

Hacia un estado de la cuestión: algunas minucias del teatro breve de Sor Juana Inés De La Cruz

Leonardo Sancho Dobles
(Universidad de Costa Rica)

“Y perdonad, gran Señor,
este pequeño festejo,
en la ejecución tan corto
como grande en el deseo.”

Sor Juan Inés de la Cruz,
“Loa a los años del Rey nuestro Señor don Carlos II” (vv. 366-369)

Aspectos introductorios

Alfonso Méndez Plancarte, el editor de las *Obras Completas* de sor Juana Inés de la Cruz al agrupar la producción teatral de la monja novohispana, hacia mitad del siglo XX, consideró elaborar dos tomos, uno que compilara el teatro sacro y otro el profano, por lo tanto las piezas dramáticas de asunto religioso estarían separadas de las comedias con sus correspondientes loas, saraos y sainetes y además las loas¹ escritas por encargo para homenajear a algún personaje importante; sin embargo, como lo hace notar en la introducción al tomo tercero “Autos y Loas,” por la “simetría cuantitativa de los volúmenes” (Méndez, VII) se ve en la necesidad de agrupar “Autos y Loas, también las profanas (sólo exceptuando las preliminares de sus Comedias) (Méndez, VII).” Por esa razón el editor se ve obligado a compilar las loas independientes hacia el final del tercer tomo precedidas por los Autos sacramentales, con lo cual le confiere prioridad al teatro religioso, afirma el editor que “el Teatro de Sor Juana, especialmente el Sacro, dejará ya de ser esa *Terra Incognita*, de la que osaba hablarse –si se hablaba– sólo a base de conjeturas” (Méndez, X) y, con respecto a las loas “humanas, de festivo homenaje cortesano, o simplemente amistoso (Méndez, VII),” además de ordenarlas por orden jerárquico, de acuerdo con la importancia de a quien estaban dedicadas, sin considerar la manera en la que se encontraban distribuidas en los tomos de *Inundación Castálida* del año 1689 ni en el *Segundo volumen de las obras de Soror Juana Inés de la Cruz* de 1692, los dos libros en los cuales se dio a conocer en su momento la mayor parte de la producción literaria sorjuanina. Méndez Plancarte solamente se refiere a ellas argumentando que “Solo nos faltan ya breves comentarios sobre cada una de las otras Loas que acoge este mismo tomo: sagrada la primera, tendiendo un puente entre los autos y esta sección, y profanas las otras, aunque siempre nobles y nítidas (Méndez, LXXXV).” La poca atención y el lugar residual, además de los calificativos de “las otras,” “las restantes” o “sueltas” es la manera como se inaugura el corpus hermenéutico en torno al teatro breve escrito por la monja novohispana; en el devenir de la elaboración de un estado del conocimiento sobre la dramaturgia sorjuanina, además de las dos comedias “Los empeños de una casa” y “Amor es más laberinto,” se ha privilegiado el teatro sagrado con los Autos sacramentales “El divino Narciso,” “El mártir del Sacramento” y “El cetro de José” y a las trece loas independientes se les ha dedicado poca atención.

¹ Dentro de los géneros teatrales breves también le corresponde a la loa “La alabanza de las personas y lugares pertenece igualmente a las funciones fundamentales de la loa, así como las alusiones a la circunstancia en la que se organizaba la representación, como ocurre en la palaciega que festeja el cumpleaños, la boda, el bautismo de un miembro de la familia real o de un personaje destacado” (Spang 1994, 15).

En las páginas sucesivas se lleva a cabo un recuento del estado del conocimiento en torno a las denominadas loas profanas de la escritora novohispana y se destacarán algunos elementos particulares de las características de este género teatral breve.

El corpus hermenéutico sobre las loas profanas

En primer lugar Georgina Sabat de Rivers, estudiosa sobre la obra sorjuanina, realiza una edición de *Inundación Castálida*, volumen que no conserva ni el orden ni la estructura del libro homónimo publicado en Madrid en el año 1689; en el trabajo incorpora la “Loa a los años de la Reyna N. Señora Doña Maria Luisa de Borbón,” una de las cinco piezas breves compuestas para la conmemoración del natalicio del monarca español Carlos II y “Loa a los años del Reverendísimo P.M. Fr. Diego Velazquez de la Cadena.” Al respecto del teatro breve y de las loas profanas Sabat de Rivers anota en el estudio introductorio de su *Inundación Castálida*:

Es lo menos apreciado de la poetisa; la crítica que mencionamos en contra de esta clase de obras teatrales obviamente hizo fortuna, pues no es fácil hallar ni las de Calderón. Sin embargo, no hay duda de que entre las composiciones de “encargo” que recibía nuestra docta musa se sentiría, con las loas, a sus anchas para sentar cátedra sobre sus conocimientos, ya que presentaban ante un público culto y conocedor, y el “problema” que constituía el nudo o argumento del corto dramita, le serviría perfectamente para desarrollar sus preocupaciones poéticas y de tipo intelectual. (Rivers, 50)

Por su parte, el crítico norteamericano Lee Alton Daniel al tomar como punto de partida la “Loa en las huertas donde fue a divertirse la excelentísima señora Condesa de Paredes, Marquesa de la Laguna” observa que la pieza “skillfully maintain[s] an equilibrium between the sets of opposing forces, creating a well structured play (Daniel, 49)” y concluye que la escritora “made significant contributions in drama. She, as did Calderón, expanded the simple early form to the loa, elevating it to that of a brief one-play (Daniel, 49),” el autor sitúa el contexto en el cual sale a la luz el teatro breve de sor Juana Inés de la Cruz y, a la vez, pone su palabra en diálogo con otros escritores que cultivaron ese género teatral en la época. En este sentido, también Octavio Paz llama la atención sobre la relevancia de las loas de la monja novohispana ya que estas piezas, si se ponen en relación con el contexto en el cual se escriben, podrían llegar a tener, argumenta Paz: “El interés de estos textos no es exclusivamente estético, también es histórico. Son documentos de una sociedad y deben estudiarse dentro del sistema de símbolos con que, simultáneamente, esa sociedad se oculta y se revela (Paz, 234).” En estos tres primeros ejemplos llama la atención que se observa potencial que tienen las loas profanas en cuanto a su caudal temático, estructural e histórico.

Sara Poot Herrera, académica de la Universidad de California, Santa Bárbara, fija su atención en las “piezas menores” (Poot 1995, 170) de la monja novohispana y observa la manera en la que la autora maneja los conceptos de “voz”, “eco” y “caricia” y propone que “como palabras, se armonizan y crean un efecto de oralidad, reforzado por las voces que se pronuncian y los ecos que se desprenden de ellas. Hay ecos dulces, angelicales, sonoros, también los hay alegres, suaves, ecos de pregones, de victorias, ardientes, encendidos, fieles y propios (Poot 1995, 179);” por otra parte, anota las referencias a la sonoridad y musicalidad de los versos y de las rimas y la función que estos elementos cumplen en las piezas teatrales breves. En un artículo posterior Poot fija su atención en las loas que se refieren al conjunto de damas o las “figuras nobles femeninas (Poot 2007, 239);” toma como referencia la ya mencionada “Loa en las huertas” y plantea que se “incorpora la realidad a la fantasía (Poot 2007, 253)” y argumenta que el acierto de la pieza consiste

en “el espacio de representación ficcionalizado sobre su propio contexto geográfico de flores y plantas (Poot 2007, 239).”

El estudioso del teatro novohispano Octavio Rivera observa los propósitos y las formas del conjunto de estas loas, se refiere en términos generales a los aspectos escénicos y a la espectacularidad, por otra parte sugiere que esta “concepción musical de las loas, las proponen, por lo tanto, en una de las manifestaciones más tempranas del teatro musical novohispano (Rivera 1999, 139).” En un trabajo más reciente Rivera analiza las loas compuestas para celebrar los natalicios del virrey conde de Galve y de su esposa y anota:

Con sus propios saberes poéticos, dramáticos y teatrales, construye piezas dramáticas con riqueza de movimiento poético, polifonía vocal y musical, sugerencias para la fascinación del espectador en la plástica y el movimiento de la escena: todo ideado en un crescendo escénico. Si, efectivamente, como tantas veces se ha dicho, las loas cortesanas de Sor Juana son teatro de circunstancias, ello no disminuye ni su calidad dramática ni teatral, méritos suficientes que parece no han visto los creadores escénicos para hacer con ellas deslumbrantes espectáculos para la escena contemporánea. (Rivera, 2016, 126)

En este sentido, Rivera llama la atención con mayor interés en las piezas breves y profanas de sor Juana Inés de la Cruz, y observa aspectos que se destacan en estas composiciones como la espectacularidad y el elemento acústico.

Celsa Carmen García Valdés, además de realizar la edición crítica de las dos comedias sorjuaninas, aborda las cinco loas destinadas a festejar el natalicio del monarca Carlos II y se interesa en los aspectos visuales y musicales también, además observa las correlaciones con Calderón de la Barca “La tendencia barroca, propia de la época, unida al ambiente de luminosidad y color en que vive la Décima Musa, explican la acentuación del color y el sentido pictórico con que lo maneja, llegando a un verdadero derroche de color y de luz. Faltan los contrastes violentos, tan frecuentes en Calderón, y triunfa la combinación armónica ya sea de contrastes ya sea de tonos análogos (García, 114).” Sobre la música García Valdés observa “La clave de la teoría musical de Sor Juana, como la de Calderón, deriva de la teoría pitagórica de los números, de la creencia de que el alma es armónica. El mundo, sólo en la medida en que es un eco de la armonía divina, puede ser eco de la verdadera música (García, 115),” posteriormente afirma que “En un teatro que en la metrópoli estaba sobresaturado de efectos escenográficos, Sor Juana mantiene el poder evocador de la palabra y el canto que recrean una escenografía verbal. La voz, el canto y la música sustituyen la escenografía, y el oído se convierte en el rey de los sentidos, pues hasta los elementos visuales entran al espectador por los oídos (García, 121).” Como conclusión plantea que “las loas cortesanas de Sor Juana representan la cúspide de la sincronía de la literatura con las artes plásticas y la música. La potenciación de todos los recursos estilísticos, el desbordamiento ornamental alcanzan en estas obras la pura teatralidad (García, 125).” Tanto García Valdés como Rivera anotan la importancia de aspectos relevantes en la composición de las loas y señalan las características que distinguen a estas piezas en sus elementos estructurales como la musicalidad del verso y de la puesta en escena.

Por su parte, la crítica Rocío Olivares Zorrilla destaca los aspectos filosóficos, políticos y estructurales, como temas que sobresalen en la crítica reciente sobre sor Juana Inés de la Cruz y observa que la producción dramática ha sido poco explorada, se dedica a observar las loas compuestas para la ocasión del festejo en los territorios de ultramar a los natalicios del monarca español y a la Reina Madre desde la perspectiva del hermetismo y anota que debe “nacer un deseo de recuperar los sentidos velados por la pátina de los siglos en estas pequeñas piezas teatrales, cuya

finalidad decorativa, política y circunstancial queda opacada por el ingenio de su composición filosóficamente calculada (Zorrilla, 187).”

Recientemente, José Enrique Duarte, integrante del Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra, lleva a cabo una edición crítica de la “Loa al año que cumplió el señor don José de la Cerda, primogénito del señor Virrey Marqués de la Laguna,” conocida también como “Loa al año del primogénito (Duarte, 63-94);” junto con Blanca Oteiza, también del GRISO, Duarte publica también la edición crítica de “Loa a los años del Rey que celebra don José de la Cerda, primogénito del señor Virrey Conde de Paredes (Duarte/Oteiza) 95-137).” El aporte de este investigador reside en un estudio textual en el que coteja detalladamente los testimonios desde el año 1689 hasta la edición de 1955 y traza la cartografía en el trayecto por el que han transcurrido los textos de la escritora novohispana a lo largo de los siglos. Comenta que “ha habido críticos que no han valorado bien esta loa, otros creo que le han hecho mucho más justicia. Es cierto que el lector contemporáneo no comparte la adulación que destila la obra, pero también hay que fijarse en su estructura” (Duarte, 65) agrega que la autora “parece servirse de otros recursos cuando le falta espectacularidad escenográfica: frente a sus propias composiciones sacramentales, las loas cortesanas duplican la utilización de un recurso tan ostentoso como la música (Duarte, 64-65),” finalmente concluye que “la música es importante y las repeticiones, pero creo que es muy interesante también tener en cuenta la estructura simétrica de la autora (Duarte, 66).” Como se puede observar hasta el momento, quienes se han dedicado a analizar estas composiciones dramáticas en el corpus sorjuanino cada vez más hacen énfasis en los elementos acústicos y estructurales, sin embargo Duarte señala también aspectos de la arquitectura verbal y la construcción poética de las loas ya que siguen un modelo estructural que lleva un equilibrio y una proporcionalidad cuidadosamente medidos.

Por su parte, la estudiosa del teatro sacro sorjuanino, Robin Ann Rice también explora las cinco loas compuestas para la conmemoración del natalicio del monarca español y propone, tomando como referencia lo que decía Méndez Plancarte a partir de los autos sacramentales que las loas son “genuinos Autos en miniatura”, que las loas son “comedias en miniatura (Rice 2013a, 104);” en otro trabajo sobre las mismas piezas breves propone que responden a un mismo esquema de bloques narrativos y que, a partir de la estructura “sor Juana forja un mundo subterráneo hermético que abastece al hermeneuta múltiples y complejas posibilidades de lecturas (Rice 2013b, 545)” pues “mientras alaba al poder, también hay pequeños reproches que inserta para cuestionar la lógica autoritaria (Rice 2013b, 545).”

Susana Hernández Araico, una de las estudiosas y críticas literarias que mayormente se ha dedicado a trabajar el teatro de Sor Juana Inés de la Cruz, además de ofrecer una síntesis de lo que se ha escrito alrededor del teatro breve sorjuanino, considera que las loas compuestas por la monja jerónima, tanto en su escenificación en el virreinato como en su publicación en España, funcionan como mecanismo para incorporar dentro de la política a los virreyes de la Nueva España en la corte madrileña. Al respecto de estas relaciones entre sor Juana, sus loas y la monarquía Hernández llega a la conclusión de que:

Su alto nivel estético contribuye a prestigiar el período virreinal novohispano del Marqués de la Laguna y la Condesa de Paredes como patrocinadores de excepcional sofisticación artística y refinamiento literario comparables al de los más reconocidos poetas-dramaturgos de España. Tanto en su montaje escénico en la Nueva España como en su montaje editorial en España, las loas monárquicas configuran de manera muy privilegiada la aureola del talento lírico-teatral de Sor Juana en los círculos del más alto poder. (Hernández, 67)

Finalmente, y dentro del corpus hermenéutico más reciente, Judith Farré (2016) analiza las loas profanas de la monja novohispana para examinar el manejo y dominio de las circunstancias propias del género teatral breve con el fin de ubicar las propias “marcas autoriales” (Farré, 49) dentro de lo que Yolanda Martínez-San Miguel denomina una “sujetividad intelectual femenina, colonial y americana (Farré, 49).” Farré llega a plantear finalmente que se hace “necesario llevar a cabo una relectura de las loas palaciegas de sor Juana, que tenga en cuenta su tipología genérica y sus propias marcas de representación” (Farré, 66) con el propósito, agrega, de considerar “una formulación dramática como expresión de un sujeto intelectual femenino, colonial y americano y sus loas palaciegas quedarían así integradas en el contexto de su obra (Farré, 66).”

Palabras finales

Luego de este recorrido por el corpus crítico en torno al teatro breve y también profano de la monja novohispana se puede concluir que las loas profanas sorjuaninas dan cuenta de un sinnúmero de posibilidades de aproximación, análisis y comentario. Fundamentalmente la hermenéutica reciente ha observado aspectos de su estructura, especialmente la musicalidad y la simetría de las composiciones; se analiza la función política en la sociedad virreinal y se examinan algunos aspectos sobre la espectacularidad de las “otras” loas, con lo cual se pone de manifiesto que representan una valiosa veta por explorar ya que en sí mismas contienen un singular universo de pensamiento.

Las loas de sor Juana Inés de la Cruz utilizan una simetría matemática en la construcción de las estrofas y los parlamentos. En las piezas desfilan una cantidad de personajes alegóricos y mitológicos; además, el ingenio de la escritora recurre a efectos escénicos y espectaculares como la tramoya y el bofetón, la musicalidad y la estructura rítmica, los coros, la correspondencia sonora entre los parlamentos de los personajes y las respectivas rimas. La dramaturga hace gala del dominio de una notable variedad de versos y estrofas, para crear en cada una de las piezas un complejo y, a la vez, sintético, universo simbólico visual y, a la vez, acústico.

Obras citadas

- Cruz de la, Sor Juana Inés. *Inundación Castálida*, Edición, introducción y notas de Sabat de Rivers, Georgina. Madrid: Editorial Castalia, 1982.
- Daniel, Lee Alton. "The loa: One Aspect of the Sor Juanian Mask" *Latin American theatre review* 3/2 (1983): 43-49.
- Duarte, J. Enrique. "Loa *Si la tórrida* de Sor Juana Inés de la Cruz: Edición crítica." *Taller de letras*, número especial 1 (2012): 63-94.
- Duarte, J. Enrique; Oteiza, Blanca. "Loa *Al luminoso natal*, de Sor Juana Inés de la Cruz: Edición crítica." *Taller de letras*, número especial 1 (2012): 95-137.
- Farré Vidal, Judith, "Las loas de sor Juana, razones son finezas.", En Sara Poot Herrera y Antonio Cortijo Ocaña eds. "Sor Juana Inés de la Cruz_La construcción de lo femenino en su obra menor. Los mundos cortesano y festivo de loas y villancicos" *Anthropos* 243 (2016): 49-67.
- García Valdéz, Celsa. "Una síntesis de las artes en el barroco hispánico: Las loas cortesanas de sor Juana." En Arellano Ignacio / Gogoy Eduardo eds. *Temas del Barroco Hispánico*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2004. 107-127.
- Hernández Araico, Susana. "Monarquía y montaje en las loas de Sor Juana." En Miguel Zugasti *América sin nombre*, número especial "Teatro breve virreinal" número 21 (2016): 59-71.
- Méndez Plancarte, "Estudio liminar", *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz, tomo III, Autos y Loas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001. vii-xcviii.
- Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Poot Herrera, Sara. "Voces, ecos y caricias en las loas de sor Juana." En Sergio Fernández ed. *Los empeños. Ensayos en homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz*. México: UNAM, 1995. 167-182.
- "La virreina se divierte "Loa en las huertas." En Judith Farré ed. *Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiestas en torno a reyes y virreyes*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2007. 237-255.
- Olivares Zorrilla, Rocío, "Las loas herméticas de sor Juana." *Etiópicas* 4 (2008): 166-187)
- Rice, Robin Ann, "'Estando ausente Carlos, ¿qué importa que las festivas voces le aplauden, si nada escucha?': las loas a los años del Rey Carlos II de Sor Juana Inés de la Cruz." *Hipogrifo, revista de cultura y literatura del Siglo de Oro* 1.1 (2013): 57-86.
- "Filosofía, adulación y didáctica: las loas de Sor Juana dedicadas a los años de Carlos II." En Lillian von der Walde, Mariel Reinoso eds. *Virreinos II*. Colección Dossiers. México: Ed. Grupo Destiempos, 2013. 532-547.
- Rivera, Octavio. "Teatro y poder en el virreinato de Nueva España: Las loas profanas de Sor Juana Inés de la Cruz." *Anales del literatura española* 13 (1999): 127-140.
- "Teatro breve, regalo de Sor Juana a los años de los condes de Galve." En Miguel Zugasti *América sin nombre*, número especial "Teatro breve virreinal" número 21 (2016): 117-128.