

**MUJER  
Y LITERATURA FEMENINA  
EN LA AMÉRICA VIRREINAL**

**ED. MIGUEL DONOSO RODRÍGUEZ**



CON PRIVILEGIO . EN NEW YORK . IDEA . 2015







MIGUEL DONOSO RODRÍGUEZ (ED.)

MUJER Y LITERATURA FEMENINA  
EN LA AMÉRICA VIRREINAL

INSTITUTO DE ESTUDIOS AURISECULARES (IDEA)  
COLECCIÓN «BATHIHOJA»

CONSEJO EDITOR:

DIRECTOR: VICTORIANO RONCERO (STATE UNIVERSITY OF NEW YORK-SUNY AT  
STONY BROOK, ESTADOS UNIDOS)

SUBDIRECTOR: ABRAHAM MADROÑAL (CSIC-CENTRO DE CIENCIAS HUMANAS Y  
SOCIALES, ESPAÑA)

SECRETARIO: CARLOS MATA INDURÁIN (GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)

CONSEJO ASESOR:

WOLFRAM AICHINGER (UNIVERSITÄT WIEN, AUSTRIA)

TAPSIR BA (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP, SENEGAL)

SHOJI BANDO (KYOTO UNIVERSITY OF FOREIGN STUDIES, JAPÓN)

ENRICA CANCELLIERE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO, ITALIA)

PIERRE CIVIL (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

RUTH FINE (THE HEBREW UNIVERSITY-JERUSALEM, ISRAEL)

LUCE LÓPEZ-BARALT (UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, PUERTO RICO)

ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)

VIBHA MAURYA (UNIVERSITY OF DELHI, INDIA)

ROSA PERELMUTER (UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA AT CHAPEL HILL, ESTADOS UNIDOS)

GONZALO PONTÓN (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

FRANCISCO RICO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA / REAL ACADEMIA  
ESPAÑOLA, ESPAÑA)

GUILLERMO SERÉS (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

CHRISTOPH STROSETZKI (UNIVERSITÄT MÜNSTER, ALEMANIA)

HÉLÈNE TROPÉ (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA)

EDWIN WILLIAMSON (UNIVERSITY OF OXFORD, REINO UNIDO)



Universidad  
de Navarra

GRISO  
1990 / 2015



Universidad de  
los Andes

INSTITUTO  
DE LITERATURA



Impresión: Ulzama digital.

© De los autores

ISBN: 978-1-938795-08-4

New York, IDEA/IGAS, 2015

«HALLÓ CELIA UNA VELA EN EL TABLADO»:  
DE MUJERES Y CRIADAS Y OTROS DETALLES  
EN LA POÉTICA DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

*Leonardo Sancho Dobles*  
*Universidad de Costa Rica*

«Con que a mí no es bien mirado  
que como a mujer me miren,  
pues no soy mujer que a alguno  
de mujer pueda servirle...»

Sor Juana Inés de la Cruz,  
«Respondiendo a un caballero del Perú, que le envió  
unos barros diciéndole que se volviese hombre»

I. «ES GRACIOSO DESENGAÑO DEL SENTIDO»

La comedia *Los empeños de una casa*<sup>1</sup> de sor Juana Inés de la Cruz es un texto dramático<sup>2</sup> que ha llamado la atención de la crítica especiali-

<sup>1</sup> Para los efectos de este trabajo se utilizará la edición crítica de *Los empeños de una casa* realizada por Celsa Carmen García Valdés, Cátedra, 2010.

<sup>2</sup> Se trata de un festejo teatral aurisecular, el cual se conserva completo, fue escrito y representado en el virreinato de Nueva España y está compuesto por la comedia en sí, una loa introductoria, tres canciones que anteceden a cada una de las jornadas de la comedia, dos sainetes entre los dos intermedios y un sarao para el final del festejo. Se ha establecido que fue escrito por encargo del contador del virreinato de Nueva España, don Fernando Deza, en cuya casa fue representado el día 4 de octubre de 1683 como una actividad cultural para homenajear a los virreyes condes de Paredes y marqueses de

zada en el teatro áureo y en la poeta novohispana por diversas razones. Los juegos escénicos de la comedia misma que la monja jerónima lleva a escena resultan bastante llamativos pues, entre los enredos que se tejen en la trama, el espacio de la casa de los hermanos Arellano, don Pedro y doña Ana, se erige como un laberinto oscuro por el cual discurren los personajes a tientas y se confunden entre sus parlamentos y deseos; por otra parte, la dama doña Leonor y el gracioso Castaño han generado amplio margen para reflexionar en torno a la misma escritora, particularmente el personaje de la dama, ya que «el discurso de Leonor como autorretrato de sor Juana, es uno de los aspectos que la crítica ha comentado más positivamente por tener un valor primordial en la obra»<sup>3</sup>. El conjunto de estudios que se han generado a partir de esta comedia en los últimos años, coinciden en que se trata de una pieza de ruptura, en la cual sor Juana Inés de la Cruz subvierte el canon de la literatura aurisecular y propone otras formas de entender el género literario de la comedia y de abordar esos modelos desde los espacios donde se impugna la autoridad y el canon<sup>4</sup>.

En las páginas sucesivas se analizará el personaje de la criada<sup>5</sup> Celia y se observará la manera en la que se desempeña en la pieza teatral. Se trata de un papel, al parecer, secundario; «está subordinado a la dama a quien sirve para su existencia como personaje, pero a la vez, la comedia necesita al personaje para llevar a cabo el enredo, para que participe de los equívocos y mueva en algunos momentos los hilos de la acción»<sup>6</sup>; la criada ejecuta una función destacada en la comedia ya que, desde su espacio, genera acciones que desencadenan los eventos fundamentales en la introducción, el nudo y el desenlace del argumento, puesto que

la Laguna y, además, para festejar la entrada pública del nuevo arzobispo don Francisco Aguiar y Seijas. Ver Salceda, 1957, p. xviii.

<sup>3</sup> Montoya, 2007, p. 48.

<sup>4</sup> «...Retoma una tradición literaria que representaba los principios más conservadores de la sociedad española de su época: la gran Comedia del Siglo de Oro. Sin embargo, esta reapropiación es estratégica: los contenidos tradicionales de la comedia se reutilizan para proponer una re-escritura del género a partir de la marginalidad» (Rabell, 1993, p. 11).

<sup>5</sup> «La función más evidente de la criada-graciosa es la relativa al enredo: será ella la que ayuda, estorba o retrasa la relación dama-galán, sobre todo en la comedia de capa y espada, con su intercambio de billetes, con sus entradas y salidas, alumbrando una escena que se supone nocturna, o bien matando velas, provocando la dinámica de “ver”/“escondese”, que permite el *quid pro quo* de las parejas» (Profeti, 2008, pp. 57-58).

<sup>6</sup> Ruiz, 2008, p. 124.



«la obra de sor Juana no es simplemente otra de las comedias de capa y espada representativas del Siglo de Oro español sino que las sobrepasa y subvierte»<sup>7</sup>.

## 2. «FINJAMOS QUE SOY ACTRIZ, TRISTE PENSAMIENTO UN RATO»

En cuanto a la trama, *Los empeños de una casa* se «trata de una comedia de capa y espada, con un enredo que se complica a causa de las trazas y embustes que urden los hermanos Pedro y Ana de Arellano»<sup>8</sup>. La acción transcurre en la ciudad de Toledo, precisamente en la casa de estos hermanos, en el lapso de una noche y el día siguiente con su respectiva noche. Don Carlos de Olmedo y doña Leonor están enamorados pero no cuentan con el consentimiento del padre de ella, don Rodrigo, por lo cual planean fugarse; al conocer Pedro de Arellano los planes de esa fuga, resuelve contratar a unos hombres para que se hagan pasar por oficiales de la justicia y los aprehendan; a Carlos le facilitarían la huida y a ella la recluirán en la casa de los Arellano, situación que aprovecharía el propio Pedro para cortejarla. El argumento se complica porque Carlos de Olmedo y su criado Castaño pedirán refugio en la misma casa y, además, don Juan de Vargas, el pretendiente de Ana de Arellano, se esconde en la misma morada por un favor de Celia, la criada de doña Ana. Las acciones se tornan todavía más confusas porque buena parte de las escenas transcurren a oscuras y los personajes creen dialogar con quienes aman, pero en realidad se dirigen a otras personas. En la comedia se llevan a escena tres triángulos amorosos<sup>9</sup>, el primero conformado a partir la pareja de Carlos y Leonor, además de Ana, quien cree estar enamorada de Carlos; otro nuevamente estructurado con la misma pareja y Pedro, quien pretende cortejar a Leonor, y el tercero entre Juan, Ana y Carlos. Hacia el final de la pieza todos los conflictos y enredos se resuelven y Leonor queda finalmente con Carlos, Ana con Juan y los criados, Castaño y Celia, terminan también juntos.

<sup>7</sup> Montoya, 2007, p. 46.

<sup>8</sup> García Valdés, 2010, p. 67.

<sup>9</sup> «Las pasiones que andan en juego y que sirven de núcleo a la trama son el amor y los celos. Un amor limpio y desinteresado por parte de la pareja formada por Carlos y Leonor, y también el de Juan, enamorado de Ana; amor inmaduro y con vacilaciones el de Ana por Juan; amor de capricho y flirteo, el de Ana por Carlos; amor egoísta y que mira solo a su propio interés el de Pedro por Leonor» (García Valdés, 2010, p. 67).

Con respecto a los personajes que corresponden al tipo gracioso y a la criada<sup>10</sup>, Castaño y Celia, respectivamente el criado de don Carlos y la criada de doña Ana, sor Juana Inés de la Cruz presenta un cómico diálogo entre ellos en el que se intercambian juegos de palabras con doble sentido que tienen que ver precisamente con su condición social y, a la vez, se evidencia el manejo sutil en el sentido de las locuciones que están relacionadas y en función de los acontecimientos de la comedia:

- CASTAÑO      Pues ¿qué quiere tu rigor,  
                         si de mi encierro y tu amor  
                         no me puedo hacer afuera?  
                         Mas ¿siendo criada te engrías?
- CELIA            ¿Criada a mí el muy estropajo?
- CASTAÑO      Calla, que aqueste agasajo  
                         es porque no te descrías.
- CELIA            Yo me voy, que es fuerza, y luego  
                         si no es juego volveré.
- CASTAÑO      Juego es; mas bien sabe usted  
                         que tiene vueltas el juego (vv. 1216-1226).

El gracioso Castaño increpa y cuestiona a Celia, pues en su condición de criada ella es también capaz de ser una engreída y vanidosa; ella le responde cuestionándolo y tildándolo de mamarracho y despreciable; el forcejeo verbal continúa cuando el gracioso le menciona que, precisamente, el halago que le ha declarado es para que no se eche a perder y para ello introduce el término «descrías», cuyo significado es echarse a perder o estropearse; el vocablo está en consonancia con el término «criada» y se establece un artificio verbal, pues lo que en efecto está planteando sor Juana Inés de la Cruz es que tenga cuidado en malograrse y que pierda la gracia, pero también le sugiere, al derivar el vocablo con el prefijo privativo «des-», que se despoje del oficio y el papel de criada. El ingenioso diálogo termina con el concepto del juego, en tanto tomarse en serio o no los acontecimientos, a lo que el gracioso responde que en efecto se trata de una diversión y que la misma Celia

<sup>10</sup> «Para los criados existían diferentes especializaciones —maestresala, camarero, escudero, gentilhomme, lacayo paje—, mientras que las criadas se dividían en fregonas y doncellas, aquellas encargadas de las labores domésticas más duras, y quienes atendían directamente a sus señoras» (Ruiz, 2008, p. 114).

es consciente de que el juego tiene muchas variables, por lo tanto es susceptible también de confusiones y de enredos.

Con respecto al personaje representante del tipo de la criada, resulta significativo que se presente de manera ambigua ante el público; se encarga de las labores domésticas y atiende directamente a su señora, comparte características de la fregona y doncella a la vez; además, evidencia conocimiento y fisga popular y, por otra parte, se muestra sabia y profunda en sus razonamientos. Celia hace gala de su humor y de su conocimiento de los espacios eminentemente femeninos, como el de la costura: «Cuando estar harta debiera / esperando costurera / los alivios del dedal» (vv. 1532-1534), o menciona una referencia breve al ámbito de la cocina en el momento en el que hace una broma, y juega con el doble sentido del término, cuando Castaño le pide la mano<sup>11</sup> en matrimonio «No la tengo, / que la dejé en la cocina; / pero ¿bastárate un dedo?» (vv. 3363-3365). Así como es capaz de circular en el ámbito de la cotidianidad doméstica femenina, tiene la habilidad de introducir contrastes con personajes de la tradición legendaria y literaria: «E iré a avisar a Marsilio / que se le va Melisendra» (vv. 2232-2233), pues compara a los personajes don Pedro, Marsilio, doña Leonor, Melisendra, haciendo una referencia al legendario rapto de Melisendra<sup>12</sup>. Además, el personaje hace juegos de palabras: «Vendrá a estrellarse conmigo / mi señor cuando lo sepa, / y seré yo la estrellada, / por no ser tú la estrellera» (vv. 2188-2191), pues hace eco del parlamento de doña Leonor, cuando la dama se refiere a su propio destino empleando el concepto «mi estrella». Celia sirve de contrapunto cómico como la pareja de Castaño, ya que en algunas oportunidades ambos funcionan como espejo invertido y gracioso de lo que ocurre en escena entre las damas y los galanes. La criada es la consejera y la mensajera, obedece órdenes y es cómplice de los ardides de su ama, pero también ella misma teje sus propias estratagemas. Sin embargo, dentro de sus galas de personaje popular y

<sup>11</sup> Ver n. 3363 de García Valdés a *Los empeños de una casa*, s.v. *mano*: «Majadero o instrumento de madera, hierro u otro metal, que sirve para moler o desmenuzar una cosa» (*Aut.*). Salceda en su edición anota que en México es muy usada la *mano* del metate, piedra en la que se muele el maíz.

<sup>12</sup> En una nota al pie García Valdés señala que «se alude a la leyenda de Melisendra que, cautiva del rey Marsilio, es liberada por su esposo Gaiferos. Véase *Romancero general*, I, núms. 374-381. El tema también es tratado por Cervantes en la segunda parte de *El Quijote*, capítulos XXV y XXVI, en la representación de títeres que Maese Pedro hace en la venta». Ver García Valdés, 2010, p. 246; ver también Ruiz, 2008, p. 120, n. 18.

gracioso, también menciona, prácticamente al inicio de la trama, una de las sentencias que consiste en uno de los ejes sobre los cuales se articula la comedia:

Señora, nada me admira;  
que en amor no es novedad  
que se vista la verdad  
del color de la mentira (vv. 117-120).

Esta idea, en la que se confunden la verdad y la mentira, pues certeza se disfraza de falsedad, hace una alusión directa a que una está utilizando el atuendo de la otra, un vestuario, y se refiere también de manera inicial a la confusión y al engaño que atraviesa toda la comedia<sup>13</sup>.

El parlamento pone en evidencia la agudeza y la intención de sor Juana Inés de la Cruz en cuanto a su mordacidad y su astucia para poner en boca de los personajes menos importantes sentencias que son fundamentales en la comedia. La criada hace gala de sus destrezas intelectuales y verbales, se desenvuelve en diversos contextos y evidencia una variada polifonía de voces: «El hecho de que una de las ideas principales de la obra (“la verdad se viste de mentira”), se ponga en boca de Celia, perteneciente doblemente a la marginalidad (es mujer y de clase baja), se constituye en una gran ironía»<sup>14</sup>. Este personaje funciona como «una especie de ‘alter ego’ del autor, puesto que lo ayuda a orquestrar el efecto dramático de su obra [...] La sátira se lanzaba, pues, sobre el gracioso mismo y la realidad más terrena que representaba. Era una ridiculización de los valores que se oponían al “status quo”»<sup>15</sup>.

Con respecto a los recursos escénicos que corresponden a la espectacularidad del texto, *Los empeños de una casa* da cuenta de un sutil manejo de las didascalias; en este sentido se demuestra que la monja jerónima utilizaba estos recursos en función del sentido de la acción dramática, de la ironía y el humor. El empleo de las acotaciones cumple la función de insinuar aspectos del montaje escénico por parte de la voz de quien escribe: «Se

<sup>13</sup> «Celia, la criada de doña Ana, declara una idea que se prueba repetidas veces en la trama sirviéndole de hilo conductor [...] La verdad que se viste de mentira en los enredos de amor, es una variación del típico tema barroco de “el engaño de los sentidos” o la posibilidad de interpretaciones individuales de la misma experiencia objetiva» (Rabell, 1993, p. 21).

<sup>14</sup> Rabell, 1993, p. 25.

<sup>15</sup> Rabell, 1993, p. 12.

justifica la funcionalidad de dichos elementos [...] desde el momento en que en el teatro opera la doble textualidad dramático-literaria, por un lado, y escénico-espectacular, por otro, ambas relacionadas sógnicamente»<sup>16</sup>.

En la construcción de los diálogos, se utiliza con cierta frecuencia el recurso de los parlamentos pronunciados a manera de aparte, con lo cual se agudiza la confusión entre los personajes que comparten la escena, pues más de uno desconoce alguna peripecia de la cual el auditorio sí se ha percatado mediante este recurso; este último aspecto contribuye a elevar la tensión dramática y jocosa de la comedia<sup>17</sup>. Particularmente los apartes pronunciados por el personaje Celia<sup>18</sup> desempeñan una doble función: revelar al auditorio la peripecia y, a la vez, incorporar el aspecto jocoso, con lo cual cumple un papel ambiguo e importante en la comedia, ya que es capaz de urdir planes secretos, con tal de quedar bien con los amos, de los cuales solamente el auditorio tiene conocimiento:

Jornada segunda vv. 1545-1574	Jornada tercera vv. 2116-2125	Jornada Tercera vv. 2201-2219
<p>CELIA [Aparte.] Eso sí es mandar con modo; aunque esto de «Yo te mando», cuando los amos lo dicen, no viene a hacer mucho al caso, pues están siempre tan hechos que si acaso mandan algo, para dar luego se excusan y dicen a los criados que lo que mandaron no fue manda, sino mandato. Pero vaya de tramoya: yo llego y la puerta abro que puesto que ya don Juan, que era mi mayor cuidado, con la llave que le di</p>	<p>CELIA [Aparte.] Verdad es que se lo dije, y a don Carlos con la misma tramoya tengo confuso, porque mi ama me ordena que yo despeche a Leonor. para que a su hermano quiera y ella se quede con Carlos; y yo viéndola resuelta, por la manda del vestido ando haciendo estas quimeras.</p>	<p>CELIA [Aparte.] ¡Chispas, y qué rayos echa! ¿Mas qué fuera, Jesús mío, que aquí conmigo embistiera? ¿Qué haré? Pues si no la deajo ir, y a ser señora llega de casa, ¿quién duda que le tengo de pagar ésta? Y si la deajo salir, con mi amor habrá la misma dificultad. Ahora bien, mejor es entretenerla, y avisar a mi señor de lo que su dama intenta; que, sabiéndolo, es preciso que salga él a detenerla,</p>

<sup>16</sup> González, 1997, p. 192.

<sup>17</sup> «Sor Juana en una búsqueda del acercamiento hacia el ámbito espacial de los espectadores prodiga los recursos del *aparte*, el soliloquio y el recurso escénico indicado en acotaciones de situar figuras “al paño”» (García Valdés, 2011, p. 88).

<sup>18</sup> «La complejidad del personaje se revela mediante el uso continuo del aparte en el que nos descubre sus pensamientos y maquinaciones» (Ruiz, 2008, p. 121).

<p>estuvo tan avisado que sin que yo le sacase se salió paso entre paso por la puerta del jardín, y mi señora ha tragado que fue otra de las criadas quien le dio entrada en su cuarto, gracias a mi hipocresía y a unos juramentos falsos que sobre el caso me eché con tanto desembarazo, que ella quedó tan segura que ahora me ha encomendado lo que allá dirá el enredo; Yo llego.</p>		<p>y yo quedo bien con ambos, pues con esta estratagema ella no queda ofendida y él obligado me queda.</p>
---	--	--

Como se puede observar, Celia establece de manera precisa las diferencias de posición social entre los amos y los criados, pero también hace burla de ese estrato, puesto que los criados son más astutos; en sus soliloquios<sup>19</sup> le da noticias al auditorio de lo que ha ocurrido fuera de escena y de los planes que ella misma está tramando, le menciona el montaje y las estratagemas que ha urdido a manera de «tramoya» y, al establecer este vínculo de confidente con la audiencia, se gana la simpatía del público, pues, en el juego dramático establecido por la monja jerónima «con el consiguiente involucramiento del público —establecen el discurso paródico paralelo»<sup>20</sup> y se sale con la suya:

Los apartes y soliloquios de los criados, además de algunos comentarios cómicos, hacen observaciones sobre los hechos que ocurren en escena y en algunos casos se salen totalmente del plano teatral de la ficción y se colocan en una situación de crítica marginal, que hace irónica referencia o burla a lo establecido como práctica general en la comedia áurea, o incluso dentro de la ficción escénica hacen alusión a los recursos y formas que están empleando en la representación<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> «Celia se caracteriza por su autoridad verbal, es capaz de inventar excusas con desembarazo y soltura, y sabe cómo jugar sus cartas para tener a todos contentos y obtener el máximo beneficio. Simula obedecer a todos para luego actuar con sagacidad según sus intereses» (Ruiz, 2008, p. 120).

<sup>20</sup> González, 1997, p. 190.

<sup>21</sup> García Valdés, 2011, p. 89.

Otra de las noticias que se ofrece sobre el montaje y el espectáculo teatral de la comedia, es la didascalía que hace referencia a la escena que se encuentra a oscuras, en la cual irrumpe el personaje de la criada llevando una vela: «Sale Celia con Luz». Esta indicación ocurre en dos oportunidades y en ambas se da un punto de giro en la acción dramática; la primera vez sucede en la segunda jornada y con la luz que emana de la vela en la escena se agrava el enredo; la segunda ocasión ocurre en la jornada tercera, luego de que se indica que «Apaga Castaño la vela y riñen todos» y, mientras los personajes pelean a oscuras, la criada aparece en la escena portando nuevamente una vela, se alumbra el escenario y se desencadena el fin de la comedia.

Jornada Primera vv. 868-881	Jornada tercera vv. 2755-2767
<p><i>(Sale Celia con luz)</i>            CELIA:            A ver si está aquí mi ama,            para sacar a don Juan            que oculto dejé en su cuadra,            vengo; mas ¿qué es lo que veo?            DOÑA LEONOR: <i>[Aparte.]</i>            ¿Qué es esto? ¡El cielo me valga!            ¿Carlos no este que miro?            DON CARLOS: <i>[Aparte.]</i>            ¿Esta es Leonor, o me engaña            la aprehensión?            DOÑA ANA: <i>[Aparte.]</i>            ¿Don Juan aquí?            Aliento y vida me falta.            DON JUAN: <i>[Aparte.]</i>            ¿Aquí don Carlos de Olmedo?            Sin duda que de doña Ana            es amante, y que por él,            aleve, inconstante y falsa            me trata a mí con desdén.</p>	<p><i>(Sale Celia con luz)</i>            CELIA:            Señor, ¿qué voces son estas?            DON PEDRO:            ¡Qué ha de ser!  <i>[Aparte.]</i> ¡Pero qué miro!            Hallando abierta la puerta            se fueron: mas si Leonor            —que sin duda entró por ella            aquí don Carlos— está            en casa ¿qué me da pena?            Mas, bien será averiguar            cómo entro.            —Tú, Leonor, entra            a recogerte que voy            a que aquí tu padre venga,            porque quiero que esta noche            queden nuestras bodas hechas.</p>

El hecho de que Celia porte una vela que alumbra la escena a oscuras y los personajes que están confundidos finalmente pueden ver la realidad, podría interpretarse como la luz que simboliza el conocimiento, y el recurso empleado por sor Juana Inés de la Cruz, en este caso, permitiría pensar que se trata de un sutil artilugio dramático para facilitar

el desengaño en la pieza. En esta oportunidad<sup>22</sup>, sin embargo, no se trata de lo anterior, puesto que no se representa la luz y la iluminación en la que se lleva a cabo una revelación, al ver con claridad las acciones; por el contrario, la luz en la escena aumenta el equívoco y el desconcierto<sup>23</sup>.

Por otra parte, en la segunda oportunidad en la que la criada entra en la escena llevando nuevamente la luz, lo que ocurre es que el urdidor del plan, don Pedro de Arellano, toma una decisión que precipitará el clímax del argumento y con ello la solución al conflicto y el fin de la comedia.

Los recursos utilizados por la monja jerónima en la comedia *Los empeños de una casa*, tales como los personajes graciosos, particularmente la criada Celia, y las didascalias como los parlamentos pronunciados a manera de aparte y la luz que alumbra o bien oscurece la escena, son medios que evidencian un meticuloso empleo de los elementos que conforman el complejo engranaje de una composición dramática aurisecular y, a la vez, se trata de componentes cuidadosamente seleccionados y puestos a funcionar en la comedia para poner en la escena una sutil subversión de los modelos cómicos áureos<sup>24</sup> y llevar a la práctica

<sup>22</sup> «Los personajes, debido a la oscuridad de la casa, se confunden en repetidas ocasiones. Don Carlos y don Juan confunden a doña Leonor con doña Ana, doña Leonor confunde a don Carlos con don Juan y doña Ana confunde a don Juan con don Carlos. A su vez, don Juan y doña Leonor, al ver a Carlos en casa de doña Ana, creen que éstos son amantes. Don Carlos por su parte, al ver a Leonor en esta misma casa, la cree amante de don Pedro» (Rabell, 1993, p. 21).

<sup>23</sup> Aurelio González, en un estudio sobre *Los empeños de una casa*, al segmentar la comedia en acciones y en estrofas, observa que en la jornada segunda se da un giro importante en los acontecimientos precisamente con la aparición de la luz que porta Celia; observa González: «Podemos considerar que se trata de una nueva secuencia: se mantiene la forma métrica y el espacio, así como los personajes, pero el contexto es completamente distinto ahora, ya que con la luz se reconocen los personajes, aunque las suposiciones que hacen son erróneas, tal como lo expresan sus apartes. La escena continúa hasta que salen del escenario los personajes: doña Ana le indica a don Carlos que entre en una cuadro, Celia lleva a don Juan a otra y doña Leonor se retira. Podemos considerar que en este caso el cambio de la secuencia está dado por el cambio de contexto ambiental, la ausencia o presencia de luz que permite el enredo» (González, 1997, p. 187).

<sup>24</sup> García Valdés observa que en la comedia se invierte también el modelo de la mujer disfrazada de hombre, frecuente en el teatro y la literatura del Siglo de Oro, al poner en escena al gracioso Castaño vestido de dama, «una de las escenas más originales no solo de la obra de Sor Juana, sino de toda la comedia de capa y espada». Ver García Valdés, 2010, pp. 65-66.



un cuestionamiento velado del modelo de feminidad y de las jerarquías sociales imperantes en el virreinato de Nueva España.

3. «...Y, BIEN MIRADO, ES PALABRA FEMENIL ENMASCARADA»

Luego de observar algunas ideas en torno al personaje de la criada Celia en la comedia *Los empeños de una casa*, se pueden revisar algunos postulados de la poética de sor Juana Inés de la Cruz en torno al cuestionamiento de los modelos de comedia áurea y el papel de sus personajes, que cumplen su función desde los espacios de la marginalidad y la feminidad, ya que se «subvierte, a nivel de la historia, los preceptos de la comedia realizando, a su vez, una re-escritura del género»<sup>25</sup>.

La crítica ha sostenido que el personaje doña Leonor, en la comedia *Los empeños de una casa*, es el *alter ego* de la monja escritora; sin embargo, se puede sugerir que la criada Celia, la de la polifonía textual, es también otro *alter ego* de la poeta novohispana, ya que es el personaje que lleva la luz, también la confusión y el entendimiento, al escenario y por lo tanto desencadena el desengaño, perturba, subvierte y divierte a la vez: «El personaje forma parte del engranaje teatral aurisecular, es otra pieza imprescindible que el aparato crítico no debería excluir si se aspira a que este sea completo e integral»<sup>26</sup>. En su universo de pensamiento algunos personajes femeninos de la comedia, como la criada, pueden resultar eco de la propia sor Juana Inés de la Cruz, pues aquella manifiesta una manera sutil de encubrir las apariencias y develar las verdades, desengaña y encubre, alumbra y oscurece.

Las voces de los personajes doña Leonor y Celia bien pueden interpretarse como los dos rostros de la poeta novohispana, mediante las cuales ella misma encubre su propia palabra y su pensamiento con respecto a la función de las mujeres en la época virreinal, ya que en *Los empeños de una casa* se sale del canon de las comedias auriseculares, las supera y subvierte. El binomio doña Leonor/Celia representa las dos caras de sor Juana, una erudita y la otra crítica, jocosa y lúdica; conforman una dupla perfecta ya que ambas son los *alter ego* de la poeta novohispana; la voz de la monja jerónima se desdobra en doña Leonor, quien fuera Juana de Asbaje en la corte virreinal, y en Celia, la otra mujer, la de la de la

<sup>25</sup> Rabell, 1993, p. 20.

<sup>26</sup> Ruiz, 2008, p. 124.

ironía, la sátira y la burla, la cual disimuladamente subvierte la escena y el orden, cuestiona y encubre mediante el disfraz de la criada, pues su

estrategia discursiva muestra una clara conciencia de las posibilidades y dobleces del lenguaje, pero ya no vistos como aspectos negativos sino como una posibilidad de reapropiación y creación de una escritura que se coloca deliberadamente en la marginalidad, si se quiere, al otro lado del discurso<sup>27</sup>.

Una vez más sor Juana Inés de la Cruz confirma que la literatura se trata de un juego y que, como lo dice el gracioso Castaño, el juego tiene muchas vueltas, pues dentro de la gracia y donaire de la criada Celia se oculta un delicado andamiaje urdido para traer algo de luz en el sentido y en el entendimiento de la mujer y de la literatura durante la época virreinal. Retomando los versos que dicen «Señora, nada me admira; que en amor no es novedad que se vista la verdad del color de la mentira» (es justo reconocer que con no tan buenos consonantes), se puede concluir que «nada me admira, que en la sor no es novedad, que se luzca una vez más vistiendo de la criada el disfraz».

#### BIBLIOGRAFÍA

- Cruz, Sor Juana Inés de la, *Los empeños de una casa/Amor es más laberinto*, ed. Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra, 2010.
- García Valdés, Celsa Carmen, «Introducción» a Sor Juana Inés de la Cruz, *Los empeños de una casa/Amor es más laberinto*, ed. Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra, 2010, pp. 9-105.
- García Valdés, Celsa Carmen, «Las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz y el *Arte nuevo* de Lope de Vega», *RILCE Revista de Filología Hispánica*, 27, 2011, pp. 77-102.
- González, Aurelio, «El espacio teatral en *Los empeños de una casa*», en *Diversa de mí misma entre vuestras plumas ando: homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. Sara Poot Herrera, México, El Colegio de México, 1997, pp. 269-277.
- Montoya, Miriam Rocío, «*Los empeños de una casa* de Sor Juana: una lectura de la crítica», *Divergencias*, 5, 2007, pp. 45-56.
- Profeti, Maria Grazia, «Funciones teatrales y literarias de la graciosa», en *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2008, pp. 59-71.

<sup>27</sup> Rabell, 1993, p. 25.

- Rabell, Carmen Rita, «*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. 11-25.
- Ruiz, Reina, «La criada en la comedia del Siglo de Oro: ejemplos, variaciones y denominaciones comunes», en *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2008, pp. 113-124.
- Salceda, Alberto, «Introducción», *Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz, IV, Comedias, sainetes y prosa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957, pp. VII-XLVIII.





# C o l e c c i ó n   B a t i h o j a



## Estudios Indianos, 2

Este libro pone al alcance del lector una serie de trabajos dedicados a mujeres de la América virreinal, mujeres que fueron escritoras o protagonistas de hechos relevantes en la conquista de diversos territorios de la región. Junto a los estudios dedicados a cumbres de las letras coloniales como sor Juana Inés de la Cruz, deambulan por estas páginas otros que se centran en figuras como Inés Suárez, la Malinche, doña Mencía de los Nidos y doña Mencía Calderón de Sanabria; en mujeres novohispanas corrientes como Teresa Villasana y María Maturana; en monjas como Josefa Azaña y Llano y Úrsula Suárez, o incluso en antiheroínas como Catalina de los Ríos Lisperguer —*La Quintrala*—, entre otras.

Miguel Donoso Rodríguez, doctor en Filología Hispánica, es académico de la Universidad de los Andes (Chile) y miembro asociado del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra. Ha publicado trabajos sobre novela picaresca española (edición de *Alonso, mozo de muchos amos*, de Jerónimo de Alcalá Yáñez); sobre novela satírica y costumbrista española (edición de *Periquillo el de las gallineras*, de Francisco Santos) y otro sobre crónicas de Indias (edición de la *Historia de todas las cosas que han acaecido en el Reino de Chile*, de Alonso de Góngora Marmolejo). Actualmente está preparando una edición crítica del texto *Desengaño y reparo de la guerra del Reino de Chile* (1614), de Alonso González de Nájera.



Universidad  
de Navarra

GRISO5  
1990 / 2015



Universidad de  
**los Andes**



INSTITUTO  
DE LITERATURA



IGAS Institute of Golden Age Studies / IDEA Instituto de Estudios Auriseculares