



AURELIO GONZÁLEZ

Los espacios del barroco
Cervantes y sor Juana

Cuadernos de
R E C I E N V E N I D O

PUBLICAÇÃO DO PROGRAMA DE POS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURA ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

2020

32

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

CUADERNOS DE

R E C I E N V E N I D O

AURELIO GONZÁLEZ

Los espacios del barroco. Cervantes y sor Juana

CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-
AMERICANA

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

CUADERNOS DE RECIENVENIDO/32

Publicação do Curso de Pós-Graduação

em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana

Editora: Maria Augusta da Costa Vieira

Universidade de São Paulo

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Departamento de Letras Modernas

Serviço de Biblioteca e Documentação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
da Universidade de São Paulo

Cuadernos de reciénvenido / publicação do programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana [do] Departamento de Letras Modernas [da] Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas [da] Universidade de São Paulo. – n.1 (1996) - São Paulo: Humanitas, 1996.

Irregular

Última edição consultada n. 31 (2015)

ISSN 1413-8255

1. Literatura espanhola 2. literatura hispano-americana 3. língua espanhola 4. Estudos Tradutológicos espanhol-português/português-espanhol. I. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Letras Modernas. Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana.

21.CDD 860
460

Nota Editorial

É com enorme satisfação que o Programa de Pós-Graduação em Língua e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas da FFLCH/USP traz a público o trabalho de Aurelio González intitulado *Los espacios del Barroco. Cervantes y Sor Juana*. A presente publicação é o resultado de uma visita do nosso querido Aurelio González à Universidade de São Paulo, no ano de 2013, quando pudemos usufruir de um par de conferências que ele nos ofereceu sobre a obra de Miguel de Cervantes e de Sor Juana.

Professor e pesquisador da Universidad Autónoma de México e do Colegio de México, do qual foi seu diretor entre 2003 e 2009, presidente da Asociación Internacional de Hispanistas de 2016-2019 e atual “Miembro de Honor”, Aurelio González seguiu uma carreira acadêmica notável, tendo se tornado referência obrigatória nos variados campos de estudo aos quais se dedicou. Ente eles, cabe destacar seus estudos sobre a literatura espanhola medieval, a dos séculos XVI e XVII peninsular e hispano-americana e sua dedicação à pesquisa da literatura de tradição oral, tanto na Espanha quanto no México. No campo dos estudos cervantinos, seu trabalho tem uma importância fundamental e, de modo particular, suas publicações sobre o teatro de Cervantes. É estimulante poder visualizar por meio de seus estudos os percursos que teria seguido o autor do *Quixote* ao compor suas obras dramáticas, considerando a cena teatral na sua plenitude, isto é, seu texto poético em consonância com o espaço de representação e os possíveis efeitos do espetáculo cênico.

O presente trabalho de Aurelio González nos traz um conjunto de reflexões sobre o que seria possível identificar como a “fiesta barroca”, isto é, as múltiplas manifestações da vida pública e dos variados recantos de poder próprios de uma sociedade que confundia as fronteiras entre os princípios teológicos, políticos, retóricos e poéticos. Ambos autores fundamentais, Cervantes e Sor Juana, em seus respectivos tempos trilharam diversas circunstâncias históricas e se enfrentaram com questões relacionadas aos gêneros poéticos, tão presentes em seus textos líricos, narrativos e dramáticos.

São Paulo, outubro de 2019.
Maria Augusta da Costa Vieira

LOS ESPACIOS DEL BARROCO. CERVANTES Y SOR JUANA

Aurelio González
El Colegio de México

El Barroco

Desde una perspectiva amplia es válido plantear que la literatura española de los Siglos de Oro y con ella la poesía y la literatura novohispana y virreinal de los siglos XVII y parte del XVIII, solamente se pueden entender con plenitud en el marco de la cultura del Barroco pues están configuradas por principios estéticos y artísticos que emanan de un movimiento cultural que desarrolla y lleva a sus últimas posibilidades –al extremo absoluto– los elementos del canon clásico heredado del Renacimiento y con ellos un tipo de humanismo y toda una cultura que llamamos clásica, la cual, con distintas facetas y aristas, se extendió por toda Europa y por los virreinos y demás regiones dominadas por España en el Nuevo Mundo.

Esto no quiere decir, por ejemplo, que la poesía novohispana no tenga elementos propios, tales como el trasfondo ideológico que le dan los grupos criollos a la apropiación que hacen de esta expresión o, en la arquitectura virreinal, los matices iconográficos y colorísticos de las realizaciones en las que participaron artesanos indígenas, o la pintura que hace Velázquez para la corte madrileña.

En casi todas las expresiones artísticas de aquella sociedad de los siglos XVI y XVII tenemos lo que, fuera del ámbito renacentista y barroco español, sería casi una paradoja inconcebible: la unidad, más que el contraste, entre la vida religiosa y la vida mundana. Así, al lado de la vida de los fastos cortesanos encontramos el recogimiento y la presencia del mundo religioso. Los autores novohispanos que escribían los villancicos que se cantaban en la catedral de la ciudad de México, poesía que tenía

como cauce la alegoría eucarística y era expresión acabada de la música y la religiosidad barroca, también escribían para las espléndidas y espectaculares celebraciones cortesanas; Calderón, autor preferido para recibir el encargo del Ayuntamiento de Madrid de escribir los autos sacramentales que se presentarían en los festejos del *Corpus Christie*, era también el encargado de los festejos palaciegos del Buen Retiro. Todos ellos eran autores de lo que se ha llamado con justeza “la fiesta barroca”, aquella en la que como señala Maravall “se emplean medios abundantes y costosos, se realiza un amplio esfuerzo, se hacen largos preparativos, se monta un complicado aparato, para buscar unos efectos, un placer o una sorpresa de breves instantes”.¹ Muchos hidalgos, religiosos, clérigos, letrados o caballeros, soldados y nobles fueron conocidos por su participación en la vida pública y en todos los entresijos de poder y complejidades que se pueden devanar de una sociedad en la cual los límites entre la religión, el poder y el lustre social eran más bien difusos.

En la literatura hispánica (incluyendo la de los virreinos) de los siglos XVI y XVII y en la Nueva España del XVIII, encontramos afinada y floreciente, la tradición grecolatina, misma que se expresa en multitud de referencias a la mitología clásica y en el manejo conceptuoso de los tópicos culturales de la Antigüedad. Por otra parte es también una literatura producto de la religión postridentina, de la educación jesuita y de los rigores de la jerarquía eclesiástica y sus agravios represivos inquisitoriales. Pero también es una literatura preocupada por el poder, por el amor, las caballerías o la burla obscena.

Para la forma en que concibo que es útil la mentalidad y la cultura del Barroco para entender la creación literaria de este periodo, hay que recordar que dentro de las líneas generales de lo que es el Barroco destaca en primer lugar la apertura que permite y posibilita el desarrollo de sus presupuestos estéticos e ideológicos en distintos niveles de la obra artística. Esto es, las expresiones que llamamos del Barroco desarrollan sus propuestas tanto en un nivel de superficie como en la profundidad de la estructura y el sentido. Así, podemos decir que existen obras barrocas que desarrollan la musicalidad epidérmica como el juego brillante y melodioso de un Vivaldi y hay otras que juegan en su interior con los elementos compositivos estructurales como en las obras contrapuntísticas de Bach, sin que unas sean superiores a las otras, y ambas corresponden plenamente a propuestas artísticas barrocas. Hay un Barroco estructural como el que se desarrolla en la arquitectura italiana (y en especial la jesuita de Roma) del *seicento* del que es exponente magistral la iglesia romana de San Carlino “alle quatro fontane” de Borromini donde el

1 José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, Ariel, Barcelona, 1975, p. 483.

principio estético está, –lo cual se percibe inmediatamente al abrir las puertas de la iglesia– en mostrar las infinitas posibilidades estéticas de la estructura del edificio, puesta de manifiesto en una iglesia de dimensiones mínimas. Otro ejemplo sería la fachada de Alonso Cano de la catedral de Granada con sus tres puertas flanqueadas por pilastras que soportan sendos arcos con casetones rompiendo el plano con un juego estructural de volúmenes. Y hay un Barroco de superficie como el que desarrolla los espléndidos juegos de luz y oro de los retablos novohispanos tallados con horror al vacío en el templo jesuita de Tepozotlán, en la iglesia de Santa Prisca en Taxco, en la decoración del interior de la iglesia –en bóvedas y muros llenos de explosiones de colorido y formas de raigambre indígena– de Santa María Tonanzintla o de San Francisco Acatepec en Puebla, en las filigranas de piedra del monasterio de San Agustín en Querétaro, o de la fachada del Sagrario Metropolitano de la ciudad de México o la decoración en blanco y oro de la Capilla del Rosario poblana. En España esta expresión arquitectónica barroca está en la fachada del *Obradoiro* de Santiago de Compostela, la sacristía del monasterio de la Cartuja de Granada o el retablo de san Esteban, debido a José de Churriguera, en Salamanca. Hay un barroco pictórico estructural de complejos juegos de puntos de vista como en *Las Meninas* de Velázquez que van desde el observador que ocupa el lugar de los reyes que están siendo retratados por Velázquez, en un lienzo, del cual sólo se ve la parte de atrás, pero los reyes se reflejan en un espejo, situado en una pared atrás del pintor, plano trasero, más no último, pues éste está ocupado por un observador que ve toda la escena desde el fondo, mientras las meninas nos observan a nosotros espectadores y un enano juega con un perro distraído; y hay un barroco de superficie construido por arreboles y volutas, nubes y paños volantes como en las “Inmaculadas” pintadas por Murillo. Sin olvidar el claroscuro magistral de Rembrandt.

Aplicar estos conceptos de superficie y estructura, como planos de expresión, a la literatura (en lugar de los esquemáticos y simplistas “conceptismo” y “culteranismo”) nos permite entender que entre una y otra forma existen relaciones e incluso simultaneidad cuando no se privilegia una sobre otra. En la literatura barroca de esta época no hay culteranismo vacío de conceptos, ni conceptos que no se expresen en una forma novedosa y compleja. Poetas de altos vuelos como Góngora, Quevedo, Lope o sor Juana y Sandoval Zapata en sus creaciones más logradas logran moverse en los dos planos tanto en el estructural, como en el de superficie y alcanzar los niveles más altos de la poesía. Así podemos tener un Barroco poético que rescata la superficie del texto con el sonido de la palabra, la fuerza de la imagen y el brillo del artificio. Pero la poesía puede ir más allá y desarrollarse en la estructura del texto y en las manifestaciones del Barroco halla campo

fértil para el juego de los significados, la obscuridad del concepto y el arte de ingenio en temas que abarcan la lucha de la libertad contra el destino y la trascendencia simbólica en una densa construcción filosófica y simbólica, que incluye el planteamiento de soluciones teológicas muy acordes con la preocupación de la época, todo ello desde una coherencia argumentativa y con sentido moral, jurídico y político en una obra que además debe divertir a un público que ha pagado una entrada, o el hidalgo que sale a desfacer entuertos impregnado de idealismo o locura caballeresca, hasta el juego ingenioso de los discursos de un gracioso de comedia o de una silva burlesca con valor lúdico. Y esto no excluye una abundantísima producción poética de circunstancia y de certámenes o académica en la cual lo que predomina es la versificación hábil alejada de vuelos trascendentes o incluso de auténtica creatividad, pero enmarcada en una poética barroca que valora el virtuosismo y privilegia el ingenio.

Así, la creación poética se imbrica profundamente con la cultura barroca española, vive en la pasión poética de la antítesis, en los vuelos del sueño, en el laberinto del espacio, al mismo tiempo que en la perfección retórica y formal de una décima o un soneto, en la habilidad de una comedia o un arco triunfal de circunstancias, o de una ópera o comedia palaciega. Dios y la corte, drama y comedia, melodía poética y conceptismo elevado, los celos y el libre albedrío, las bromas y agudezas, burlas obscenas y alusiones oscuras, emblemas y sueños, arte de ingenio por encima de todo. El Barroco como expresión del hombre creador de ámbitos en los que finalmente es centro y señor absoluto después del desencanto de la ilusión renacentista, aunque estos espacios sean solamente literarios o artísticos.

En un momento de tal abigarramiento racial, social y cultural como lo es el siglo XVII la poesía, el teatro o la prosa, para poder reflejar esa condición múltiple, se apoyaban en valores sociales como la honra o la religión como alguno de sus elementos estructurantes, pero los autores barrocos eran capaces de recoger todas las tendencias y aunar, en una sola obra, la tradición de la Antigüedad clásica con el ámbito pastoril renacentista, la visión caballeresca con el realismo picaresco, la cultura humanística con la religiosidad postridentina y la alta cultura cortesana con la tradición popular.

Miguel de Cervantes (1547-1616) y Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), cuyas fechas de nacimiento están separadas por casi cien años, marcarían dos posibles hitos entre los cuales se desarrolla el Barroco, ambos se movieron por diversos espacios físicos y genéricos y ambos cronológicamente estarían en relación con otros periodos del canon clásico: Cervantes con el Renacimiento que se alejaba y Sor Juana con el Neoclásico que se avecinaba.

Cervantes y su proyecto dramático. Un espacio barroco múltiple

La relación entre la expresión narrativa, dramática y poética cervantina es una realidad literaria que posiblemente sólo se pueda comprender plenamente desde la perspectiva estética del Barroco pues en ella se plantea la posibilidad creativa del contraste y lo extremo, se acepta la complejidad tanto estructural como de superficie como condición artística, el concepto adquiere formas de expresión que implican en el receptor el arte de ingenio y las fronteras entre los géneros se vuelven permeables y difusas.

Cervantes es un autor polifacético que, como muchos otros escritores de su tiempo, se desarrolló literariamente, con mayor o menor intensidad, en distintos géneros que son prácticamente espacios de la creación literaria con una aceptación de público e incluso con una valoración personal muy contrastada. Por ejemplo, hoy en día en la historiografía teatral, Cervantes es recordado como magnífico entremesista, en algún sentido se reconocen sus tragedias, en especial la *Numancia*, pero sus comedias no despiertan mayor entusiasmo; por otra parte, en su tiempo fue reconocido como uno de los mejores romancistas de ese estilo que identificamos como el Romancero Nuevo, aunque hoy su poesía recibe poca atención; Cervantes creía mucho en su *Galatea* y en el *Persiles* que hoy son textos de especialistas claramente opacados por el *Quijote*, considerada obra maestra universal, e incluso por las *Novelas ejemplares*.

Esta ausencia cervantina de límites tajantes entre géneros ha sido reconocida por diversos autores, como Martín Morán quien ha dicho con buenas razones que “Cervantes en el *Quijote* de 1605 se vale del mecanismo de la representación para dar cauce a las exigencias artísticas manieristas; en el de 1614 introduce la escenificación en la representación porque la nueva concepción barroca del arte y del mundo le sugiere un método, el teatro en el teatro, de construcción del relato muy acorde, por lo demás, con su connatural inclinación hacia el drama”.² Con esto pone de manifiesto la importancia que tenían para Cervantes el concepto y la técnica dramáticos.

Es indudable que el personaje de don Quijote es uno de los grandes mitos literarios universales, pero esta trascendencia ha hecho que el resto de la obra de Cervantes, su creador, reciba una atención particular de la crítica, atención tamizada en muchos casos a partir de la propia existencia del *Quijote*, con lo que otros textos cervantinos se miden con parámetros que a veces resultan paradójicos y en sí poco literarios. Por ejemplo, la actividad de Cervantes como poeta, ya que su fama la obtiene como narrador, muchas veces ha sido descalificada por la crítica posterior a su tiempo, sobre todo

2 José Manuel Martín Morán, “Los escenarios teatrales del *Quijote*”, *Anales Cervantinos*, XXIV (1986), p. 46.

desde que el ilustre académico, marino e historiador –por lo demás hoy perfectamente desconocido fuera de algunos pocos círculos–, don Martín Fernández de Navarrete y Jiménez de Tejada (1765-1844), afirmara en su pionera *Vida de Cervantes*³ que éste “no era poeta”, aunque, como lo comenta Ricardo Rojas en su –a pesar de los años transcurridos– aún fundamental obra sobre la poesía cervantina, nuestro autor haya escrito más de 15,000 versos, y no es descabellado suponer que entre tantos algunos buenos habrá, pues el elevado número, en este caso, no sólo indica facilidad para versificar.⁴

La opinión de los críticos, estudiosos y cervantistas en general sobre la obra poética de Cervantes ha tocado extremos que van desde la aceptación de la afirmación de Fernández de Navarrete (Quintana, Fitzmaurice Kelly, por citar los antiguos solamente) hasta la alabanza brillante de Luis Cernuda⁵ quien lo considera poeta lírico y dramático de altos vuelos (aunque para ello cargue las tintas negativamente sobre la figura de Lope), pasando por posiciones mesuradas y más objetivas como las de Menéndez Pelayo⁶ (aunque no en todas las ocasiones), la defensa seria y razonada de Ricardo Rojas o los estudios más cercanos a nosotros⁷ de José Manuel Blecua, Vicente Gaos y Elias Rivers.

Lo mismo ha sucedido con la producción dramática cervantina en la que en ocasiones el criterio ha sido tratar de entender toda la obra de Cervantes desde la perspectiva del narrador genial, sin embargo, en este sentido hay que aclarar que la relación entre la narración y el teatro ya está planteada desde el interior de la misma creación cervantina y así, por ejemplo, se relacionan ambos géneros, por boca del canónigo del *Quijote*, cuando éste nos dice, a propósito de las novelas de caballerías:

Pero lo que más me le quitó de las manos, y aun del pensamiento, de acabarle, fue un argumento que hice conmigo mismo, sacado de las

-
- 3 La publicación en 1819 de su *Vida de Cervantes* supuso la recuperación del *Quijote* en el siglo XIX. Fue la primera obra en la que se publicó la biografía de Cervantes, gracias a la búsqueda en los archivos nacionales que había venido realizando Navarrete.
 - 4 Ricardo Rojas, *Cervantes*, Losada, Buenos Aires, 1948, pp. 38-39.
 - 5 Luis Cernuda, “Cervantes poeta”, en *Poesía y literatura II*, Seix Barral, Barcelona, 1964, pp. 45-57.
 - 6 Marcelino Menéndez Pelayo, “Cervantes considerado como poeta” en *Estudios y ensayos de crítica literaria I*, CSIC, Madrid, 1941.
 - 7 Basten como ejemplo: Joseph M. Claube [José Manuel Blecua], “La poesía lírica de Cervantes”, en *Homenaje a Cervantes, Cuadernos de Ínsula I*, 1947; Vicente Gaos, “Cervantes, poeta”, en *Claves de literatura española I*, Guadarrama, Madrid, 1971; Elias Rivers, “Viaje del Parnaso y poesías sueltas” en *Suma Cervantina*, Tâmesis, Londres, 1973, pp. 119-146.

comedias que ahora se representa, diciendo: “Si estas que ahora se usan, así las imaginadas como las de historia, todas o las más son conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza, y, con todo eso, el vulgo las oye con gusto, y las tiene y las aprueba por buenas, estando tan lejos de serlo, y los autores que las componen y los actores que las representan dicen que así han de ser, porque así las quiere el vulgo, y no de otra manera; y que las que llevan traza y siguen la fábula como el arte pide, no sirven sino para cuatro discretos que las entienden, y todos los demás se quedan ayunos de entender su artificio [...]”

—En materia ha tocado vuestra merced, señor canónigo –dijo a esta sazón el cura–, que ha despertado en mí un antiguo rancor que tengo con las comedias que agora se usan, tal, que iguala al que tengo con los libros de caballerías;

(*Quijote*, I, 48)⁸

Con estas palabras se establece una relación, aunque sea peyorativa, entre las más famosas novelas de su tiempo y el género que convocaba a todos los estratos de la sociedad en los corrales, lo curioso es que en ambos casos la visión no es positiva por la distancia que establecen ambos géneros de la preceptiva clásica y del peso que tienen los receptores en la valoración de las obras. La crítica ha prolongado esta visión planteando recurrentemente la relación entre la potencia de la técnica novelística de Cervantes y su “limitada” capacidad como dramaturgo.⁹

Tal vez el primero en establecerla, y sentirse profundamente molesto por esto,¹⁰ fue el todavía impreciso licenciado Alonso Fernández de Avellaneda, el primer crítico, aunque no académico, de Cervantes, a quien, lo que percibió en el *Quijote* no le gustó nada y así dice en el prólogo a su *Quijote* aprovechando la relación de los términos cómico y comedia:

Como casi es comedia toda la historia de don Quijote de la Mancha, no puede ni debe ir sin prólogo;

[...]

No sólo he tomado por medio entremesar la presente comedia con las simplicidades de Sancho Panza.

8 Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. dirigida por Francisco Rico, Crítica-Instituto Cervantes, Barcelona, 1998, t. I, p. 551.

9 Algunas de estas ideas ya las he tratado en “Cervantes: el *Quijote*, el teatro y la poesía”, *Revista Digital Universitaria* [en línea], VI-5 (2005). <http://www.revista.unam.mx/vol.6/num5/art47.htm> [Universidad Nacional Autónoma de México]

10 Sobre la diferente manera en que se puede interpretar la risa cervantina y la risa de Avellaneda véase James Iffland, *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*, Universidad de Navarra-Iberoamericana Vervuert, Madrid-Frankfurt, 1999.

[...]

Conténtese con su *Galatea* y comedias en prosa; que eso son las más de sus novelas: no nos canse.¹¹

Es curioso que Avellaneda remita con tanta insistencia el *Quijote* al teatro. Es claro que las palabras teatrales que emplea podían ser de uso común en la época para referirse sencillamente a algo cómico, pero la reiteración parece decirnos algo más, parece haber algo que le disgusta. Desde luego que la manera en que se provoca la risa en un texto tiene implícitamente un planteamiento ideológico; Cervantes –y el teatro de su tiempo– hacen reír desde una posición social y una preceptiva literaria particular, y sabemos que esta posición fue rechazada por los sectores conservadores y ortodoxos de su tiempo, de los que puede haber sido exponente el propio Avellaneda, y su *Quijote* un antídoto a la risa e ideología cervantinas.

Pero si revisamos otras posiciones críticas posteriores nos encontraremos frecuentemente con esa perspectiva que relaciona la narrativa y el teatro y que hace que la obra cervantina se encuentre siempre a caballo entre los dos géneros, dos espacios distintos de creación. De esta relación no escapa siquiera el *Quijote*, que aunque sea la obra cumbre y el principio de la novela moderna, en ella siempre se descubre una veta teatral. Incluso algún crítico contemporáneo, tomando en cuenta la actividad teatral de Cervantes y su evidente interés en el género dramático, ha llegado a decir que “el *Quijote* es la comedia que Cervantes hubiera querido escribir”¹² con toda la paradoja que esta afirmación implica, pero que retrata la personalidad de Cervantes como escritor capaz en dos géneros distintos y alejado de las preceptivas narrativas en boga.

Alejamiento que también es válido para el teatro pues no olvidemos lo que significó para la producción teatral cervantina la poética de Lope, hecho que retrata espléndidamente Cervantes en su famoso prólogo a las *Ocho comedias nunca antes representadas* de 1615:

[...] y aquí entra el salir yo de los límites de mi llaneza: que se vieron en los teatros de Madrid representar *Los tratos de Argel*, que yo compuse; *La destrucción de Numancia* y *La batalla naval*; donde me atreví a reducir las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían; mostré, o, por mejor decir, fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma [...] compuse en este tiempo hasta veinte comedias o treinta, que

11 Alonso Fernández de Avellaneda, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Martín de Riquer, Espasa-Calpe, Madrid, 1972, pp. 7, 9 y 12.

12 Francisco Fernández-Turiénzo, “La visión cervantina del *Quijote*”, *Anales Cervantinos*, XX (1982), p. 26.

todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza; corrieron su carrera sin silbos, gritas ni barahúndas. [...] Dejé la pluma y las comedias, y entró luego el monstruo de la Naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica. Avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes.¹³

Este prólogo es un documento extraordinario para la historia del teatro español y todo un panorama de la trayectoria dramática cervantina. Pero para comprender plenamente este prólogo hay que ponerlo en relación con los planteamientos expresados por Cervantes en el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote* al que hicimos referencia antes.

Con esta perspectiva, Gilman, en su magistral estudio sobre la novela cervantina, establece nuevamente una relación entre los dos géneros y explica cual sería la posición de nuestro autor: “Para Cervantes, el principal error de la comedia tal como Lope la planteaba no sólo consistió en la fácil fecundidad y el carácter absurdo de los argumentos, sino, lo que es más importante, en tanto el público como los dramaturgos tomaban su visión literaria de la vida de una manera tan seria como Alonso Quijano tomaba la del *Amadís*”.¹⁴ Nuevamente se da el paralelismo entre la visión de la novela de caballerías y su reacción en el *Quijote* y lo que sucede en el teatro, aquí tomando como referente la comedia lopesca.

Pero para Gilman esta relación no es un simple paralelismo sino que va más allá y la entiende claramente como relación de modelos y de incidencia social: “Si los romances de caballería habían dado a Cervantes un modelo para la narración impresa, la comedia al retratar la España de su época en cuanto al honor –a la vez tradicional y ficticio– le proporciona a su espejo irónico una sociedad adecuada para el reflejo irónico”.¹⁵

En general no deja de ser curioso que al hablar del *Quijote* y de la prosa cervantina sea un lugar común el hacer notar la gran teatralidad de ésta. Este tipo de afirmaciones se repetirá en multitud de ocasiones a lo largo de la historia de la crítica; como ejemplo de estas posiciones generalizadoras baste citar a Martínez Bonati¹⁶ quien afirma simple y llanamente que la escena narrativa del *Quijote* tiene un origen indudablemente teatral.

13 Miguel de Cervantes, “Prólogo al lector” en *Teatro completo*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Planeta, Barcelona, 1987, pp. 9-10.

14 Stephen Gilman, *La novela según Cervantes*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, p. 180.

15 Gilman, *op. cit.*, p. 182.

16 Félix Martínez Bonati, “Cervantes y las regiones de la imaginación”, *Dispositio*, II-1 (1977), p. 34.

Incluso la innovación artística que implica el *Quijote* puede ser justificada desde una perspectiva teatral, así es que Casaldueño¹⁷ identifica la nueva estética de la comedia en la estructura del *Quijote* de 1615. Por su parte el agudo crítico italiano Guido Mancini considera que “Fortissima doveva essere in Cervantes la suggestione dell’effetto scenico, dal momento che persino nelle opere narrative si trovano frequenti brani in cui questa ricerca appare manifesta e determinante per la narrazione stessa”.¹⁸ En realidad críticos como Russell, Mancini o más recientemente José Manuel Martín Morán, por lo general consideran esta “teatralidad” de la novela como una virtud más del genio cervantino. Pero otros como Ortega y Gasset no lo ven tan positivo, al menos esa es la interpretación que se podría extraer de afirmaciones como la siguiente: “De querer ser a creer que se es ya, va la distancia de lo trágico a lo cómico [...] Esto acontece con Don Quijote cuando, no contento con afirmar su voluntad de la aventura, se obstina en creerse aventurero. La novela inmortal está a pique de convertirse simplemente en comedia”.¹⁹

Tendremos entonces que preguntarnos si ¿será posible que el autor del *Quijote* sea un escritor teatral marginal llamado Miguel de Cervantes que volcó en esa obra su pasión por el teatro?

En un sentido esto es posible pues “La narrativa de Cervantes se distingue por su teatralidad intrínseca y que esta peculiaridad se debe a la inclinación natural al teatro de nuestro autor [...] los episodios de la venta, pues en lo que a ellos respecta nada nos impide suponer que Cervantes introdujera aquí, readaptadas para la ocasión, alguna de las comedias que no había conseguido ver representadas”.²⁰ Incluso para algunos autores como Baras todas las historias intercaladas adoptan formas de comedia en prosa.²¹ Esto me parece que es especialmente importante pues estas historias son una de las peculiaridades del *Quijote* y no olvidemos que parte de su ruptura con la tradición narrativa de su tiempo radica en que es una novela que tiene como referente la propia literatura.

17 Joaquín Casaldueño, *Sentido y forma del “Quijote”*, Ínsula, Madrid, 1975, p. 208.

18 Guido Mancini, *Cervantes. La vita e le opere*, Sansoni-Accademia, Firenze-Milano, 1973, p. 327.

19 José Ortega y Gasset, *Meditaciones del “Quijote”*, Revista de Occidente, Madrid, 1970, p. 142, [1ª ed. 1914].

20 José Manuel Martín Morán, *El Quijote en ciernes. Los descuidos de Cervantes y las fases de elaboración textual*, Edizioni dell’Orso, Torino, 1990, p. 96. Puede verse también mi artículo: “La venta como teatro. Cervantes y el *Quijote*”, en Gustavo Illades y James Iffland (eds.), *El Quijote desde América*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-El Colegio de México, 2006, pp. 101-117.

21 Alfredo Baras, “Teatralidad del *Quijote*”, *Anthropos*, 98-99 (1988), p. 100.

Las afirmaciones anteriores nos mostrarían la esencia teatral de la prosa cervantina y con ella del *Quijote*, pero, por otro lado, también ha sido un lugar común entre los estudiosos atribuir a las obras teatrales de Cervantes una técnica y estructura narrativas, atribución que por lo general se considera como un defecto que desmerece el valor dramático de dichas obras. En este sentido contrasta con la valoración positiva que se hace de la presencia de elementos dramáticos en la obra narrativa, en especial en el *Quijote*.

Estos dos planteamientos nos presentan lo que al menos es una aparente paradoja: por una parte se nos señala la debilidad de Cervantes en el manejo de las técnicas y recursos dramáticos, lo que le impide desprenderse de su condición de narrador al escribir comedias; y por otra se nos hace notar su profundo conocimiento y maestría en el uso de los recursos y conceptos escénicos, lo cual le permite utilizarlos como técnicas, incluso estructurantes, de la novela.

Ante esta situación, la propuesta de José Bergamín de que “Cervantes hizo teatral la novela, al no poder novelizar el teatro”²² parece un tanto injusta para un autor tan consciente como lo fue Cervantes de la especificidad de la obra de teatro, al mismo tiempo que apasionado por el género y comprometido con su poética.

Algunos estudiosos de la obra cervantina van incluso más lejos en análisis que interrelacionan los dos géneros, como la propuesta de Miguel Herrero García quien llega a plantear que las *Novelas ejemplares* podrían ser prosificación de entremeses.²³ En este sentido, hay que recordar que la datación de los entremeses para algunos especialistas claramente es anterior a la de las *Novelas ejemplares*,²⁴ por lo que cronológicamente sería posible la interpretación que hace derivar las novelas de los entremeses, sin embargo el tono “entremesil” o el sentido “entremesado” también están presentes en diversos textos narrativos de Cervantes, por lo que me parece más factible el uso en una narración del recurso compositivo del entremés, ya sea de personaje o de situación, o incluso el tono burlesco (debido a la canonización de la burla que se hace desde las academias) que la transformación de un entremés, texto concebido desde su génesis para la representación, en un una narración.

22 José Bergamín, *Lázaro, Don Juan y Segismundo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1959, p. 83.

23 Miguel Herrero García, “Una hipótesis sobre las *Novelas ejemplares*”, *Revista Nacional de Educación*, 96 (1950), pp. 33-37.

24 “[...] los seis entremeses en prosa de Cervantes fueron escritos en los últimos años del siglo XVI –en fechas posteriores son *inconcebibles*– y retocados desde los primeros años del siglo XVII.” Agustín de la Granja, “La fecha de composición de *El retablo de las maravillas*”, *Anales Cervantinos*, XXXIV (1998), p. 255.

Esta ruptura de fronteras entre géneros es natural, como decíamos al principio, desde la poética barroca. Al tratar de definir a Cervantes dentro del Barroco, un crítico clásico como Hatzfeld lo relaciona con Velázquez y apunta una serie de elementos que no pueden dejar de considerarse como extraordinariamente sugerentes. Hatzfeld sitúa a Cervantes como expresión del Barroco en primer lugar, por “el sentimiento grandioso por el espacio y el tiempo, el cual nos ofrece dimensiones psicológicas, más bien que matemáticas” y “la experiencia humana como fuente del arte”.²⁵ También nos da la definición de Cervantes como poco religioso y más bien de tipo militar e inquieto, porque, por una parte, la grandeza artística estaba limitada a la esfera espiritual y, por otra, la naturaleza se rebajaba a lo picaresco. Cervantes tratará de imitar a la Naturaleza, y por lo tanto se alejará de los temas religiosos ultramundanos e intentará establecer un puente entre los dos extremos.

Como es natural la crítica teatral sobre Cervantes ha cambiado mucho desde los ya casi legendarios trabajos de Cotarelo Valledor o de Schevill y Bonilla. Estos últimos años nos han dado los trabajos globales, de distinta envergadura y enfoque, de Marrast, Casalduero, Canavaggio, Zimic o de la Granja, las ediciones cuidadas y anotadas de Sevilla Arroyo y Rey Hazas, Alfredo Hermenegildo, Nagy, Canavaggio, Talens y Spadaccini y, por otra parte, pero no menos importante, las comedias y entremeses de Cervantes parecen haber despertado interés en varios países, no sólo del ámbito hispánico, para ser llevadas al escenario por compañías tanto dedicadas al teatro clásico español como estudiantiles o de otro tipo, en muchas ocasiones con gran éxito de público.

Sabemos que Cervantes estuvo interesado por el teatro desde su primera juventud, es conocido su recuerdo del teatro de Lope de Rueda, recuerdo que implica una cierta reflexión teórica sobre el teatro en la cual toma en cuenta tanto el texto dramático como la puesta en escena:

[...] Tratose también de quien fue el primero que en España las sacó de mantillas y las puso en toldo y vistió de gala y apariencia; yo, como el más viejo que allí estaba, dije que me acordaba de haber visto representar al gran Lope de Rueda varón insigne en la representación y en el entendimiento [...] fue admirable en la poesía pastoril, y en este modo, ni entonces ni después acá ninguno le ha llevado ventaja; y aunque por ser muchacho yo entonces, no podía hacer juicio firme de la bondad de sus versos, por algunos que me quedaron en la memoria, vistos agora en la edad madura que tengo, hallo de ser verdad lo que he dicho.

[...] No había en aquel tiempo tramoyas. [...] El adorno del teatro era una manta vieja, tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman

25 Helmut Hatzfeld, *Estudios sobre el Barroco*, Gredos, Madrid, 1973, pp. 406-409.

vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo.²⁶

Por otra parte, la reflexión teatral, o teoría que diríamos ahora, tampoco le fue ajena a Cervantes y tanto en su teatro como en otras obras literarias está presente. Baste recordar sus reflexiones a propósito de la comedia de santos, sobre la comedia misma, la imitación, etc.

A pesar de este indudable interés de Cervantes por el teatro, su trayectoria dramática conocida se puede condensar en pocos episodios en un arco de poco más de treinta años:

1582 Se supone que escribe sus primeras obras de teatro.

1584 Nos dice que “se vieron en los teatros de Madrid representar *Los tratos de Argel*, que yo compuse, *La destrucción de Numancia* y *La batalla naval*”. También dice haber compuesto veinte o treinta comedias (entre ellas *La gran Turquesa*, *La Jerusalén*, *La Amaranta* o *La de mayo*, *El bosque amoroso*, *La única*, *La bizarra Arsinda* y *La confusa*). En este momento también acompañaría alguna compañía

1587 “Dejó la pluma y las comedias”. Es el momento en que se establece en Sevilla.

1592 Firma un contrato con Rodrigo Osorio, autor de compañía, para “escribir seis comedias como las mejores de sus contemporáneos”.

1606 Vuelve a escribir nuevamente teatro.

1615 Publica en Madrid las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca antes representados*.

Pero estos datos bastan para poder afirmar que el interés de Cervantes por el teatro es una constante a lo largo de su vida, así como la preocupación por los aspectos preceptivos de la dramaturgia, por lo tanto, y a propósito de la publicación de sus *Ocho comedias y ocho entremeses*, razonablemente podemos suponer que implicó un proyecto previamente reflexionado. Entonces podemos preguntarnos: ¿cuál pudo haber sido la idea que rigió la conformación de un libro de comedias “nunca antes representadas”, lo cual ya de por sí era una rareza? ¿Por qué un dramaturgo que ha perdido el favor del público se empeña en dar a la imprenta una serie de comedias? A propósito de la última pregunta suena lógico que si no contuvieran algún elemento novedoso que pudiera atraer al público sería necio insistir en su difusión y más en una forma no escénica.

²⁶ Miguel de Cervantes Saavedra, *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* (Madrid, 1615), Prólogo al lector. Cito por la edición del *Teatro completo*, op. cit., pp. 7-8.

Es claro que tenemos que plantear cuales serían los elementos que habría que estudiar para entender el propósito de este proyecto teatral, si es que lo hay, de las comedias cervantinas. Hay que tomar en cuenta que, y en este sentido hay consenso, dichas comedias fueron escritas con anterioridad a la publicación²⁷ por lo tanto corresponden a una trayectoria creativa de varias décadas, probablemente reformulada y afinada para la publicación. Las obras se escribieron cuando muy tempranamente entre 1587 y 1611 y tardíamente entre 1605 y 1614.

Por otra parte es evidente que no se puede tratar de entender el proyecto editorial de Cervantes al margen de la presencia de Lope en los escenarios españoles. Como han dicho Sevilla Arroyo y Rey Hazas:

Asunto capital para perfilar la originalidad de la comedia cervantina es el de su relación con la de Lope [...] De hecho las archimanidas dos épocas de su dramaturgia se diferencian básicamente por el hecho de ser prelopesca una, la primera, anterior al advenimiento del Fénix, pues, y lopesca, en mayor o menor medida, la otra.²⁸

Entre los muchos puntos de preceptiva literaria que ponen en relación con Lope a Cervantes está la importancia que aquel le da a la imitación de la realidad, como bien lo dice en su famosa novela: “la imitación es lo principal que ha de tener la comedia” (*Quijote*, I, 48).

Desde luego que en el concepto de la imitación está implicado el problema de la verosimilitud, asunto que interesa particularmente a Cervantes. El debate entre la verdad y la mentira novelescas es otro de los puntos que distingue a Cervantes de Lope, como bien ha señalado Canavaggio: “une théorie du vraisemblable (celle de Cervantès romancier) et une pratique de la vraisemblance (celle de Lope dramaturge)”.²⁹ En esta divergencia hay que situar la obra dramática cervantina y la dramaturgia lopesca.

Este punto de vista se hace especialmente evidente en las acotaciones teatrales de Cervantes en las cuales éste pone mucho énfasis en recalcar la verosimilitud de lo que cuenta a partir de una afirmación de la verdad que contienen ya sea por su propio testimonio o por fuentes de gran crédito.

27 Las fechas propuestas van para *La casa de los celos*, de 1587 a 1615; *Los baños de Argel*, de 1588 a 1614; *El laberinto de amor*, de 1589 a 1614; *El gallardo español*, de 1594 a 1606; *El rufián dichoso*, de 1597 a 1610; *La gran sultana*, de 1601 a 1608; *La entretenida*, de 1607 a 1612 y *Pedro de Urdemalas*, de 1608 a 1611. Quienes se han ocupado de la datación son Schevill Bonilla; Cotarelo Valledor; Buchanan y Astrana Marín. Véase Jean Canavaggio, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, PUF, Paris, 1977, p. 19.

28 *Teatro completo*, op. cit., p. XIX.

29 Canavaggio, op. cit., p. 36.

Por otro lado Lope y Cervantes coinciden en la visión de la obra artística como una combinación de realidad y creación. Lope dice en *El peregrino en su patria*: “Todo puede ser uno, la Historia y la Poesía” y Cervantes en *El gallardo español*: “ha sido mezclar verdades/ con fabulosos intentos” (III, 3133-3134, p. 106).

Volviendo a la publicación teatral cervantina de 1615 también hay que señalar que el sentido de la organización y la selección de las ocho comedias reunidas por Cervantes para dar a la imprenta no es muy evidente, sin embargo, por su carácter –no era común la publicación de obras no estrenadas– es difícilmente concebible que no obedezca a un proyecto teatral personal.

Diversos autores han tocado el tema y han ofrecido algunas clasificaciones y posibilidades de ordenamiento. Algunos estudiosos como Cotarelo o Juliá Martínez³⁰ han considerado que Cervantes se queda al margen de los planteamientos lopescos y continúa una línea antigua como seguidor de la *Propalladia* de Torres Naharro y concibe sus obras en las dos vertientes propuestas por el escritor renacentista: “comedias a fantasía” y “comedias a noticia”.

En este sentido serían “comedias a fantasía”: *La casa de los celos*, *El laberinto de amor*, *La entretenida* y *Pedro de Urdemalas*, y “comedias a noticia”: *El rufián dichoso*, *El gallardo español*, *Los baños de Argel* y *La gran sultana*.

El que las obras cervantinas puedan dividirse según tengan un referente más o menos histórico creo que es un fenómeno característico de la dramaturgia barroca la cual es capaz de dramatizar cualquier asunto, pero también es capaz de mantenerse en el espacio de la ficción total. Llama la atención el que en la publicación teatral cervantina esté equilibrado el número de cada género: cuatro. Lo que no parece tan exacto es que Cervantes esté siguiendo la preceptiva de Torres Naharro ya que este autor solamente definió lo que es una realidad del teatro.

Por su parte, Joaquín Casaldüero considera que las obras reunidas por Cervantes no obedecen a principios dramáticos o a referentes históricos sino que “El proyecto teatral es producto de las ideas contrarreformistas”.³¹ Aunque es cierto que en algunos puntos de las comedias son evidentes las ideas de la Contrarreforma, hacer extensivo este elemento a todo el proyecto no parece poder justificarse plenamente.

30 Armando Cotarelo Valledor, *El teatro de Cervantes*, Tipografía de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, 1915, p. 63; Eduardo Juliá Martínez “Estudio y técnica de las comedias de Cervantes”, *Revista de Filología Española*, XXXII (1948), pp. 361-363.

31 Joaquín Casaldüero, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Gredos, Madrid, 1966, p. 39.

Por su parte Jean Canavaggio³² considera que las comedias se pueden clasificar de la siguiente manera:

Tres tragicomedias moriscas o de cautiverio: *Los baños de Argel*, *La gran sultana* y *El gallardo español*.

Una comedia de santos: *El rufián dichoso*.

Dos comedias caballerescas: *La casa de los celos* y *El laberinto de amor*.

Una comedia paródica de capa y espada: *La entretenida*.

Una comedia inclasificable: *Pedro de Urdemalas*.

Además Canavaggio considera *La casa de los celos* al margen de las propuestas teatrales de Lope, y tal vez también *El laberinto de amor*. Por otra parte, *Pedro de Urdemalas* encarnaría la superación de la fórmula de Lope pues en ella desaparecen los ejes básicos galán/dama, galán/gracioso, gracioso/criada y aparece una muy marcada construcción episódica.

Por su parte Juan Bautista Avalle Arce considera que en el teatro cervantino último existe una “Voluntaria imitación de las comedias de Lope, pero una imitación, sin embargo, que tiende hacia los efectos de la parodia.”³³

Me parece más descabellado suponer, por el interés de Cervantes por el teatro y por el plan de organización que se percibe en los entremeses, que Cervantes simplemente haya recogido unas comedias que tenía escritas, en algunos casos hace más de veinte años, que pensar que hubo una selección de las comedias, que fueron reescritas a fondo de acuerdo con nuevos planteamientos y con un objetivo concreto y su ordenamiento fue meditado de acuerdo con un plan teatral en el que indudablemente habría una respuesta a la propuesta lopesca dominante. Podemos suponer también que Cervantes, tal vez buscando el éxito del que le había privado la revolución que significó la Comedia Nueva, se apoyara para la selección de sus comedias destinadas a la imprenta, en las temáticas literarias en boga entre el público y que encontramos en otros géneros como el Romancero nuevo, que hay que entender como una propuesta revitalizadora de una tradición y en este sentido Cervantes, fiel a sus ideas, estaría por una parte asimilando la propuesta de Lope y por otro desarrollándola en forma acorde con sus ideas e intereses personales.

En este sentido Cervantes estaría tomando distancia de la Comedia Nueva, aunque rescatando algunas de sus posiciones teatrales anteriores. Como novedad experimental presentaría un desplazamiento hacia el drama individual y se estaría apoyando en espacios teatrales más complejos.

32 Canavaggio, *op. cit.* Primera parte.

33 Juan Bautista Avalle Arce, “On *La entretenida* of Cervantes”, *The Modern Language Notes*, LXXIV (1959), p. 419.

Una propuesta de clasificación, que corresponde a la temática del Romancero Nuevo,³⁴ sería esta:

El gallardo español, morisca
La casa de los celos, caballescica
Los baños de Argel, cautivos
El rufián dichoso, religiosa (santos)
La gran sultana, turquesca (capa y espada)
El laberinto de amor, amorosa (enredos, capa y espada)
La entretenida, burlesca (capa y espada)
Pedro de Urdemalas, rústica

Cervantes estaría, por un lado, utilizando la referencia literaria: *La casa de los celos* (culto) y *Pedro de Urdemalas* (folclórica), y por otro la referencia histórica: *El rufián dichoso* (presencia en América) y *El gallardo español* (presencia en el norte de África) y en *Los baños de Argel* su propia experiencia. En este ordenamiento las primeras cuatro son dramáticamente más literarias y las cuatro últimas implican un tratamiento más espectacular, e incluso experimental: la espacialidad múltiple de *La gran sultana*, la triple trama y el juego del disfraz de *El Laberinto de amor*, la parodia burlesca de *La entretenida* y la novedad de la tradición folclórica y el alejamiento del esquema de parejas de *Pedro de Urdemalas*. También podríamos considerar que se trata de ocho comedias de amor, explorándolo desde distintos ángulos, lo cual también hace en los entremeses.

Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, editores del teatro cervantino, afirman que Cervantes “[...] entendió bien y supo valorar las innovaciones de Lope que imitó con frecuencia en sus *Ocho comedias*, aunque criticó siempre la excesiva codificación de la fórmula de la ‘comedia nueva’, y rechazó siempre su estereotipación, su desmedido convencionalismo.”³⁵ Por lo que un proyecto teatral cervantino pasaría siempre a través de la propuesta lopesca y no de aquella, ya superada, aunque en su momento le hubiera dado éxito. Es por ello que Canavaggio habla de la elaboración progresiva de una dramaturgia experimental.³⁶

Podemos entonces suponer que Cervantes, para un proyecto teatral barroco novedoso como era el hecho de publicar comedias nunca antes

34 Véase mi trabajo “Las Comedias: el proyecto dramático de Cervantes”, en Aurelio González (ed.), *Cervantes 1547-1997. Jornadas de investigación cervantina*, El Colegio de México, México, 1999, pp. 75-85.

35 Sevilla Arroyo y Rey Hazas, *op. cit.*, p. XXII.

36 Canavaggio, *op. cit.*, p. 448.

representadas, debió tener en cuenta varios factores, entre ellos una selección temática que correspondiera tanto a los gustos del público teatral como a los del entorno literario en boga, caso por ejemplo del Romancero Nuevo. También que en los textos elegidos habría una propuesta sobre la forma en que Cervantes entendía debía de ser cada uno de los géneros teatrales (comedia de santos, histórica, de enredos, etc.). Por otra parte el tratamiento teatral escénico constructivo afirmaría en algunos casos y en otros reformularía distintos aspectos de las propuestas de Lope. Incluso el ordenamiento de los textos en el libro podría corresponder a una idea que va del texto dramático literario al texto espectacular.

Indudablemente que es muy complejo determinar la existencia misma de este proyecto y, si existe, saber cómo es. Sin embargo, creo que es factible intentarlo y tratar de comprender estas comedias en conjunto, como una propuesta concreta y no simplemente como una recolección de textos. En este sentido la investigación creo que debe proceder tomando los distintos recursos y técnicas escénicas y dramáticas, compararlos y ver que resultados se obtienen, para después compararlos con aquellos que encontramos en Lope y ver si efectivamente a pesar de que, como nos dice Cervantes, compuso en este tiempo veinte o treinta comedias exitosas y dejó de escribir por el dominio estilístico que ejerció Lope.

Desde luego ya no se sostiene el planteamiento que atribuye a las obras teatrales de Cervantes una técnica y estructura narrativas, atribución que por lo general se considera como un defecto que desmerece el valor dramático de dichas obras. A este respecto baste recordar las opiniones de varios autores, como la de Cotarelo y Valledor repetida por de María y Campos:³⁷ “Las comedias de Cervantes más se parecen a una novela dialogada que a lo que ahora se llama obra dramática”;³⁸ o la de Entwistle: “His mind was that of a novelist... he saw no essential difference between a play and a short story”;³⁹ Zimic: “Cervantes, en efecto, no parece satisfacerse con la mera presentación de la acción dramática. Se observa en él una constante tendencia a novelarla”.⁴⁰

Cuando hablamos del teatro barroco de los Siglos de Oro, y Cervantes no es una excepción, es indudable que nos estamos refiriendo a una de las

37 Armando de María y Campos, *30 crónicas y una conferencia sobre teatro*, Ediciones Populares, México, 1948, pp. 34-35.

38 Cotarelo y Valledor, *op. cit.*, p. 49.

39 William Entwistle, *Cervantes*, Clarendon Press, Oxford, 1940, p. 63.

40 Stanislav Zimic, “Técnica dramática en *El gallardo español*”, *Boletín de la Real Academia Española*, LIV (1974), p. 507.

dramaturgias con mayor potencia creativa en la historia literaria, capaz de dramatizar cualquier asunto desde la realidad más inmediata hasta el acontecimiento histórico más lejano, de moverse desde la risa obscena y escatológica hasta el drama filosófico y la tragedia más sensible, desde la comedia de capa y espada con múltiples enredos a la imaginería mitológica, desde la poesía de altísimo vuelo lírico, emoción o carga conceptista al chiste prosaico entremesil, del drama de honor a la vida de santos o la recreación histórica fantasmiosa, de la ingeniosa tramoya del corral a la complejísima arquitectura teatral palaciega.

Es en esta tradición teatral en la que hay que entender la obra dramática de Cervantes. Esta tradición escénica fue conocida por él, según su propia confesión en el tantas veces mencionado Prólogo de sus *Comedias*, ya desde su juventud en las representaciones de Lope de Rueda, a quien dice haber visto representar, y posteriormente desde luego al vivir el auge extraordinario de la Comedia Nueva de Lope de Vega y de otros autores coetáneos o seguidores de éste, auge que de alguna manera motivó el olvido de sus propias obras. También hay que recordar que la composición de las primeras obras cervantinas (*Numancia* y *El trato de Argel*) debe situarse entre 1580 y 1584, años en los que se representan o publican obras como *Nise lastimosa* y *Nise laureada* (1577) de Jerónimo Bermúdez, o *Los amantes* (1581) de Andrés Rey de Artieda, y están escribiendo sus tragedias Juan de la Cueva y Cristóbal de Virués. Todos estos autores, como Cervantes, también serán desplazados del gusto del público por el nuevo teatro de técnica lopista.

Como dije al principio me parece que el contexto que hay que tomar muy en cuenta para entender con mayor claridad la trayectoria y la obra cervantina es la cultura y la mentalidad del Barroco. Sin embargo, en este sentido no hay un consenso absoluto entre la crítica para situar a Cervantes en una perspectiva barroca; esta situación es discutible para diversos autores. Por ejemplo cuando Américo Castro⁴¹ relaciona a Cervantes con Erasmo, más que con Trento, o Ludovik Osterc,⁴² a quien le interesa situar a nuestro autor en un periodo de transición de la Edad Media a la Edad Moderna, así ambos alejan a Cervantes del Barroco por no encajar en su fórmula definitoria.

Creo que lo más importante es tener en cuenta que Cervantes, entre otros muchos elementos socioculturales, se apropia tanto de una ideología barroca como de una estética barroca, pero que no necesariamente ambas coinciden en pureza e intensidad en un momento y una obra determinados.

41 Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Noguer, Barcelona, 1972, p. 256 [1ª ed. 1925].

42 Véase Ludovik Osterc, *El pensamiento social y político del "Quijote"*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1972, cap. II [1ª ed. 1960].

Una posible respuesta a los problemas y ambigüedades antes mencionados nos la ofrece la concepción que plantea Jean Canavaggio⁴³ en su trabajo fundamental sobre el teatro de Cervantes que lo considera como una dramaturgia experimental que reelabora formas y técnicas sin cesar⁴⁴. Por otra parte, también es útil la consideración de la dramaturgia cervantina como una expresión no sólo de la estética barroca, sino también de la ideología barroca, aunque sin llegar a la rigidez que propone Casaldueiro al querer interpretarla como una obra absolutamente impregnada de religiosidad contrarreformista olvidando la gran apertura ideológica que contiene, en general toda la obra cervantina, mucho más tolerante que las propuestas tridentinas.

Me parece que una aproximación que puede enriquecer la forma de entender las obras teatrales cervantinas es a partir de sus mecanismos de representación, los cuales tienen que ver con lo que muchas veces se ha llamado técnicas dramáticas. La comprensión de las obras desde esta perspectiva implica que “Se trata de poner de manifiesto no sólo la existencia de unos moldes culturales, sino también los sistemas de producción. Resulta asimismo interesante ver hasta que punto las técnicas dramáticas aplicadas a un objeto artístico determinan las condiciones de recepción del mismo”.⁴⁵

Evidentemente no es fácil determinar cuál es el concepto teatral de nuestro autor, ya que para empezar no resulta muy útil el acudir a los planteamientos teóricos que sobre el teatro hizo el propio Cervantes,⁴⁶ pues, como dice Marrast, “Cervantes trató de fijar una teoría de la comedia, pero... esta teoría fue muy variable”;⁴⁷ o Juliá: “Nuestro novelista teorizó en varias ocasiones sobre la dramaturgia y nunca repitió los conceptos con igualdad absoluta”.⁴⁸

43 Canavaggio, *op. cit.*, p. 448.

44 Esta idea ya está esbozada de alguna forma por Bruce Wardropper en “Cervantes’ Theory of the Drama”, *Modern Philology*, LIII (1955), pp. 217-221, y en “Las comedias”, en Juan Bautista Avallé Arce y Edward Riley (eds.), *Suma cervantina*, Tamesis, London, 1973, p. 156.

45 Sofía Eiroa, *Técnicas dramáticas de Tirso de Molina*, Universidad de Murcia, Murcia, 2002, p. 9.

46 Véase *Quijote* I, 48, el Prólogo a las *Ocho comedias y ocho entremeses*, y el diálogo entre Curiosidad y Comedia en la II jornada de *El rufián dichoso*.

47 Miguel de Cervantes, *El cerco de Numancia*, ed. R. Marrast, Anaya, Salamanca, 1961, p. 15. En su obra más extensa sobre Cervantes como dramaturgo, Marrast había dicho a este respecto: “Théoricien, il s’empêtre dans ses formules; auteur, il reste prisonnier de ses scrupules”, *Cervantès dramaturge*, L’Arche, Paris, 1957, p. 22.

48 Juliá Martínez, *op. cit.*, p. 357.

Uno de los primeros aspectos que hay que analizar para valorar el teatro de Cervantes corresponde a los aspectos escénicos, por ejemplo el vestuario. Resulta evidente que las acotaciones son el ámbito explícito del texto espectacular y por lo mismo en las acotaciones es que encontramos gran parte de la concepción que podríamos llamar exterior al personaje y visual de la obra de teatro. En las acotaciones se plasman las ideas del dramaturgo sobre la puesta en escena y sobre sus detalles como el vestuario, elemento muy importante de caracterización, así como de las apariencias, utilería y demás elementos técnicos de la representación más allá de la actuación.⁴⁹

Otros elementos que hay que tomar en cuenta, como ha planteado Agustín de la Granja,⁵⁰ Son aquellos relacionados con la tramoya y el mundo teatral, por ejemplo ¿Qué agregó o suprimió Cervantes si efectivamente transformó *La turquesca* en *La gran sultana*? En este sentido es evidente que comedias como *La casa de los celos* juegan básicamente sobre los efectos escénicos de la tramoya.

Otra característica de las obras comedias cervantinas es el gusto y manejo de los espacios múltiples. Fundamentales en *El gallardo español* debido a su doble trama, también en *La gran sultana*, aquí por su doble trama y las intrigas entrelazadas, o en *El rufián dichoso* por el desplazamiento obligado por la historia. En este sentido, esta característica cervantina no lo distingue de Lope, sin embargo, esto no lo hace necesariamente seguidor del Fénix pues es un modelo que ya había usado en la *Numancia*.

También al hablar del ‘gracioso’ no podemos olvidar que el personaje lleva implícita y explícita una buena dosis de comicidad, sus participaciones, aunque estén en el ámbito del consejo razonable o incluso moral, se expresan con un discurso que fácilmente se despeña por la provocación de la risa.

Algunos de estos personajes cervantinos que se pueden poner en relación con el gracioso son Buitrago en *El gallardo español*, Madrigal en *La gran sultana*, Lagartija/Fray Antonio en *El rufián dichoso*, el Vizcaíno en *La casa de los celos*, Muñoz en *La entretenida* y Pedro de Urdemalas (aunque es el personaje central) en la comedia del mismo nombre. En *El laberinto de amor*, realmente no vemos un personaje que pudiera aproximarse a las características de la figura del donaire, tal vez el único podría ser el criado Cornelio, sin embargo su función es meramente de apoyo. En este sentido, también se podría pensar en el personaje del sacristán Tristán en *Los baños de Argel*: “hombre de plazer”, “bufón” en el cual la cobardía, la ausencia

49 Véase sobre este aspecto Aurelio González, “Las acotaciones, elementos de la construcción teatral en las comedias cervantinas”, *Annali. Sezione Romanza*, XXXVII-2 (1995), pp. 161-163.

50 Véase “Apogeo, decadencia y estimación de las comedias de Cervantes”, en *Cervantes*, pról. de Claudio Guillén, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá, 1995, pp. 225-254.

de escrúpulos, el gusto por la comodidad, el buen apetito, los juegos de palabras y las salidas ingeniosas son fuente constante de “donayre”.⁵¹

En un sentido lúdico la relación de Cervantes con el humor es notable y teatralmente donde más la va a desarrollar es en el entremés ya que en general se trata de un género que “[...] amparado por sus festivos privilegios, nos brinda este cuadro: justicia apaleada, padres engañados, maridos burlados, ingenuos chasqueados, en una palabra, vacaciones morales.”⁵²

Así el entremés resulta el contrapunto a la tensión dramática y afirmación de los valores aceptados por la sociedad presentes en los grandes temas del teatro áureo como la honra, el destino trágico o la exaltación histórica. Tampoco hay que olvidar que la risa surge con mayor facilidad y es más apreciada cuando se genera en el borde de lo prohibido e irreverente.

A pesar de todas las dificultades que Cervantes tuvo en su vida en relación con los autores de compañías y los que manejaban los corrales, sus entremeses tuvieron y tienen una larga trayectoria después de que el autor del *Quijote* los diera a la imprenta, con un cierto dejo de amargura con aquello de “nunca representados”. Baste mencionar sólo un par de casos de esta trayectoria trascendente. El primero de ellos es como el entremés de *La guarda cuidadosa* fue insignia del grupo de “La Barraca” de Federico García Lorca y Eduardo Ugarte cuando en tiempos de la República española recorrían los caminos y pueblos de España difundiendo y revitalizando los clásicos del Siglo de Oro en una de las aventuras teatrales más fascinantes del siglo xx. Otro caso emblemático que implica *La guarda cuidadosa* y otros entremeses cervantinos es la representación que inició el estudioso Enrique Ruelas en 1953 con el Teatro Universitario, la cual lanzaba a una ciudad mexicana: Guanajuato, a una aventura cultural extraordinaria que desembocaría en el festival internacional cultural más importante de México y en el establecimiento de un nexo extraordinario de la ciudad de Guanajuato con la figura y la obra de Miguel de Cervantes.

Se puede decir que Cervantes revitaliza en general a toda la tipología del entremés, especialmente el bobo y el rufián. El primero deja de ser la figura estática y pasiva que había sido característica de todo el teatro anterior y adquiere una multitud de rostros escénicos que van desde la criada ingenua, tal como aparece representada por la Cristina, fregona, de *La guarda cuidadosa*, hasta el campesino simplón, rústico y basto, tal como aparece construido en *La elección de los alcaldes de Daganzo*. También entraría en este tipo el marido necio de *La cueva de Salamanca*

51 Jean Canavaggio, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, Presses Universitaires de France, Paris, 1977, n. 55, p. 231.

52 Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Gredos, Madrid, 1965, pp. 34-35.

y los rústicos y prejuiciosos ediles de *El retablo de las maravillas*. Lo mismo sucede con el tipo del rufián que de la mano de Cervantes deja de ser una máscara monocorde en su fanfarronería para adquirir una característica más polifacética que abarca un espectro amplio que va desde los malvivientes de *El rufián viudo* hasta los soldados de *El juez de los divorcios* y *La guarda cuidadosa*.

El teatro de Cervantes, en general, como ha señalado Sevilla Arroyo, y “Desde una perspectiva global, las comedias cervantinas de madurez se definen por su relación con el teatro de Lope de Vega, ante el que adoptan una actitud de rechazo y, simultáneamente, de aceptación, lo que presupone, en el fondo, una actitud crítica y original” y en relación con el personaje del gracioso⁵³ “sobre todo, atomizan la figura clave del gracioso, diversificando sus funciones entre varios personajes, ninguno de los cuales encarna verdaderamente y por sí solo tan destacada función dramática, ni siquiera el Madrigal de *La gran sultana*, el más cercano al patrón de Lope.”⁵⁴

En este sentido, aunque se da el alejamiento del patrón lopesco, en las comedias cervantinas son varios los personajes sobre los que se puede reflexionar en qué forma corresponden a la idea tradicional de la figura del donaire o de qué manera son recreaciones de Cervantes sobre ese modelo de personaje o si simplemente son personajes con mayor o menor intención cómica, pero alejados de una de las grandes creaciones de la Comedia Nueva. En última instancia estos personajes pueden ser propuestas dramáticas cervantinas para cumplir con la función dramática que en las comedias de tradición lopesca llena el gracioso.

Cervantes pensaba que “los tiempos mudan las cosas y mejoran las artes” y es en esta línea en la que una visión de su obra narrativa y dramática puede resultar más enriquecedora. Si el *Quijote* es, como hemos dicho, una obra que fundamentalmente se construye de literatura no puede estar ausente de ella el teatro, que fue una de las grandes pasiones de Cervantes.

En este sentido se puede constatar fácilmente por los datos mencionados la conciencia escénica que tiene Cervantes en la construcción de sus comedias y por otro la variedad de recursos y enfoques que pone en práctica sobre una misma técnica dramática. La variedad la podemos atribuir al proyecto de Cervantes en cuanto a dominio de las diferentes facetas teatrales y por otro lado la factibilidad y conciencia de la representación. Tal

53 Puede verse el trabajo de Aurelio González, “¿Graciosos en las comedias cervantinas?”, en Ysla Campbell (coord.) *Del texto al espectáculo. Homenaje a Francisco Portes*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 2008, pp. 109-122.

54 Florencio Sevilla Arroyo, “Trayectoria vital y literaria de Cervantes” en Miguel de Cervantes Saavedra, *Obras completas*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá, 1993-1995, t. I.

vez debamos revisar los conceptos sobre el teatro cervantino tomando más en cuenta la perspectiva escénica, aspecto en el cual me parece tenía más maestría de la que muchas veces se ha querido ver.

En general el público de cualquier época valora una puesta en escena teatral a partir de mecanismos que conoce y aprecia; no olvidemos fracasos sonados de obras que hoy son indiscutibles, pero que en su momento implicaron fuertes rompimientos y por lo tanto no fueron del agrado de los espectadores. Por citar sólo un ejemplo pensemos en el desconcierto inicial provocado por *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello.

Pero también hay que tomar en cuenta que el dramaturgo “[...] maneja varias convenciones dramáticas, influidas por los medios de producción y las técnicas y espacios escénicos, pero no determinadas por ellos. Las técnicas y los sistemas de producción inclinan, pero no fuerzan los designios creativos del dramaturgo”.⁵⁵ Esto es importante tomarlo en cuenta por el tradicional peso que se ha atribuido a las convenciones planteadas por Lope y a la actitud de Cervantes, actitud que me parece sería la habitual aun entre los seguidores más evidentes de la dramaturgia lopesca: la aceptación del modelo no implica la imitación ciega, e incluso el rechazo difícilmente puede ser global.

Cervantes vivió con intensidad el teatro, se desarrolló con maestría en las técnicas dramáticas, en su creación diluyó las fronteras genéricas, nos cuenta que en un momento gozó del favor del público y después cuando vino “el gran Lope de Vega, y alzose con la monarquía cómica” éste le olvidó y algunas de sus comedias tuvieron que esperar más de tres siglos para ser estrenadas y llevadas a las tablas de un escenario, pero aún así, como en tantas otras creaciones cervantinas, tal vez no hay fracaso, simplemente una actitud quijotesca que antepone ideas e ideales, a la realidad, y en este caso, al aplauso.

Sor Juana en los espacios creativos del Barroco

Es indudable que Sor Juana Inés de la Cruz es una de las figuras más emblemáticas de la literatura novohispana. También es cierto que solamente se le puede entender con plenitud en el marco de la cultura del Barroco pues su obra está configurada por principios estéticos y artísticos que emanan de ese modelo sociocultural. La personalidad de la obra sorjuanina se puede ver desde la perspectiva de los principios del Barroco, como clave que explica la obra, a través de los distintos espacios físicos y creativos en que se desarrolla la obra dramática o lírica.

55 Felipe Pedraza, *Calderón. Vida y teatro*, Alianza, Madrid, 2000, p. 78.

En la vida de Juana de Asbaje tenemos como ámbitos complementarios lo que en realidad debía ser contrastante: la vida religiosa y la vida mundana; así, Sor Juana conoció y tuvo destacada presencia en la vida de los fastos cortesanos novohispanos, incluso desde el recogimiento y la ausencia del mundo religioso. Fue famosa escribiendo villancicos para las celebraciones de la catedral de México, composiciones de tipo popular que se cantaban en los maitines de las fiestas religiosas. En *Los villancicos al glorioso San Pedro*, Sor Juana presenta al apóstol como expresión de la auténtica justicia verdadera, el arrepentimiento y la conmiseración. En otros presenta a la Virgen María como patrona de la paz y defensora del bien, y a san Pedro Nolasco como libertador de los negros. Otros villancicos destacados de Sor Juana son los *Villancicos del Nacimiento*, cantados en la catedral de Puebla la Nochebuena de 1689, y los escritos en 1690 para los festejos en honor de san José, también para la catedral poblana. Con una mentalidad barroca, la monja jerónima tomaba y adaptaba o recreaba villancicos preexistentes que después se cantaban en diversas catedrales de la Nueva España y de Sudamérica.⁵⁶ También compuso autos sacramentales, género cumbre de la alegoría eucarística y expresión acabada de la religiosidad barroca, pero también escribió para las espléndidas y espectaculares celebraciones cortesanas y para los arcos triunfales que exaltaban el poder civil y la imagen del gobernante siguiendo la tradición clásica.

Desde principios de la década de 1670, Sor Juana convivió fraternalmente con los marqueses de Mancera, a quienes dedicaba parte de su poesía. Esto termina hacia el año de 1674 cuando muere la que fuera su protectora, la marquesa de Mancera, Leonor Carreto (en Tepeaca, Puebla, rumbo a Veracruz).

El año de 1680 será muy significativo para la ciudad virreinal así como para la monja jerónima, ya que compone para un espacio público el *Arco Triunfal del Neptuno alegórico* de los virreyes recién llegados, los marqueses de la Laguna. A partir de este momento la fama de la monja jerónima así como su madurez en las letras van incrementándose, además de recibir apoyos económicos para sus proyectos personales y conventuales.

Su buena relación con la Corte le permitió escribir más cada día. Para 1676 se publicaron algunos de sus villancicos, los cuales continuarían hasta 1691. La mayor parte de su obra literaria se publicó en un volumen en Madrid, conocido como la *Inundación castálida* de 1689. En esta edición española se dan a conocer todos los poemas de Sor Juana que ya la habían consagrado más que como monja como una poeta de la vida, del amor y

56 Alberto Pérez-Amador Adam, "De los villancicos verdaderos y apócrifos de sor Juana Inés de la Cruz, puestos en metro músico", *Literatura Mexicana*, XIX-2 (2008), pp. 159-178.

de los requiebros de los desamores en sonetos, romances, redondillas, endechas, lirás y otros géneros líricos, plenos de barroquismo y resonancias gongorinas. Hacia 1692 se publica el segundo volumen de sus obras, y a continuación (1692-1693) escribe sus interesantes *Enigmas para la casa do placer* de las monjas portuguesas.

Sor Juana fue conocida por su participación en la vida pública y de nuevo sus mecenas fueron figuras de la importancia del Marqués de la Laguna, vigésimo octavo virrey de la Nueva España, y su esposa Luisa Manrique de Lara, y sus antagonistas obispos y confesores connotados. Baste mencionar como ejemplo llamativo de estos últimos la situación vivida por la monja con el padre Antonio Núñez de Miranda, y su posible distanciamiento de éste como confesor, por el éxito social de Sor Juana en detrimento del propio poder de Núñez, y los conflictos por la *Carta atenagórica* y la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*. En el caso de estas últimas obras, frente a la hipótesis de complots e intrigas tan frecuentes en el virreinato, Antonio Alatorre y Martha Lilia Tenorio plantean más bien que en alguna de las muchas tertulias en las que participaba Sor Juana, se haya hablado del *Sermón del Mandato* del padre Vieyra, clérigo portugués, y el interlocutor de Sor Juana, al escucharla, le haya pedido que pusiera sus opiniones por escrito. Este interlocutor, sea quien sea, decidió sacar copias del escrito de Sor Juana, y una de ellas llegó a manos del obispo de Puebla, quien la publicó con el nombre de *Carta atenagórica*.⁵⁷

Los espacios de creación y vida de Sor Juana rebasan el ámbito del claustro jerónimo e iban desde el exterior en las calles de la floreciente y compleja ciudad de México, hasta el esplendor de la catedral donde se cantaban sus villancicos o las salas del palacio virreinal donde bien se podían representar sus autos sacramentales como *El divino Narciso*, obra que en muchos sentidos rebasa sus modelos del teatro calderoniano, pues su reflexión abarca la relación entre dos mundos. La idea no es original, algunas de las diversas fuentes posibles de la concepción de Narciso como Cristo se hallan desde Plotino hasta Marsilio Ficino, y la dimensión teológica y metafísica de la obra también remite a Nicolás de Cusa, cuya filosofía inspira diversas obras a Sor Juana. En *El divino Narciso*, la línea argumental se desarrolla a partir de la idea de cómo los dioses paganos son reflejos de la verdad cristiana, ya sea en el Viejo o en el Nuevo Mundo. El eco de la literatura apologética de principios de la era cristiana repercute en esta obra de Sor Juana en la medida en que en ella son múltiples los vislumbres de los antiguos dioses paganos

57 Antonio Alatorre y Martha Lilia Tenorio, *Serafina y Sor Juana: con tres apéndices*, El Colegio de México, 1998, pp. 15-17.

como versiones inacabadas o imperfectas de la historia de Cristo. Además *El divino Narciso* destaca por incluir una propuesta –pacifista mediante un cúmulo de referencias órfico-pitagóricas–, que sincretiza en favor del cristianismo la antigua religión de los mexicas y ofrece una tesis poética y ecuménica de la religión cristiana.⁵⁸

Estas actitudes, paradójicas y propuestas estéticas se interpretan mejor en el marco de la cultura del Barroco. Así, en Sor Juana podemos tener un Barroco literario que rescata la superficie del texto con el sonido de la palabra, la fuerza de la imagen y el brillo del artificio. En este aspecto Sor Juana es un destacado exponente. Baste este texto:

Verde embeleso de la vida humana,
 loca esperanza, frenesí dorado,
 sueño de los despiertos intrincado,
 como de sueños, de tesoros vana;
 alma del mundo, senectud lozana,
 decrépito verdor imaginado;
 el hoy de los dichosos esperado,
 y de los desdichados el mañana:
 sigan tu sombra en busca de tu día
 los que, con verdes vidrios por anteojos,
 todo lo ven pintado a su deseo;
 que yo, más cuerda en la fortuna mía,
 tengo en entrambas manos ambos ojos
 y solamente lo que toco veo.

(Poesía)⁵⁹

El ritmo de las enumeraciones sonoras se impone al propio significado de las palabras, hay una búsqueda de la sonoridad, al mismo tiempo que una voluntad de animar lo inanimado, la vivificación de la Naturaleza como muestra de la posición creadora del autor barroco.

Pero la poesía va más allá en la estructura el Barroco halla campo fértil para el juego de los significados, la obscuridad del concepto y el arte de ingenio. En el más conocido de los poemas filosóficos de Sor Juana: *Primero sueño* (1692). La idea central del poema es la voluntad del ser humano por la obtención del conocimiento. Algo que Sor Juana expone situándose más

58 Véase Rocío Olivares Zorrilla, “Apologética, mítica y mística en *El divino Narciso*, de Sor Juana”, en Aureliano Ortega Espivel (comp.), *Memoria del XXII Encuentro Nacional de Investigadores del Pensamiento Novohispano*, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 2010, pp. 149-189.

59 Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, ed. Alfonso Méndez Plancarte, Fondo de Cultura Económica, México, 1951-1955. Todas las citas de la obra de sor Juana, a menos que se indique lo contrario, están tomadas de esta edición.

allá de un plano físico o temporal, al tiempo que trata dicho acto de la búsqueda del conocimiento como un ejercicio libre y gozoso, aun cuando ni la vía intuitiva ni el camino racional sean suficientes para comprender los misterios de la creación divina. También están presentes una densa construcción filosófica y simbólica, el planteamiento de soluciones teológicas muy acordes con la preocupación de la época, todo ello desde una coherencia y con sentido moral, jurídico y político. Para expresarlo Sor Juana hace uso de toda su fuerza poética.

Piramidal, funesta de la tierra
nacida sombra, al cielo encaminaba
de vanos obeliscos punta altiva,
escalar pretendiendo las estrellas;
si bien sus luces bellas
esemptas siempre, siempre rutilantes,
la tenebrosa guerra
que con negros vapores le intimaba
la vaporosa sombra fugitiva
burlaban tan distantes,
que su atezado ceño
al superior convexo aún no llegaba
del orbe de la diosa
que tres veces hermosa
con tres hermosos rostros ser ostenta;
quedando sólo dueño
del aire que empañaba
con el aliento denso que exhalaba.
Y en la quietud contenta
de impero silencioso,
sumisas sólo voces consentía
de las nocturnas aves
tan oscuras tan graves,
que aún el silencio no se interrumpía.

(*Primero sueño*)

Primero sueño, según expresa Octavio Paz, no es el poema del conocimiento como un vano sueño sino el poema del acto de conocer. “Ese acto adopta la forma del sueño, no en el sentido vulgar de la palabra sueño ni en el de ilusión irrealizable, sino en el de viaje espiritual [...]. El viaje –sueño lúcido– no termina en una revelación como en los sueños de la tradición del hermetismo y el neoplatonismo, en verdad el poema no termina: el alma titubea, se mira en Faetón y, en esto, el cuerpo despierta. Épica del acto de conocer, el poema es también la confesión de las dudas y las luchas del

Entendimiento. Es una confesión que termina en un acto de fe: no en el saber sino en el afán de saber.”⁶⁰

Probablemente Sor Juana sea la escritora por excelencia del último barroco hispánico. Por un lado el sentido teológico y metafísico de su tiempo impregna muchas de sus obras, donde aún la fe y la razón, y, sin embargo, su debate entre deseos y terrores que el verbo poético intenta, tal vez vanamente, comprender nos remite al presente también hecho de sueños y fatalmente incomprensible e inestable como el sueño mismo.

La escritora posee capacidad para la retórica, la alegoría, el símbolo complejo, la metáfora atrevida, la referencia cultural múltiple, en el mundo barroco esta capacidad se va a volcar en el espacio en un mundo teatral perfectamente articulado, poliédrico y en continuo contraste en el que conviven la alegoría eucarística, el drama filosófico, la tragedia de la ambición, el honor y la dignidad, se ensalza la devoción de la cruz y el dios cristiano católico, se recuerda con vitalidad a los dioses de la gentilidad y sus fascinantes fábulas de amores y prodigios; la comedia de capa y espada, de enredos y amores, los sainetes, loas, mojigangas y entremeses. El Barroco es poesía y teatro y el teatro es espacio.

No hay que olvidar que la presentación de la obra dramática también es una “fiesta” pues el espectáculo teatral barroco es una entidad múltiple y compleja que se articula con distintos elementos que, por su propia naturaleza o especificidad genérica, tienen funciones particulares en la economía dramática de la representación. Esta unidad, vista en su conjunto, nos presenta una diferencia con respecto a lo que sería su núcleo esencial que es la obra o comedia propiamente dicha. Esta diferencia tiene que ver con el dramaturgo (autor) y el director (también “autor”).

Por otra parte la composición del espectáculo es tan efímera como la misma “función” de ahí que conservemos muy pocos ejemplos de la composición de los espectáculos teatrales. Los ejemplos de fiestas teatrales completas y debidas a un solo autor son aún menos frecuentes. Entre los poquísimos ejemplos que tenemos de fiestas teatrales completas de un sólo autor se pueden mencionar *Fieras afemina amor* (1670) de Calderón, y *Por su rey y por su dama* (1685) de Bances Candamo y desde luego la de *Los empeños de una casa* (representada en 1683 y publicada en 1692) de Sor Juana.

El teatro, como espectáculo, podía funcionar como un conjunto escénico festivo formado por varias partes literarias casi nunca escritas por el mismo autor por lo que son raros los casos en que nos ha llegado completo el conjunto de textos. *Los empeños de una casa*, fiesta barroca novohispana, de Sor Juana nos ofrece esta posibilidad. La fecha del

60 Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982, pp. 498-499.

montaje, comúnmente aceptada y según lo señaló Salceda⁶¹ es el 4 de octubre de 1683, día de la entrada de arzobispo Aguiar y Seijas en la ciudad de México, en casa de Fernando Deza, Contador de Tributos. Susana Hernández Araico ha revisado recientemente esta afirmación y adecuadamente señala que en el *Diario* de Antonio Robles de 1665,⁶² que sirve de fuente básica para esta datación, no se señala ningún festejo en la casa de Deza, aunque sí recuerda que hubo un arco triunfal y un castillo y también la realización de otros festejos palaciegos.⁶³

Hernández Araico, siguiendo un punto nunca rebatido por Salceda y planteado por Francisco Monterde⁶⁴ propone con buen fundamento que “la obra se montó entre el nacimiento y el primer cumpleaños del primogénito de los virreyes”, y va aun más lejos “hasta poco después del primer cumpleaños del primogénito virreinal, hasta mediados de agosto de 1684, después de haber entrado a la ciudad el obispo de Oaxaca, Sariñana [...]”. Independientemente de la fecha de su representación el hecho es que *Los empeños de una casa* ha llegado a nosotros como un conjunto de textos dramáticos que fácilmente se identifican con una fiesta teatral barroca, la relación entre las distintas partes es evidente y aun explícita como en el subtítulo de la loa: “para la comedia que sigue”, sin embargo, llama la atención que las crónicas de la época no hayan recogido la noticia de una fiesta de este tipo debida a Sor Juana en honor de los virreyes don Tomás Antonio de la Cerda y Enríquez de Rivera, conde de Paredes y marqués de la Laguna de Camero Viejo y de su esposa.

La relación entre las partes de la obra, la comedia y la loa primera, los sainetes y el sarao y los textos líricos, así como las referencias encomiásticas a los virreyes ya ha sido estudiada desde distintos puntos de vista encontrando abundantes nexos que refuerzan la idea de una unidad y el valor de las distintas partes.⁶⁵ Los trabajos de Susana Hernández Araico

61 Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas. Comedias, sainetes y prosa*, t. IV, ed. de Alberto G. Salceda, Fondo de Cultura Económica, México, 1957, pp. xvii y ss.

62 Antonio Robles, *Diario de sucesos notables (1665-1703)*, ed. Antonio Castro Leal, Porrúa, México, 1946, t. I, p. 56.

63 Susana Hernández Araico, “Problemas de fecha y montaje en *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz”, en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la crítica IV. Homenaje a Alfredo Hermenegildo*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1996, pp. 111-112.

64 Francisco Monterde, “Teatro profano de Sor Juana”, en *Cultura Mexicana*, Intercontinental, México, 1946, pp. 56 y ss.

65 Claire Pailler, “La *question d’amour* dans le theatre profane de Sor Juana Inés de la Cruz”, *TILAS*, 13-14 (1973), pp. 60-80 y Sara Poot Herrera, “Las prendas menores de *Los empeños*

(1997) sobre la estructura y sentido de *Los empeños* y de Ruano de la Haza sobre el posible espacio escénico (1991) resultan muy iluminadores sobre el concepto teatral de este festejo barroco y de sus valores innovadores.

En la creación del “Festejo de *Los empeños de una casa*” Sor Juana funciona como autor dramático, pero también como “autor” del montaje ya que la obra está llena de relaciones internas con la puesta en escena, guiños culturales y presencia lírica personal de la autora. La estructura del festejo está formada por las siguientes partes: “Loa, que precedió a la comedia que se sigue”, “Letra que se cantó por *Divina Fénix, permíte*”, “*Los empeños de una casa. Comedia famosa. [...] Jornada primera*”, “Letra por *Bellísimo Narciso*”, “Sainete primero de palacio”, “*Jornada segunda*”, “Letra por *Tierno, adorado Adonis*”, “Sainete segundo”, “*Jornada tercera*” y “*Sarao de cuatro naciones*”.⁶⁶

En otro lugar he tratado sobre la complejidad y manejo significativo que hace Sor Juana del espacio en la comedia *Los empeños de una casa*,⁶⁷ sin embargo, es todo el conjunto del festejo barroco de Sor Juana, incluyendo las piezas breves, el que tiene una gran complejidad espacial. La loa tiene “funciones explicativas, de predisposición favorable por la alabanza, de presentación y elogio de la compañía, comicidad, etc., enlazando en su evolución con otras piezas liminares del teatro del xvi (introitos, argumentos, premios...) que habían cumplido parecidas funciones, aunque más vinculadas temáticamente a la obra que acompañan”.⁶⁸

En las comedias de capa y espada como *Los empeños de una casa*, usando el recurso del enredo, teatro de ocasión y de corral puede verse una dimensión estructural en la cual:

[...] los espacios interior-exterior se corresponden llevando la trasgresión de la calle al interior; por otra parte, la presencia de un personaje en un espacio que no le es propio determina su situación posterior y su comportamiento en general. Finalmente, los otros espacios de la casa están también en un espacio

de una casa” en Sara Poot Herrera (ed.), *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando*, El Colegio de México, México, 1993, pp. 257-267.

66 Sor Juana Inés de la, *Segundo volumen de las obras de Soror Juana Inés de la Cruz, monja profesa en el monasterio del señor san Geronimo de la Ciudad de Mexico*, Tomás López de Haro, Sevilla, 1692. Ed. facs., pról. Margo Glantz, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995, pp. 432-550.

67 Aurelio González, “El espacio teatral en *Los empeños de una casa*”, en Sara Poot Herrera (ed.), *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando*, El Colegio de México, México, 1993, pp. 269-277.

68 José María Díez Borque, “Fiesta sacramental barroca de *El gran mercado del Mundo* de don Pedro Calderón de la Barca”, en *Fiesta barroca*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1992, pp. 43-44.

particular por medio de referencias en boca de los personajes. El espectador siempre tiene en mente la casa en cuanto una totalidad por la presencia en otros espacios, distintos de aquel en que sucede la acción dramatizada, de los demás personajes de la comedia.⁶⁹

Es evidente que los temas del Barroco recorren la obra de nuestra autora: el amor y el desamor, el hombre y la mujer, la libertad, los celos, la honra, el hombre y la divinidad y se desarrollan en dramas religiosos, trágicos o de honor, y filosóficos. Es importante señalar lo profundamente que Sor Juana se imbrica con la cultura barroca, vive en la pasión poética de la antítesis, en los vuelos del sueño, en el laberinto del espacio, al mismo tiempo que en la perfección retórica y formal de una décima o un soneto, en la habilidad de una comedia o un arco triunfal de circunstancias, o de una ópera o comedia palaciega. Dios y la corte, drama y comedia, melodía poética y conceptismo elevado, los celos y el libre albedrío, las bromas y agudezas del gracioso Castaño, arte de ingenio por encima de todo.

Comedias como *Los empeños de una casa* nos muestran, a través del uso del espacio, cómo crean una estética barroca ya que la aparente sencillez de la trama de la comedia se transforma en un juego barroco complejo por que no es un espacio lineal sino un espacio laberíntico. Se trata de una dimensión barroca en la estructura no en la superficie.

No se puede olvidar que el público teatral novohispano del siglo XVII era “un público habituado a todo tipo de fiestas, juegos y celebraciones de naturaleza masiva, bajo la dirección de los más estafalarios dramaturgos, empresarios, divulgadores, abastecedores e histriones del teatro local que, por ese tiempo, pretendían transmitir una enseñanza moral, o, simplemente, deleitar a la concurrencia”⁷⁰ y que además conocía innumerables comedias que diariamente llegaban para representarse en los tablados rudimentarios o muy desarrollados de los corrales abiertos en la ciudad de México y en Puebla. Sor Juana debió de estar muy al tanto de estos textos y expectativas ya que el funcionamiento escénico de su teatro no sólo es muy desarrollado, sino que en muchos aspectos innovador rebasando las convenciones calderonianas y de la comedia de capa y espada.

La comedia termina con la fórmula habitual que señala su fin y pide la benevolencia del público:

69 Aurelio González, “El espacio teatral en *Los empeños de una casa*”, en Sara Poot Herrera, *op. cit.*, pp. 276-277.

70 Humberto Maldonado, “La teatralidad criolla del siglo XVII”, en *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia*, t. VIII, México, Consejo Nacional para la Cultura, México, 1992, p. 17.

CASTAÑO: Daca, que es el dedo malo,
pues es él con quien encuentro.
Y aquí, altísimos señores,
y aquí, Senado discreto,
Los empeños de una casa
dan fin. Perdonad sus yerros.

(*Los empeños de una casa*, III, 3366-3371)

Estudiar la comedia de *Los empeños de una casa* con el conjunto de sus obras menores nos ayuda a entender mejor la capacidad creativa de sor Juana y su sensibilidad, instintiva, intelectual y emotiva, hacia la cultura del barroco de la que es altísimo exponente, pero también pone de manifiesto la complejidad escénica de sus creaciones lo que implica además de una sólida técnica dramática, un grado de conocimiento de lo espectacular que difícilmente se puede obtener y aplicar en la creación de una obra sin el contacto directo con el espacio escénico y la puesta en escena ante un público no por dispuesto menos conocedor.

Un espacio distinto del corral es el de los autos sacramentales en los que Sor Juana dramatiza conceptos abstractos de la teología católica convirtiéndolos en personajes, por lo que al público le resultan reales. Este tipo de obras se representaba en otro espacio: la calle. Como bien ha mostrado Díez Borque,⁷¹ la calle también fue en esta época un espacio teatral, ya fuera por medio de carros o por tablados temporales. En tablados y carros se representaron comedias, aunque el carro parece ser el espacio privilegiado para el auto. La movilidad del carro y su desfile lo hacen un espacio de la “fiesta” fuera esta sagrada o profana y al mismo tiempo le otorga la libertad para la creación de espacios dramáticos abstractos, pero sí referenciales. Estos carros en movimiento eran además construcciones ornamentadas ricamente que permitían una espectacularidad añadida a la representación, la cual por su parte, al ser una alegoría permitía una gran riqueza de vestuario. Esta doble representación es de por sí una concepción barroca del espectáculo, pues dentro del modelo establecido se utilizan todas las posibilidades que éste ofrece tanto en el público que ve los carros con los autos como en el doble nivel de significación del auto mismo. Esto es, espectadores y representantes formaban un todo que giraba en torno al texto, era otro “gran teatro del mundo”. Así los autos sacramentales acumulan espacios contiguos; espacios escénicos y espacios teatrales frente a un espacio dramático alegórico que se construye sobre el carro.

⁷¹ José María Díez Borque, “Órbitas de teatralidad y géneros fronterizos en la dramaturgia del XVII”, *Criticón*, 42 (1988), pp. 103-124, y “distintas posibilidades del teatro en la calle”, en José María Díez Borque, *Espacios teatrales del Barroco español. Calle-iglesia-palacio-universidad*, Reichenberger, Kassel, 1991, pp. 3-26.

Sor Juana Inés de la Cruz puede ser definida como poetisa y humanista. Su poesía, ingeniosa, elocuente y expresiva, la convirtió en la personalidad más destacada de las letras virreinales del siglo XVII. Sor Juana sigue siendo una de esas figuras que van más allá de los géneros, y de las convenciones de su época. Basten las palabras de Octavio Paz cuando considera que “sólo fue una mujer de su época, inscrita en el seiscientos mexicano”.⁷² Diversas opiniones se han suscitado sobre su obra, gracias a la complicada y laberíntica retórica de la época, es hija de la rebeldía o de la espiritual obediencia de la pluma ágil de esta mujer. Lo cierto es que en Sor Juana está presente el Barroco en toda su intensidad y es paradigma y suma de la poesía novohispana.

En muchas ocasiones se toma a Sor Juana como ejemplo para explicar que la afirmación del mundo novohispano y el reconocimiento de sus singularidades estéticas, en realidad no estaban en contradicción con la universalidad del imperio que amparaba la pluralidad de hablas y pueblos; así en sus villancicos cantan y hablan cada uno a su manera, indios, negros, blancos y mestizos. En sus escritos y en los de Carlos Sigüenza y Góngora, aparece designada la Nueva España con la palabra Patria, sin que el patriotismo de los criollos contradijera su fidelidad al Imperio y a la Iglesia. Es notable también la insistencia común en todos los textos de la época, donde aparece el adjetivo “imperial” aplicado indistintamente al Estado azteca y a la ciudad de México.

Así la importancia de Sor Juana en la cultura novohispana es evidente. “Si del Barroco Peninsular conocía perfectamente sus conceptos, formas y organización, la originalísima contribución de la Décima Musa al Barroco de Indias estriba en la ruptura de esquemas que en su obra produjo la introducción del mundo americano y de la mujer”.⁷³

Recordando algunas ideas de Georgina Sabat podemos decir que posiblemente lo más notable de Sor Juana es el hecho de que estamos ante una mujer que re-inventa la poesía porque la conoce profundamente, una mujer barroca que pertenece a ese mundo versátil de cambios e incertidumbres, estamos ante un poeta que lo mismo canta en voz masculina que, con voz de sexo no definido, utiliza sus conocimientos científico-escolásticos para aplicarlos a un amor incorruptible, que contesta a un “curioso” utilizando rimas impuestas para explicarnos lo que entiende por amor “racional”, que contrapone los males de los celos y de la ausencia, y filosofa sobre las interrelaciones entre el dolor del corazón y su conversión en llanto retórico.

⁷² Octavio Paz, *Las trampas de la fe*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982, p. 26.

⁷³ Georgina Sabat-Rivers, “Tiempo, apariencia y parodia: el diálogo barroco y trasgresor de sor Juana”, en *Estudios de literatura hispanoamericana. Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la colonia*, PPU, Barcelona, 1992, p. 204.

Sor Juana es una poeta que mantiene contacto con la gente que habita la sociedad en que vive, con la clase pujante de los criollos para quienes el sentido práctico de la vida como, por ejemplo, la transacción legal-económica, era parte de su mundo.

Como era común en la mejor lírica del tiempo, los sonetos de Sor Juana no sólo muestran conciencia poética y artificio sino que implican conceptos que la hacen que sea reconocida como la más alta exponente poética del lirismo de su época y ella aceptaba el reto del amigo “curioso” que le impone consonantes finales para que le responda. Es otro aspecto de lo que hacía al escribir juegos completos de villancicos para las catedrales en los que –sin salir de su convento– entraba en contacto con la gente y la sociedad de su tiempo.

La creatividad de Sor Juana se aprovecha de una larga y rica tradición literaria y científica para llegar a nuevas cumbres poéticas, al análisis más fino y sofisticado de una relación especial entre personas de su mundo de la Nueva España que sólo ella conocía, ayudada por su estupendo conocimiento de la literatura y sobre todo por su poderosa intuición humana.⁷⁴

Sin embargo, aunque es clara la relación de la poesía novohispana con la que se hacía en España y ambas se insertan en el molde del Barroco, como bien ha advertido Arnulfo Herrera, en la crítica se ha producido un exceso en la asimilación de autores y obras a ciertos antecedentes ilustres:

El abuso de los adjetivos “gongorino”, “quevediano” y “calderoniano” ha creado confusiones entre los estudiosos de la literatura novohispana [...] Raras veces la crítica literaria doméstica ha buscado con el rigor debido los documentos que corroboren la presencia efectiva del modelo, o en muy pocas ocasiones ha hecho el análisis formal de la *imitatio* para demostrar la presencia de Góngora, Lope, Quevedo o Calderón, entre otros de los grandes poetas auriseculares españoles que sirvieron de “autoridades” o fuentes a la poesía novohispana.⁷⁵

En los siglos del Barroco en Nueva España, como en el resto de Hispanoamérica, la poesía se aleja del drama humano inmediato y cotidiano, y se enfoca a los mitos culturales, sociales y políticos en los que se sustenta la sociedad virreinal. La obsesiva complicación de la forma exige ingenio y en este caso enlaza a lo culterano con lo conceptista, se convierte en un jeroglífico cuyo valor —como ya dijimos antes, citando a Paz— crece con la

74 Georgina Sabat de Rivers, “Veintiún sonetos de Sor Juana y su casuística del amor”, en Sara Poot Herrera (ed.) *Sor Juana y su mundo. Una mirada actual*, Universidad del Claustro de Sor Juana, México, 1995, pp. 444-445.

75 Arnulfo Herrera, “Dos apuntes sobre el influjo de Quevedo en los poetas novohispanos”, *La Perinola*, 7 (2003), p. 209.

dificultad para descifrarlo, o con la admiración que causaba su elaboración. “[...] típica literatura de una sociedad que se ha hecho más sedentaria y urbana, que valoriza más el colorido la musicalidad o la agudeza”.

En síntesis se puede decir con Octavio Paz que:

El arte de la Nueva España no quiso ser nuevo: quiso ser otro, esta ambición lo ataba aun más a su modelo peninsular: la estética barroca se propone sorprender, maravillar, extrañar e ir más allá. El arte de Nueva España no es un arte de invención sino de libre estilización –o más bien: utilización más libre de los elementos básicos de los estilos importados [...] Es un arte de combinación y mezcla de motivos y maneras.⁷⁶

La esencia de esta corriente del pensamiento criollista podría ser: es un mundo distinto, pero no peor que el europeo, todas sus cualidades son comparables con lo mejor de Europa, en naturaleza, política y cultura. Así es la poesía novohispana: entre la tradición y la originalidad en clave barroca.

BIBLIOGRAFÍA

- Alatorre, Antonio y Martha Lilia Tenorio, *Serafina y Sor Juana: con tres apéndices*, El Colegio de México, México, 1998.
- Asensio, Eugenio, *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Gredos, Madrid, 1965.
- Avalle Arce, Juan Bautista, “On *La entretenida* of Cervantes”, *The Modern Language Notes*, LXXIV (1959), p. 419.
- Avalle Arce, Juan Bautista y Edward Riley (eds.), *Suma cervantina*, Tamesis, London, 1973.
- Baras Escolá, Alfredo, “Teatralidad del *Quijote*”, *Anthropos*, 98-99 (1988), pp. 98-101.
- Bergamín, José, *Lázaro, Don Juan y Segismundo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1959.
- Bravo, Dolores, “Sor Juana Inés de la Cruz. Antología” en *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia*, t. VII, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1992.
- Bustos Tovar, José de Jesús, “La construcción del diálogo en los entremeses cervantinos”, en José Berbel, Heraclia Castellón, Antonio Orejudo y Antonio Serrano (eds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas jornadas XII-XIII. Almería*, Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 1996, pp. 277-289.

⁷⁶ Octavio Paz, *El ogro filantrópico*, Seix Barral, Barcelona, 1979, p. 43.

- Canavaggio, Jean, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, PUF, Paris, 1977.
- Casalduero, Joaquín, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Gredos, Madrid, 1974.
- Casalduero, Joaquín, *Sentido y forma del "Quijote"*, Ínsula, Madrid, 1975.
- Castro, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, Noguer, Barcelona, 1972, [1ª ed. 1925].
- Cernuda, Luis, "Cervantes poeta", en *Poesía y literatura II*, Seix Barral, Barcelona, 1964.
- Cervantes, Miguel de, *El cerco de Numancia*, ed. R. Marrast, Anaya, Salamanca, 1961.
- Cervantes, Miguel de, *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, (Viuda de Alonso Martín, Madrid, 1615), ed. facs., Real Academia Española, Madrid, 1984.
- Cervantes, Miguel de, *Teatro completo*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Planeta, Barcelona, 1987.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. dirigida por Francisco Rico, Crítica-Instituto Cervantes, Barcelona, 1998.
- Cervantes, Miguel de, *La entretenida. Pedro de Urdemalas*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alianza, Madrid, 1998.
- Claube, Joseph M. [José Manuel Blecua], "La poesía lírica de Cervantes", en *Homenaje a Cervantes, Cuadernos de Ínsula*, I (1947), pp. 151-187.
- Cotarelo Valledor, Armando, *El teatro de Cervantes*, Tipografía de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, 1915.
- Cruz, sor Juana Inés de la, *Obras completas*, 3 vols., ed. de Alfonso Méndez Plancarte, Fondo de Cultura Económica, México, 1951-1955.
- Cruz, sor Juana Inés de la, *Obras completas. Comedias, sainetes y prosa*, t. IV, ed. de Alberto G. Salceda, Fondo de Cultura Económica, México, 1957.
- Cruz, sor Juana Inés de la, *Los empeños de una casa*, ed. Celsa Carmen García Valdés, PPU, Barcelona, 1989. Reed. *Los empeños de una casa / Amor es más laberinto*, Cátedra, Madrid, 2010.
- Cruz, sor Juana Inés de la, *Segundo volumen de las obras de Soror Juana Inés de la Cruz, monja profesa en el monasterio del señor san Geronimo de la Ciudad de Mexico, Tomás López de Haro, Sevilla, 1692*, ed. facs., pról. Margo Glantz, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995.
- Díez Borque, José María, "Órbitas de teatralidad y géneros fronterizos en la dramaturgia del xvii", *Criticón*, 42 (1988), pp. 103-124.

- Díez Borque, José María, “Distintas posibilidades del teatro en la calle”, en José María Díez Borque, *Espacios teatrales del Barroco español. Calle-iglesia-palacio-universidad*, Reichenberger, Kassel, 1991, pp. 3-26.
- Díez Borque, José María, “Fiesta sacramental barroca de *El gran mercado del Mundo* de don Pedro Calderón de la Barca”, en *Fiesta barroca*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1992, pp. 43-44.
- Eiroa, Sofía, *Técnicas dramáticas de Tirso de Molina*, Universidad de Murcia, Murcia, 2002.
- Entwistle, William, *Cervantes*, Clarendon Press, Oxford, 1940.
- Fernández de Avellaneda, Alonso, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Martín de Riquer, Espasa-Calpe, Madrid, 1972.
- Fernández-Turiénzo, Francisco, “La visión cervantina del *Quijote*”, *Anales Cervantinos*, XX (1982), pp. 3-27.
- Gaos, Vicente, “Cervantes, poeta”, en *Claves de literatura española I*, Guadarrama, Madrid, 1971.
- Gilman, Stephen, *La novela según Cervantes*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- González, Aurelio, “El espacio teatral en *Los empeños de una casa*”, en Sara Poot Herrera (ed.), *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando*, El Colegio de México, México, 1993, pp. 269-277.
- González, Aurelio, “Las acotaciones, elementos de la construcción teatral en las comedias cervantinas”, *Annali. Sezione Romanza*, XXXVII-2 (1995), pp. 161-163.
- González, Aurelio, “Construcción dramática del festejo barroco de *Los empeños de una casa* de sor Juana”, *Anales de Literatura Española*, 13 (1999), pp. 117-126.
- González, Aurelio, “Las *Comedias*: el proyecto dramático de Cervantes”, en Aurelio González (ed.), *Cervantes 1547-1997. Jornadas de investigación cervantina*, El Colegio de México, México, 1999, pp. 75-85.
- González, Aurelio, “Cervantes: el *Quijote*, el teatro y la poesía”, *Revista Digital Universitaria* [en línea], VI-5 (2005). <http://www.revista.unam.mx/vol.6/num5/art47.htm> [Universidad Nacional Autónoma de México]
- González, Aurelio, “La venta como teatro. Cervantes y el *Quijote*”, en Gustavo Illades y James Iffland (eds.), *El Quijote desde América*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-El Colegio de México, 2006, pp. 101-117.
- González, Aurelio, “¿Graciosos en las comedias cervantinas?”, en Ysla Campbell (coord.) *Del texto al espectáculo. Homenaje a Francisco Portes*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 2008, pp. 109-122.

- González, Aurelio, “La segmentación en el teatro de Sor Juana”, *Teatro de Palabras. Revista sobre Teatro Áureo* (Monográfico sobre la segmentación), 4 (2010), pp. 179-195 [Université du Québec à Trois-Rivières, Canadá]. <http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/pal.html>
- Granja, Agustín de la, “Apogeo, decadencia y estimación de las comedias de Cervantes”, en *Cervantes*, pról. Claudio Guillén, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá, 1995, pp. 225-254.
- Hatzfeld, Helmut, *Estudios sobre el Barroco*, Gredos, Madrid, 1973.
- Hernández Araico, Susana, “Problemas de fecha y montaje en *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz”, en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la crítica IV. Homenaje a Alfredo Hermenegildo*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1996, pp. 111-123.
- Hernández Araico, Susana, “Sor Juana’s *Los empeños de una casa*. A Baroque Fête and a Theatrical Feat”, en Robert Lauer y Henry Sullivan (eds.), *Hispanic Essays in honor of Frank P. Casa*, Peter Lang, New York, 1997, pp. 316-342.
- Hernández Araico, Susana, “La innovadora fiesta barroca de Sor Juana: *Los empeños de una casa*”, en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la crítica V. Homenaje a Marc Vitse*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1997, pp. 101-113.
- Herrera, Arnulfo, “Dos apuntes sobre el influjo de Quevedo en los poetas novohispanos”, *La Perinola*, 7 (2003), pp. 209.
- Iffland, James, *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*, Universidad de Navarra-Iberoamericana Vervuert, Madrid-Frankfurt, 1999.
- Juliá Martínez, Eduardo, “Estudio y técnica de las comedias de Cervantes”, *Revista de Filología Española*, XXXII (1948), pp. 339-365.
- Maldonado, Humberto, “La teatralidad criolla del siglo XVII”, en *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia*, t. VIII, México, Consejo Nacional para la Cultura, México, 1992.
- Mancini, Guido, *Cervantes. La vita e le opere*, Sansoni-Accademia, Firenze-Milano, 1973.
- Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Ariel, Barcelona, 1975.
- Maria y Campos, Armando de, *30 crónicas y una conferencia sobre teatro*, Ediciones Populares, México, 1948.
- Martín Morán, José Manuel, “Los escenarios teatrales del *Quijote*”, *Anales Cervantinos*, XXIV (1986), pp. 27-46.

- Martín Morán, José Manuel, *El Quijote en ciernes. Los descuidos de Cervantes y las fases de elaboración textual*, Edizioni dell'Orso, Torino, 1990.
- Martínez Bonati, Félix, "Cervantes y las regiones de la imaginación", *Dispositio*, II-1 (1977), pp. 28-53.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, "Cervantes considerado como poeta" en *Estudios y ensayos de crítica literaria I*, CSIC, Madrid, 1941.
- Monterde, Francisco, "Teatro profano de Sor Juana", en *Cultura Mexicana*, Intercontinental, México, 1946, pp. 55-90.
- Olivares Zorrilla, Rocío, "Apologética, mítica y mística en *El divino Narciso*, de Sor Juana", en Aureliano Ortega Esquivel (comp.), *Memoria del XXII Encuentro Nacional de Investigadores del Pensamiento Novohispano*, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 2010, pp. 149-189.
- Ortega y Gasset, José, *Meditaciones del "Quijote"*, Revista de Occidente, Madrid, 1970, [1ª ed. 1914].
- Osterc, Ludovik, *El pensamiento social y político del "Quijote"*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1972.
- Paz, Octavio, *El ogro filantrópico*, Seix Barral, Barcelona, 1979.
- Paz, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982.
- Pailler, Claire, "La question d'amour dans le theatre profane de Sor Juana Inés de la Cruz", *TILAS*, 13-14 (1973), pp. 60-80.
- Pedraza, Felipe, *Calderón. Vida y teatro*, Alianza, Madrid, 2000.
- Pérez-Amador Adam, Alberto, "De los villancicos verdaderos y apócrifos de sor Juana Inés de la Cruz, puestos en metro músico", *Literatura Mexicana*, XIX-2 (2008), pp. 159-178.
- Poot Herrera, Sara, "Las prendas menores de *Los empeños de una casa*" en Sara Poot Herrera (ed.), *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando*, El Colegio de México, México, 1993, pp. 257-267.
- Rivers, Elias, "Viaje del Parnaso y poesías sueltas" en *Suma Cervantina*, Tâmesis, Londres, 1973, pp. 119-146.
- Robles, Antonio, *Diario de sucesos notables (1665-1703)*, 3 vols., ed. Antonio Castro Leal, Porrúa, México, 1946.
- Rojas, Ricardo, *Cervantes*, Losada, Buenos Aires, 1948.
- Ruano de la Haza, José María, "Los empeños de una casa. La puesta en escena de un festejo teatral de Sor Juana Inés de la Cruz en una casa-palacio del Méjico

- colonial”, en José María Díez Borque (ed.), *Espacios teatrales del Barroco español. XIII Jornadas de teatro clásico. Almagro 1990*, Reichenberger, Kassel, 1991, pp. 199-220.
- Sabat-Rivers, Georgina, “Tiempo, apariencia y parodia: el diálogo barroco y trasgresor de sor Juana”, en *Estudios de literatura hispanoamericana. Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la colonia*, PPU, Barcelona, 1992, pp. 179-206.
- Sabat de Rivers, Georgina, “Veintiún sonetos de Sor Juana y su casuística del amor”. En Sara Poot Herrera (ed.) *Sor Juana y su mundo. Una mirada actual*, Universidad del Claustro de Sor Juana, México, 1995, pp. 397-445.
- Sevilla Arroyo, Florencio, “Trayectoria vital y literaria de Cervantes” en Miguel de Cervantes Saavedra, *Obras completas*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá, 1993-1995.
- Tenorio, Martha Lilia, *Poesía novohispana*, 2 vols., pres. Antonio Alatorre, El Colegio de México, México, 2010.
- Wardropper, Bruce, “Cervantes’ Theory of the Drama”, *Modern Philology*, LII (1955), pp. 217-221.
- Zimic, Stanislav, “Técnica dramática en *El gallardo español*”, *Boletín de la Real Academia Española*, LIV (1974), pp. 505-518.

Ficha Técnica

<i>Título</i>	CUADERNOS DE RECIENVENIDO/32
<i>Projeto Visual e Capa</i>	Isabel Carballo
<i>Ilustração da capa</i>	Norah Borges, <i>Ajedrez</i> , 1922
<i>Diagramação</i>	Ponto & Linha
<i>Revisão</i>	Maria Augusta da Costa Vieira
<i>Mancha</i>	10 x 20 cm
<i>Formato</i>	16 x 22 cm
<i>Tipologia</i>	Bookman Old Style
<i>Número de páginas</i>	45

Cuadernos de
R E C I E N V E N I D O

PUBLICAÇÃO DO PROGRAMA DE POS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURA ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

USP

