

Inspirame alguna traza  
que de Calderón parezca.

(*Los empeños de una casa*, III, 1)

QUIEN busca en el teatro de Sor Juana la influencia de Calderón, la descubre, desde luego, en el título de la comedia *Los empeños de una casa*, tan parecido al título *Los empeños de un acaso*, del dramaturgo español. Francisco Monterde ha dicho que Sor Juana empleó este título para atraer a la representación de su obra a los espectadores novohispanos aficionados a las comedias de Calderón. La modestia con que consideraba la monja sus propios méritos literarios frente a los de sus grandes coetáneos españoles—Calderón el primero— se nos muestra en estos versos del segundo sainete de su comedia:

¿No era mejor, amigo, en mi  
conciencia,  
si quiere hacer festejo a Su  
Excelencia,  
escoger, sin congojas,  
una de Calderón, Moreto o Rojas?  
¿No era mejor hacer a *Celestina*,  
en cuanto hacer comedia  
ultramarina?  
Que siempre los de España son  
mejores...  
...nunca son pesadas  
las cosas que por agua están  
pasadas.

La admiración de Sor Juana por las obras españolas, la influencia de su educación clásica y su temperamento aristocrático le permitieron escribir un teatro cuyos argumentos reflejan fielmente la tradición española; su pensamiento, su estilo, su modo de presentarse, nos revelan un espíritu atento al teatro español de Lope, continuado e innovado por Calderón. Pero la comedia calderoniana que más se presta a una comparación con la de Sor Juana, no es *Los empeños de un acaso*, sino *Casa con dos puertas mala es de guardar*. Es lo que pretendemos hacer en el presente ensayo: ver las semejanzas—y las divergencias—de las dos comedias.

Jiménez Rueda habla del "barroquismo aristocrático" de Sor Juana y afirma que, por sus comedias, pertenece a ese grupo de autores que "tienen por guía a Calderón de la Barca".

Parece, en efecto, que el contacto más íntimo entre el dramaturgo de la corte de los Austrias y la poetisa de Corte y convento consiste en ese barroquismo aristocrático. Como Calderón, escribía Sor Juana para que se representaran sus obras en la Corte. Y rasgos comunes a Calderón y a Sor Juana son una movilidad constante, un equilibrio inestable y ciertos elementos decorativos, entre los cuales se cuentan el

juego de palabras y el tono de simbolismo. Este último se nota más en Calderón, mientras que el juego de palabras parece ser más caro a Sor Juana. En las dos comedias se observan, además, puntas sutiles de ironía y tendencias a la argumentación sofisticada, todo ello expresado en un lenguaje rico, de gran musicalidad.

En *Casa con dos puertas* hay un continuo movimiento exterior que se ve también en *Los empeños de una casa*. Como dice Ludwig Pfandl, "la constante mutación de las salidas y acciones secundarias hace que se pierda el hilo" en Calderón. Parece que el enredo viene a resultar, para él, más importante que el asunto—el tema—, y ciertamente más importante que los personajes. La continua amplificación de la acción crea un ambiente barroco de agitación y movimiento: la ac-

simulada, el honor representado en el hermano Félix y en el padre Fabio. Y hay equilibrio cuidadoso en el desarrollo: Marcela, enamorada de Lisardo, tiene que esconderse de él en su propia casa, huyendo de los celos de honor de su hermano; después, Lisardo tiene que esconderse del padre de Laura en casa de ésta, huyendo de las amenazas de aquél, motivadas por el "honor" familiar. Primero es Félix quien sufre celos a causa de Laura y pide su perdón:

LAURA ¿Iráste  
si te oigo?  
DON FELIX Sí.  
LAURA Pues dí, y vete.

Pero, más tarde, es ella quien le pide perdón a él. Y la escena se repite, invertida:

DON FELIX ¿Iráste  
si te escucho?  
LAURA Sí.  
DON FELIX Dí, pues.

alto concepto tradicional del honor exigía acciones inequívocas, claramente simbólicas, en las comedias de capa y espada. Calderón guardó esta concepción tradicional con toda seriedad. Vemos al padre de Marcela inmóvil en su rígida conducta, en su afán predominante: preservar el honor, la pureza de su nombre:

¡Aunque las fuerzas me faltan,  
no las fuerzas de honor  
para tomar mil venganzas!

Y Félix, por un simple roce de sospecha, se siente justificado para abandonar a Laura y para desconocer a su hermana, a quien guarda con un celo semejante al del padre de Marcela. ¡Y qué tono altisonante el que adopta Calderón para desarrollar estas ideas tradicionales!

En cambio, los celos de *Los empeños* son cosa un poco menos seria; hay amenazas y juramentos en torno al honor, hay grandes palabras, sí, pero sentimos que la atmósfera no es aquí de tanta seriedad, que reina más alegría y más humor. Al final de la intriga, doña Ana puede olvidar tranquilamente a don Carlos al darse cuenta que no puede ganar su amor; comprende que es mejor tomar lo que es razonable, en lugar de perderlo todo:

Acabe este desengaño  
con mi pertinaz intento,  
y pues el ser de don Juan  
ya es preciso...

Antes había dicho: "Es ciega la voluntad", pero ahora afirma que la voluntad puede abrir bien los ojos y poner riendas al caprichoso amor. Don Pedro, por su parte, abandona la batalla del honor, olvida sus celos y acepta que sea Carlos quien gane a Leonor. La manera de resolver el enredo debilita la concepción tradicional de la honra. Don Rodrigo, el padre celoso de su apellido, comprende que las peleas en nombre del honor suelen ser estériles, y aconseja a Pedro:

En las dolencias de honor  
no todas veces son buenos  
—si bastan sólo suaves—  
los medicamentos recios,  
que antes suelen hacer daño.

No es éste, ciertamente, el padre rígido de *Casa con dos puertas*.

El amor se basa en el honor, y sentimos que la actitud de Sor Juana obedece un poco al concepto tradicional. Más barroco, más melodramático, el amor viene a ser en Calderón un afecto de moda, y los celos una "fría y calculadora venganza". Se ha dicho que Sor Juana es superficial y convencional en su actitud hacia

(*Pasa a la pág. 26*)

## UN DIPTICO BARROCO: CALDERON Y SOR JUANA

Por Donna GUSTAFSON

ción se vuelve fin, de simple medio que era. No es de extrañar el juicio de Gerald Brennan, historiador moderno de la literatura española: el punto más flaco de la obra de Calderón es su incapacidad para crear personajes. Ninguna de las figuras de *Casa con dos puertas* se destaca como individuo; la situación teatral del momento arrastra a los personajes, sin darles tiempo para pensar y presentarse como personas. Y otro tanto ocurre en la comedia de Sor Juana.

El enredo de *Los empeños* es aún más endiablado que en Calderón. Falta en la comedia de Sor Juana el cálculo meditado que tiene la del español, y por eso la acción de *Los empeños* nos lleva al final con una rapidez frenética. Calderón desarrolla su argumento con más precisión, dejando bien planteado, al fin de la cuarta escena de la primera jornada, todo el enredo: las dos parejas enamoradas, los celos que dan ímpetu a la acción, la mujer di-

En cambio, en la comedia mexicana la acción se complica cada vez más sin someterse a un plan de construcción. Sor Juana, como dice Monterde, "se deja llevar por la preocupación dominante, parte de la situación inicial y sigue la complicada intriga antes de llegar a desenlazarla...; se olvida de las reglas". Esta falta de arquitectura precisa quizá se deba al hecho de que la monja escribió sus obras con más rapidez que Calderón (el propio Monterde habla de su "ímpetu juvenil"): personajes y acciones superfluos son resultado de la ausencia de método en *Los empeños*.

La exageración barroca de sentimientos es quizá más evidente en la comedia de Calderón que en la de Sor Juana, la cual parece tener una actitud más ligera, más realista, frente a las pasiones que derivan del honor. La tendencia barroca de Calderón, como ha dicho Brennan, se aparta del realismo para cristalizar en la esfera de la alegoría y el melodrama. El

## Un díptico barroco: CALDERON Y SOR JUANA

greso... ¡Quién sabe! ¡Hay tantos sitios donde se abusa de la inocencia!"

Nada detesta más que la ignorancia. En los apuntes de Mairena consigna la siguiente anécdota, fingida o cierta, que revela bien su actitud:

—A usted le parecerá Balzac un buen novelista— decía a Juan de Mairena un joven ateneísta de Chiphona.

—A mí, sí.

—A mí, en cambio, me parece un autor tan insignificante que ni siquiera lo he leído." (Juan de Mairena, I, pp. 26-27).

Y de los ignorantes, nadie peor que el que todo parece saber, que nada le causa ni le causará asombro. "El paletito perfecto —dice— es el que nunca se asombra de nada; ni aun de su propia estupidez."

El humor, también, es en Antonio Machado un auxiliar, un vehículo de su ethos, en el cual su ánimo docente es la manifestación de su amor al pueblo, su pueblo español, fuente y numen de su obra.

Su credo es tan sincero y preciso como su vida. No fué un poeta populista, no se refugió en el folklore para crear una obra inauténtica de gran difusión. Penetrando profundamente en su circunstancia, en su problema, en su destino, interpretó y expresó las grandes cuestiones y los anhelos de su pueblo. Su credo está magistralmente resumido en las palabras que pone en boca de su maestro apócrifo, Juan de Mairena:

"Escribir para el pueblo ¡qué más quisiera yo! Deseo de escribir para el pueblo aprendí de él cuanto pude, mucho menos —claro está— de lo que él sabe. Escribir para el pueblo es, por de pronto, escribir para el hombre de nuestra raza, de nuestra tierra, de nuestra habla, tres cosas de inagotable contenido que no acabamos nunca de conocer. Y es mucho más, porque escribir para el pueblo nos obliga a rebasar las fronteras de nuestra patria, a escribir también para los hombres de otras razas, de otras tierras y de otras lenguas. Escribir para el pueblo es llamarse Cervantes en España, Shakespeare en Inglaterra, Tolstoy en Rusia. Es el milagro de los genios de la palabra. Tal vez alguno de ellos lo realizó sin saberlo, sin haberlo deseado siquiera, día llegará en que sea la más consciente y suprema aspiración del poeta. En cuanto a mí, mero aprendiz de gay-saber, no creo haber pasado del folklorista, aprendiz, a mi modo, de saber popular."

Así fué de grande la franciscana modestia, la sobria sencillez del gran poeta de España que es don Antonio Machado.

(Viene de la pág. 17)

el amor, pero quizá esta crítica se aplique mejor a Calderón de la Barca.

Siendo su punto de vista un poco menos severo, Sor Juana puede tratar a sus personajes con más desenvoltura que el español. Vemos en la obra de la mexicana cómo los mismos personajes "serios" contribuyen al humor de la comedia. Cuando Castaño se viste con ropas femeninas; Pedro, personaje noble, pone su nota en el tono burlesco de la escena creyendo que Castaño es Leonor y cortejándolo con encendidas razones. Es una escena verdaderamente chistosa, y Pedro, con su ignorancia, contribuye al efecto. En cambio, en *Casa con dos puertas* el humor está reservado a los graciosos, cuyos chistes suelen reprimir y censurar los personajes graves. La escena de Calabaza y su descripción del vestido que le han hecho, es un monólogo comentado secamente por Lisardo: "¡Qué locuras!"

Menos severa, Sor Juana pone en su obra una desenfada autocrítica que no se ve en la comedia de Calderón. Este alude a otra comedia suya:

¡Vive Dios, que me has cogido!  
La "Dama Duende" había sido.

Sor Juana hace más: se critica a sí misma. Refiriéndose a las dos primeras jornadas, dice Arias en el segundo sainete:

...que no fueran más largas que un correo,  
pues si aquesta comedia se repite,  
juzgo que llegaremos a Cavite.

Y Castaño:

Vamos, y deja lamentos,  
que se alargan la jornada  
si aquí más nos detenemos.

Este tono de broma no se ve en la comedia del español; ni tampoco los elementos autobiográficos que observamos en *Los empeños*. La descripción que Sor Juana nos da de Leonor parece aplicarse a la monja misma:

Inclíneme a los estudios desde mis primeros años con tan ardientes desvelos, con tan ansiosos cuidados, que reduje a tiempo breve fatigas de mucho espacio... de modo que, en breve tiempo, era el admirable blanco de todas las atenciones...

Y lo hace, además, con humor:

¡No hubieras... enamorado tú a aquesta y no a aquella pobrecita de Leonor, cuyo caudal son cuatro bachillerías!

Nada de esto encontramos en Calderón, el cual escamotea sistemáticamente su propia personalidad, o, como dice Pfandl, "se oculta en discreta oscuridad detrás de sus obras"; no considera la sociedad como co-

sa teatral, y por eso hay en sus comedias "un abismo entre la escena y la realidad".

De ahí que Calderón —más razonable y más serio, menos personal, menos vinculado con la vida real— se aproxime al melodrama y tienda más a la alegoría y a la generalización moralizadora. Su perfección de construcción y de técnica y su rigidez de pensamiento lo llevan a crear un teatro más y más simbólico y alegórico.

En las dos comedias abunda el lenguaje florido y opulento del barroco. Es, en ambos casos, un lenguaje aristocrático, puesto que los dos dramaturgos escribieron para la Corte. Nuevo punto de contacto: Monterde dice que los rasgos de ingenio en algunas escenas de Sor Juana la aproximan a Góngora, y Méndez Plancarte, en las notas de su edición, subraya a menudo el gongorismo de la monja en sus poesías. Ahora bien, Brenan nota particularmente en Calderón la adaptación de los "vilancicos" del mismo Góngora.

La tendencia barroca a las controversias sofísticas, debida quizá a influjo de la escolástica, es un rasgo común a las dos comedias. Este razonar intrincado y sutil constituía, evidentemente, un deleite más para el auditorio acostumbrado a escuchar —y aun a practicar— las disputas de las escuelas.

En *Los empeños* y en *Casa con dos puertas*, gongorismo y escolasticismo suelen adoptar la forma del juego de palabras "conceptista". En el segundo sainete de Sor Juana hay un ejemplo de juego de palabras que muestra su ingenio para manejar un lenguaje poético y humorístico:

NUÑEZ ¡Brava traza, por Dios!  
pero me ataja  
que yo no sé silbar!...  
El punto es ése:  
que yo no acierto a  
pronunciar la ese.

Pero en cuanto a riqueza de lenguaje, Calderón supera a Sor Juana. Su estilo es más imponente, más elevado, más cargado de alusiones mitológicas, de metáforas, de repeticiones, de imágenes barrocas de la naturaleza. La decoración barroca se ve claramente en la naturaleza calderoniana, sobre todo en la equiparación de la naturaleza con lo humano, como cuando Lisardo se compara a sí mismo con el girasol que sigue al astro del día (Marcela), o cuando don Félix describe a la naturaleza como medianera del amante:

... estrellas y flores,  
siempre en amorosas paces,  
enlazadas unas de otras  
eran terceras de amantes.

Sor Juana también pinta la unión de la naturaleza con el amor, pero no es la suya una naturaleza tan personalizada:

... las olas de mi amor,  
cuanto más crepas llegaban  
a querer con los deseos  
de amor anegar la playa,  
era margen tu respeto  
al mar de mis esperanzas.

Se puede notar la diferencia en el empleo de términos concretos entre los dos dramaturgos, comparando dos descripciones de un galán en boca de una dama. He aquí en Calderón la descripción que hace Laura de don Félix:

El traje que se vestía  
era un bien mezclado traje,  
ni bien de corte, ni bien  
de aldeano en el donaire.  
En un airoso sombrero  
llevaba un rizo plumaje,  
a quien tuvieron acción  
la tierra después y el aire,  
por el matiz o la pluma,  
sobre si era flor o ave...

Y he aquí, en Sor Juana, la descripción —más abstracta— que hace Leonor de Carlos:

Era su rostro de enigma  
compuesto de dos contrarios,  
que eran valor y hermosura  
tan felizmente hermanados,  
que, faltándole a lo hermoso  
la parte de afeminado,  
hallaba lo más perfecto  
en lo que estaba más falto...

Así, pues, lo que salta a la vista cuando comparamos *Casa con dos puertas* con *Los empeños de una casa* no son sólo las analogías, sino también las divergencias. Calderón y Sor Juana se ajustan a una fórmula tradicional, pero con variaciones peculiares a cada uno. Vemos, por una parte, los ideales dramáticos vigentes al finalizar el Siglo de Oro español, y, por otra parte, las sutiles preferencias e inclinaciones de cada uno de los dramaturgos, determinadas quizá por la diferencia del ambiente social, y ante todo por la diversidad del genio literario.

## Obras consultadas

Gerald Brenan, *The literature of the Spanish people*, Cambridge, 1951, especialmente pp. 291-298.

Julio Jiménez Rueda, *Historia de la literatura mexicana*, México, 1946, esp. pp. 80 y sigs.

Francisco Monterde, *Cultura mexicana*, México, 1946, esp. pp. 59-87.

Ludwig Pfandl, *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, Barcelona, 1933, esp. pp. 439-452.

Angel del Río, *Historia de la literatura española*, t. I, Nueva York, 1948.

Angel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, Barcelona, 1940, esp. pp. 248 y sigs.