

TEATRO Y PODER EN EL VIRREINATO DE NUEVA ESPAÑA: LAS LOAS PROFANAS DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

Octavio RIVERA
Universidad de las Américas, Puebla

CORO I

Hoy, al clarín de mi voz,
todo el orbe se convoque,
que, al celebrar tanto día,
aun no basta todo el orbe.

(t. III, p. 280)¹

I

En el mundo hispánico del Siglo de Oro era común que la puesta en escena de una comedia o de un auto estuviera precedida por la representación de una loa. Las primeras manifestaciones de esta forma dramática fueron, por lo general breves, a cargo de una sola figura y normalmente laudatorias, de homenaje y agradecimiento a quien entre el público facilitaba la representación. A los espectadores se les agradecía su asistencia. Algunas veces en la loa se hacía una síntesis del contenido de la comedia y, con frecuencia, se le solicitaba al público benevolencia para con el autor.

Durante el siglo XVII la forma y el propósito de la loa se torna más complejo: crece el número de personas dramáticas, normalmente alegóricas, se desarrollan conflictos sencillos, se hacen reflexiones doctrinales, se tratan asuntos ideo-

¹ Ésta y las demás loas referidas o incluidas, además de las citas, se tomarán de la edición de las *Obras completas* de sor Juana Inés de la Cruz, por Alfonso Méndez Plancarte (1955). Se seguirá la numeración de las loas que él asigna, ente corchetes. Para evitar repeticiones, sólo se incluirá el tomo y número de página. Las fechas y fechas probables de representación irán entre paréntesis.

lógicos, se complica el aparato de la representación teatral. En las representaciones cortesanas, tan del gusto de Felipe IV y Carlos II —quienes apoyaron de manera abierta el espectáculo teatral—, la loa precedía invariablemente al festejo teatral. Así, esta forma dramática enriqueció su belleza poética, su carácter de ofrenda y su lujo teatral. Las loas que iniciaban las representaciones en la corte se conocen como loas «palatinas», «cortesanas», «humanas» o «profanas» y, en general, se denomina con alguno de estos nombres, o quizá con algún otro, a cualquier loa cuyo tema no es religioso. Las que abordan temas religiosos reciben el nombre de «sacramentales» y, por lo regular, acompañaban la representación de los autos sacramentales. Ambas formas comparten el gusto por lo alegórico y lo festivo, la síntesis dramática, y el espectáculo teatral de tramoyas, vestuario, música e incluso, en ocasiones, danza.

Toda la producción dramática mayor de sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), sus autos sacramentales y sus comedias, incluyen loas de su propia autoría. Sin embargo, sor Juana compuso también otras loas palatinas, a petición de los virreyes de Nueva España, en ocasión de la representación en Palacio Virreinal de comedias de dramaturgos españoles. Se tiene noticia, específicamente, de las que se representaron para introducir *En la vida todo es verdad y todo es mentira* de Pedro Calderón de la Barca, y *No puede ser el guardar una mujer* de Agustín Moreto². Las representaciones teatrales en el Palacio Virreinal obedecían, en el caso de las que se conservan de sor Juana, a la celebración festiva en la Ciudad de México de los cumpleaños del rey Carlos II; de la reina madre doña Mariana de Austria; de la primera esposa de Carlos II, la reina María Luisa de Orleans; del virrey marqués de la Laguna y de su esposa, la virreina condesa de Paredes y marquesa de la Laguna; del hijo de ambos, don José de la Cerda; y de la virreina condesa de Galve y de su esposo el virrey conde de Galve. Una loa «humana» más, «doméstica», en la clasificación de Méndez Plancarte, es la que sor Juana compuso para los años de fray Diego Velázquez de la Cadena. En total, pues, las

² *En la vida todo es verdad y todo es mentira*. Comedia de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), «impresa en su Tercera parte (Madrid, 1664), fols. 1 r-26 v. El autógrafo se conserva en la B.N.M., Res. 87, también hay otro manuscrito de fines del siglo XVII, 16.692, que Paz llama 'incompleto', pero no es así (Paz 1983, pp. 178-179). En la B.N.M hay copia manuscrita con la fecha de 1750, y otra, incompleta, con licencias de 1764. Sobre los manuscritos, véase la edición de *En la vida todo es verdad y todo es mentira* de Don William Cruickshank (Londres, 1971), xxviii-xxxii». Varey y Shergold consignan cuatro representaciones de esta comedia en la corte madrileña entre 1659 y 1691. (Varey y Shergold 1989, p. 110).

A propósito de *No puede ser el guardar una mujer*, de Agustín Moreto (1618-1669), Méndez Plancarte apunta que en México gustaba mucho esta comedia —impresa en *Escogidas XIV* (Madrid, 1661) y representada varias veces en Madrid— (Varey y Shergold 1989, p. 174), según información que recoge del *Diario* de Robles (Méndez Plancarte, t. III, p. 716).

loas compuestas por sor Juana con motivo de festejos de cumpleaños, son trece y fueron compuestas aproximadamente entre 1674 y 1690³.

II

Aun cuando se ha hecho antes la observación de que se pueden dividir las loas por su tema en «sacramentales» y «humanas», es conveniente señalar que todo el teatro de sor Juana podría ser «cortesano», si por ello entendiéramos que siempre se trata de un teatro solicitado y, acaso, siempre producido, por la corte misma. Si bien el propósito de este texto no es el de hablar del teatro sacramental de sor Juana, cabe señalar que éste, como el teatro cortesano, refleja una ideología religiosa que concuerda con la idea de orden de la jerarquía del poder. Así, pues, a su modo, el religioso sería también un teatro que habla del poder y que apoya el orden ideológico hispano sobre el que descansa la noción del poder político en el siglo XVII.

Las loas cortesanas de sor Juana asumen, absolutamente y sin cuestionarla, una ideología política que se articula con una ideología religiosa y hasta «científica» la cual, por supuesto, buscaba el orden desde la autoridad real y construyó una jerarquía de valores y poderes esquemática y rigurosa⁴. Quizá esté claro, entonces, y hasta no resulte superfluo mencionarlo, que las loas palatinas de sor Juana son un teatro de alabanza y refuerzo a esa idea de orden y, en consecuencia, a la constelación de individuos que forman parte de ese aparato edificado sobre una estructura ideológica que exalta el poder del imperio y a sus representantes «naturales».

Por su parte, y con base en la jerarquía, la aristocracia mantiene y enriquece un rígido ritual cortesano que, derivado del «orden cósmico», regula comportamientos, gestualidad, vestido, lengua, que se despliegan y conforman una «teatralidad» cotidiana en Palacio. Las loas recogen estos elementos y los subliman en la forma poética de la lengua y del teatro. Contribuyen, de esta manera a mantener el «disfraz transparente»⁵, pues «en ese mundo las buenas maneras eran una iniciación estética, y a veces el amor a las formas, cultura de los sentidos, se transformaba insensiblemente en amor a la forma, cultura del espíritu» (Paz: 1983, p.

³ La cronología de las loas se debe a Alberto G. Salceda (1953, pp. 333-358). Méndez Plancarte la emplea en la edición de la obra completa de sor Juana.

⁴ «El orden cortesano es el orden cósmico y la poesía no hace más que reproducir la doble jerarquía del universo y la sociedad. Por una parte, triunfo de la forma; por la otra, sustitución de la realidad por la ideología» (Paz 1983, p. 253). Véase también, y en relación con las loas cortesanas, el capítulo «Lisonjas y mercedes», pp. 245-259.

⁵ «La etiqueta nunca es explícita ni literal: es un lenguaje emblemático y sólo aquel que posee la clave puede descifrarlo. Por eso hablo de 'disfraces transparentes'». (Paz 1983, p. 251).

205). Así, las loas representadas en el Palacio Virreinal ante un grupo de espectadores seleccionados, una elite, recrean, en su texto y en su representación, la teatralidad cortesana de lenguaje hermético y de gusto privado.

Las loas cumplen con un propósito específico: participar en la celebración de los cumpleaños de los poderosos. Se trata, desde su propio punto de vista, de un festejo inusual. ¿Cuáles son, a juicio de las figuras en las loas, las razones del homenaje? Entre otras, la de que ese día es el «Día de la Vida», el «Día para el que no basta que todo el orbe lo celebre», el «Mayor día que el cielo formó», el «Día del sol». Día en que, por lo tanto, la plebe y la multitud de las figuras alegóricas de las loas, están en deuda con el homenajeado porque «abraza» e «ilumina» al mundo. Nina M. Scott apunta:

Hablar de los virreyes en términos de soles o de seres divinos nos parece hoy día alabanza hiperbólica y hasta risible por excesiva; en el mundo barroco, sin embargo, era un *topos* convencional» (Scott, 1993, p. 162).

En todo caso, se alude al rey como «Sol» (Febo, Apolo), con todos sus atributos; y son luz y calor, soles menores, los virreyes. El sol está concebido como fuente de vida y principio creador⁶. El Rey Carlos II, como Sol, por otra parte, en las loas de sor Juana, jamás aparece como figura en la escena. Cuando el Sol interviene como figura lo hace en su calidad de cuerpo físico del orden natural y reconoce que con la luz del sol-rey, es decir el «otro Sol», aumentan las luces de sí mismo y que, entonces, hay dos soles en un mismo cielo⁷. El rey, por lo tanto, es irrepresentable, como a su modo —como veremos más adelante—, lo son, en general, las personas a quienes se dedican las loas. La cuestión parece simple. La ficción, por más poética que sea, no puede aventajar ni suplir a la realidad. En la tradición española de homenajes públicos, fastuosos y multitudinarios al rey (que se puede remontar al reinado de Carlos I), el emperador asiste al homenaje para el cual se han levantado magníficas invenciones, basadas en la parafernalia mitológica imperial, que explican su condición y la de su pueblo, su triunfo, su poder. El rey asiste a una representación pública de este triunfo. El triunfo en la realidad, como afirma el homenaje, ha sido conseguido por el rey⁸.

⁶ «El Sol, llamado así porque él solo es fuente de luz, de quien la reciben todos los otros planetas y estrellas, siendo como Rey y señor entre ellos..., espíritu del cielo y gobernador del mundo» (Enrico Martínez: «Reportorio, Mej. 1606, trat. I, c. 32; citado por Méndez Plancarte t. III, p. 711).

⁷ Véanse, por ejemplo, las loas: [376] *Loa a los años del rey (III)* (1681 o 1682?); [378] *Loa a los años del rey (V)* (1684); [383] *Loa al año que cumplió el señor don José de la Cerda, primogénito del señor virrey marqués de la Laguna* (1684). En la concepción del cosmos, sor Juana sigue la que considera a la tierra centro del cosmos, y donde el sol es un planeta.

⁸ Véase Roy Strong «II. Imágenes del imperio. Carlos V y el viaje imperial», (1988, pp. 85-104). A propósito de la imagen del rey en el escenario, Méndez Plancarte sugiere que quizá el retrato del rey estuviera en la escena de representación de la primera loa al rey (p. 374; t. III, pp. 658-659). De ser así, el recurso recuerda el empleado en la representación de los autos sacramentales donde era común que el Santísimo presidiera la escena.

Un caso distinto se presenta en la *Loa a los años del rey (III)* [376] (1681-1682) dedicada a Carlos II en su vigésimo o vigésimo primer cumpleaños. En ella aparecen como figuras El Sol y El Cielo convencidos, por supuesto, de que el día que celebran es un gran día. A partir de un pequeño conflicto con El Tiempo, que no puede entender «lo grande» de ese día, si los días de noviembre son «cortos», El Sol y El Cielo exponen minuciosamente la razón: es el día del «natal» de Carlos. Antes de que termine la loa, los actores que representan al Sol y al Cielo, desde la escena, se despojan de las figuras que representan y, como actores, piden disculpas a los marqueses de la Laguna, presentes en la fiesta, por el atrevimiento de haberlos representado como Sol y Cielo, en el homenaje al sol que es Carlos, pues Sol y Cielo sólo pueden ser los mismos virreyes y no los actores que los representan. Dicen los actores,

Sol

Tampoco ése fue descuido;
 pues yo el papel del Sol hice
 aludiendo a Su Excelencia,
 pues, más claro Sol, preside,
 en la Americana Esfera,
 a los Astros que la rigen.
 Y así, en decir que es el Sol
 quien lo celebra, se dice
 que es Su Excelencia, que el Cielo
 haga, en edades felices,
 pues alumbró como Sol,
 que como Sol se eternice.

(t. III, p. 329)

Cielo

Y yo, que el papel del Cielo
 hice, también desistirme
 a vuestra vista, Señora,
 quiero, que no es bien se mire
 que, a vista de vuestro Cielo,
 haya quien ser cielo finge.

(t. III, p. 329)

Otro caso de representación del rey es el de la *Loa a los años del rey (IV) que celebra Don José de la Cerda, primogénito del señor Virrey Conde de Paredes* [377] (1683). En ella, sor Juana hace un homenaje doble: es el cumpleaños de Carlos y, recientemente, su amiga, la virreina, después de varios embarazos sin fortuna, ha tenido un hijo. La ocasión seguramente regocijó a la monja, quien aprovechó la oportunidad con su poesía de exaltar el acontecimiento. En esta loa

—una de las más hermosas de sor Juana de «diáfanas construcciones sonoras y mentales» (Paz 1983, p. 250), con ovillojos ecoicos y «columpios» que invitan a la danza, al color, a las texturas, los aromas, los colores y a la alegría escénica—, la poeta introduce la figura de «El reflejo, que representa al señor don José» quien en escena aparece como «Galán» en «un trono» y «vestido de rayos» (t. III, p. 351). «El Reflejo», representa al pequeño hijo de la condesa de Paredes. En la fantasía teatral de sor Juana y en la etiqueta de Palacio, no habría momento mejor que éste para hacer del niño —que todavía no cumple un año y que es descendiente de la casa real—, el mejor representante del virreinato en la fiesta. Aquí, a diferencia de lo que ocurre en la loa antes mencionada ([376], *Loa a los años del rey [III]*), no se trata del sol físico que representaba a su padre, sino de la figura teatral de la representación de la luz directa del Sol de Carlos que se repite (refleja) en el niño, quien, por su parte, tampoco aparece en la escena. Corona y virreinato reciben el homenaje. La loa, además, corona la necesidad de progenie de los virreyes y, en particular, la condición femenina y la alegría de la virreina.

En el mundo que plantean las loas el homenaje es, a todas luces, merecido y a su festejo son convocados ideas, deidades, elementos, astros que gustosos participan porque el festejado convoca «naturalmente» al orden, al amor y a la armonía. Estas cualidades son las que provocan, muy especialmente, a La Música que, de modo invariable, aparece como figura individual o como coro, invitando al festejo, introduciendo y guiando el desarrollo de la acción de todas las loas, y quien, a su vez, con su cualidad armónica, genera y supera las gracias de las demás figuras.

El mundo todo (es decir el universo todo), y todo lo que en él existe: objetos e ideas, de manera natural, ofrece lo mejor de sí mismo para el homenaje: «vistan galas las Estrellas, / de rayos el sol mejore» (t. III, p. 280). Todo el mundo debe armonía para el efecto, cesan las guerras, las discusiones, para prepararse al homenaje y para dar al sol, que los fertiliza, como a padre, los debidos honores. Dice El Amor:

¡Ea, nobles Elementos,
principio de lo criado;
lo que le debéis en dichas,
le retornad en aplausos!

([376], t. III, p. 284),

y El Agua, convocada por La Música, seducida, a su vez, por la grandiosidad del día

¿Qué primorosa armonía
excede, con primor tanto,
a mis ondas lo sonoro
y a mis espejos lo claro?

([376], t. III, p. 282)

El rey es fértil, es luz («para iluminar el Mundo / nació entre divinos rayos.» [t. III, p. 283]), es perfecto:

[...] lucida
Púrpura Real arrastra,
altos Palacios habita,
sacros Laureles se ciñe,
soberanos Tímbrs pisa,
gobierna opulentos Reinos,
rige diversas Provincias,
tiene esforzado valor,
goza juventud florida,
le adorna cana prudencia,
le asiste salud cumplida...

([376], t. III, pp. 296-297).

El poderoso, además, lo es por él mismo y no precisamente por su herencia real

Debió a la Naturaleza,
más que a la fortuna, halagos,
glorioso antes heredero
del valor, que del estado.

([376], t. III, p. 283).

Se hace homenaje mediante la palabra, con las ideas que ella comunica, con su sonido, con la armonía de las palabras entre sí, con la música que las acompaña, invariablemente, en el mundo teatral que crea la poeta. Universo de ficción que tiene el poder absoluto de concretar las ideas —sin las cuales el hombre no entiende el mundo—, con el gesto que acompaña a la palabra, con el espacio donde se emite, con los personajes que la dicen, con el significado y la altura divina, intelectual y artística de los personajes que se crean para la escena, con sus trajes, con la soberanía del día en que se ejecuta el homenaje.

Todo lo que en el universo existe se detiene a celebrar al individuo. Es la suma contemplación amorosa, el éxtasis, la suspensión absoluta de los sentidos, del mundo natural. Dicen los coros y El Amor, enamorado, a los elementos:

Hoy a la dulce armonía
de mis bien templadas voces,
los Orbes Celestes paren
sus movimientos veloces.

([376], t. III, p. 280).

[...] y yo, que siendo El Amor,
 soy alma de todo cuanto
 sér ostenta en lo viviente,
 y existencia en lo criado:
 yo, que soy entre vosotros,
 con dulcísimos abrazos,
 lazo que a todos ciño,
 unión que a todos ato.
 de manera que los seis
 artificiosos formamos
 de la máquina del Orbe
 el círculo dilatado,
 hoy tiernamente os invoco,
 hoy ansiosamente os llamo,
 al más debido festejo,
 al más merecido aplauso...

(t. III, p. 283).

Sor Juana hace el homenaje con su amistad, con su saber científico, con su extraordinaria inteligencia y, evidentemente, con su portentosa capacidad poética.

III

Inútil sería referir el argumento de las loas. Se podría decir que todas coinciden en el asunto. Hay que hacer la alabanza de un individuo fuera del orden común y de excedidas virtudes. Valor, fuerza, inteligencia en el caso de los varones (a quienes dedica sor Juana nueve loas, incluida la dedicada a José, el pequeño hijo de los marqueses de la Laguna); belleza e inteligencia en el caso de las mujeres (cuatro loas). Es decir, los atributos de Marte y Venus⁹.

El desarrollo de la trama, por su lado, presenta pocas variantes y el conflicto, si nos empeñáramos en buscarlo, se reduciría a competir por la supremacía y la excelencia de la alabanza. Normalmente encontramos que las loas desarrollan las siguientes partes: 1) exaltación y convocatoria al homenaje; 2) curiosidad de los convocados y nueva noticia de la fiesta; 3) afirmación y refrendo de la alabanza; 4) competencia de alabanzas; 5) acuerdo común; 6) conclusión; 7) homenaje del público. En la edición de Méndez Plancarte las loas han sido divididas en escenas. Esta división coincide, en general, con las partes que he mencionado.

⁹ Pudiera ser atractivo el estudio de las figuras masculinas y femeninas en las loas de sor Juana. En las que considero cuento aproximadamente treinta figuras femeninas y veinte masculinas. Hay que tener en cuenta que el género de la figura no coincide necesariamente con el género de su discurso. Es el caso de El Cielo que representa a la virreina (véase Marta Gallo, «Masculino/femenino: interrelaciones genéricas en *El divino Narciso* de sor Juana» en Poot Herrera, ed., 1993, pp. 227-236).

Sor Juana emplea una gran variedad de formas de composición: romances, endechas, décimas, ovillejos, columpios, estribillos, pareados, liras, letrillas, con sus correspondientes variantes y juegos de versificación que contribuyen al lujo sonoro y festivo de las piezas.

IV

Sin tener la documentación precisa ni, en muchos casos, fechas exactas que aseguren la representación de las cortesanas, podríamos afirmar que todas ellas se llevaron a escena y que, muy seguramente, sus versos se escucharon en el Palacio Virreinal. Quizá, y a menos de que aparezca noticia que nos desdiga, ésa fue su primera producción escénica y, tal vez, su única representación hasta la fecha. Hay quien afirma que, en el caso del teatro de la corte española, el festejo teatral se repetía de manera más sencilla, hablando en términos de producción, en los corrales, o se daban algunas otras «funciones» ante la nobleza (Rich Greer 1991, pp. 6-7). No hay dato que nos permita decir, con certeza, que esto ocurrió con las loas de sor Juana y con las comedias representadas en las fiestas de la corte del virreinato. En el caso de Nueva España, es dolorosa la ausencia de documentos que nos ayuden a reconstruir la historia y condiciones de representación de sus manifestaciones teatrales, las del teatro cortesano entre ellas.

En las loas jamás se menciona lugar alguno específico para el desarrollo de la acción. A la voz de la música, de los coros, se presentan las imágenes simbólicas de los dioses y las ideas en el escenario y, desde él, como hemos visto, los representantes de vez en cuando suelen despojarse de su disfraz teatral y se dirigen a los espectadores.

Cuando el festejo teatral se inicia, se está ante una puerta que conduce al mundo de la mitología imperial y en donde se subraya lujosamente el mundo de lo cotidiano. En el Palacio Virreinal, de conducta estrictamente regulada, el Salón de Comedias parece disponerse de manera «natural» para que el orden de ideas que rigen ese mundo se hagan concretas, sensibles, a través de imágenes simbólicas «físicas» de las facultades más sublimes del hombre, de sus ideas y sentimientos, de los elementos de la naturaleza. La forma, insiste sor Juana, es la única manera mediante la cual el hombre puede reconocer la idea. Dice Entendimiento en la loa a la reina María Luisa de Borbón,

Ya que, en objetos visibles
de metafórica idea,
de la interior perfección
del Alma, racional muestra
queremos dar en los tres,
porque pueda la rudeza
del sentido percibir

las invisibles esencias,
 y por aquéllos alcance
 (con su condición grosera)
 y pueda elevarse a amar
 las cosas que no penetra,
 haciendo, con esta industria,
 que de un mismo asunto, sea
 una cosa la que mire
 y otra cosa la que entienda [...]

([376], t. III, p. 377).

En la convención teatral que se presenta en el Palacio Virreinal no parece indispensable y quizá, ni siquiera, imaginable, la transformación ilusoria (y teatral) del espacio de la acción, que sor Juana, por otro lado, nunca refiere. En el Palacio Virreinal, en su Salón de Comedias, se citan los dioses y las potencias para rendir homenaje al festejado. ¿Qué mejor lugar que ése, que se ofrece de manera «natural» al homenaje? ¿No se hace la fiesta en Palacio? A ella, ¿no son invitados, convocados, todos esos seres e ideas superiores? ¿No ocupan todos los que han sido invitados al festejo, un sitio preciso en el espacio y en la jerarquía, en ese salón de aproximadamente treinta y tres metros de largo por siete de ancho cuyas paredes recuerdan paraísos a los sentidos?

Hasta ahora parece ser que la única descripción que tenemos de esta sala de espectáculos palaciega es la que hace Isidro de Sariñana en 1666 y que reproduce González Obregón:

«[en el Palacio Real] a mano derecha de la Galería, en medio está vna puerta grande que haze entrada al Salón de Comedias, que es de quarenta varas de largo, y más de nueve de ancho, sus valcones tienen la vista a los jardines y a sus paredes, que desde la solera a la cenefa están pintadas: trasladó primoroso el pincel, los árboles del monte, las flores del soto, las aguas del valle, los ruidos de la caça y quietudes del desierto»¹⁰.

Las pinturas murales de la descripción de Sariñana, evocan imágenes espaciales, atmósferas sonoras, colores, aromas que sugieren el mundo de las figuras convocadas al festejo. Recordemos, por ejemplo, entre otras, las de la primera *Loa al cumpleaños de Carlos II* [374], en la cual festejan: Fuego, Aire, Agua, Tierra; o la *Loa para el Marqués de la Laguna* [381] en donde lo celebran Venus, Belona, Ninfas y Amazonas; o, quizá, hasta la dedicada a la condesa de Paredes, marquesa de la Laguna, en las huertas, en donde Céforo, Vertumno, Flora y Pomona habitan el prado mitológico [382].

¹⁰ González Obregón, Luis, 1979, p. 326. Esta cita viene de Isidro de Sariñana, «La catedral de México» en *Noticia breve de la solemne, deseada, ultima dedicación del Templo metropolitano de México*, México, Francisco Rodríguez Lupercio, 1668.

El lugar de la acción es el del mundo fantástico de la mitología imperial, edificado y mantenido por la realeza. Su símbolo es la ciudad misma, en ella, en el centro, el Palacio y, en su interior, el Salón, sitio de la representación. El lugar de la acción es el espacio divino del universo, es el Palacio Virreinal como universo. Para subrayar su magnificencia y la fantasía teatral, se podría haber echado mano de las tramoyas, tan en boga en el siglo XVII. La maquinaria teatral, por supuesto, permitiría efectos para sorprender a los espectadores.

A diferencia de la enorme cantidad de indicaciones escénicas que aparecen en los autos sacramentales de sor Juana, especialmente en *El divino Narciso*, donde se señalan tramoyas, efectos escénicos, gestualidad de las figuras, desplazamientos en la escena, intenciones del discurso lingüístico, entre otros aspectos de la representación, las loas apenas mencionan algunos elementos de la escena. Es posible que las loas palatinas de sor Juana, como sus hermanas españolas, se hubieran representado con un deslumbrante aparato escénico. Una vez más, desgraciadamente carecemos de datos. Quizá la escritura de la loa no necesitaba referirlo: la inmediatez de la representación, el esquema de la producción, lo hacían superfluo. *El divino Narciso*, lo sabemos, debía cruzar el mar, debía representarse en la Ciudad Regia de Madrid. Por su parte, en el Palacio Virreinal, el aparato de la escena era función anual con la que quizá ya sabía cómo cumplir el pintor, el tramoyista, el encargado de las invenciones. En las loas sólo se mencionan: bofetones que hacen aparecer a las deidades, tronos, quizá «bofetones» combinados con las maquinarias de los «pescantes» y «apariencias»¹¹.

¹¹ Shergold proporciona información sobre estas máquinas. El *bofetón* lo describe como «una tramoya que se forma siempre de un lado de la fachada para ir al medio [...], se funda sobre un gorrón o quicio como de puerta, y tiene el mismo movimiento que una [...]; si hai dos bofetones, se mueven como dos medias puertas: en ellos van las figuras unas veces sentadas, otras en pie conforme lo pide la representación. Su movimiento siempre es rápido, por lo qual parece se llamó Bofetón» (cfr., Shergold 1967, p. 223, n° I). Méndez Plancarte, más escueto, explica que es una «tramoya [...] que se funda en un quicio como de puerta y que, al girar, hace aparecer o desaparecer ante los espectadores personas u objetos» (t. III, p. 713). En cuanto al *pescante*, Shergold indica que «es una tramoya que se forma anexando en un madero grueso que sirve de pie derecho, otro madero proporcionado el qual tiene su juego hacia lo alto, con una cuerda que pasa por una garrucha que está en el pie derecho. En la cabeza del segundo se anexa otro madero, en cuyo pie se pone y afirma un asiento en que va la figura la cual sale baxando, o se retira subiendo a la proporción que se suelta o se recoge la cuerda que mueve el segundo madero. Y porque su movimiento es parecido al que se hace con la caña de pescar, para arrojar el anzuelo, le dieron a esta tramoya nombre de pescante» (Shergold 1967, p. 367, n° I). El *trono* en las loas aparece en escena con sus características conocidas: un asiento, algunas veces con dosel, para la realeza.

A propósito de la aparición del Reflejo, sor Juana apunta: «[...] ya en la transparente/superficie de las aguas/de los rayos refulgentes/del sol se forma [...] Y en trono/de cristales aparece [...]» (t. III, p. 351). La monja no menciona *apariencias*, pero podemos suponer por sus indicaciones: «córrese una cortina», «córrense dos cortinas», que ésta es la invención a la que alude; consiste en descubrir en el escenario un espacio antes escondido a la vista de los espectadores por medio de cortinas. Conviene añadir, en relación con las cortinas, que de acuerdo con las señales que aparecen en la comedia *Amor es más laberinto* —la cual, asegura Salceda, se representó en el Palacio Virreinal—, el salón de

Ignoramos si para las representaciones en Palacio se contrataban los servicios de actores profesionales que por aquella época ya circulaban por las grandes ciudades del virreinato. Podríamos suponer, sin embargo, que a semejanza de lo que sucedía en la corte madrileña, por lo menos una parte de los papeles serían ejecutados por miembros de la misma corte, muy al margen quizá, aunque no importara, de su intuición actoral¹². Sobre el escenario podrían, entonces, ocupar los nobles un sitio de honor, similar al que desempeñaban en la vida diaria y el lujo de sus trajes; cuando la idea teatral pedía Damas o Galanes, sería superior al cotidiano, en vista del fasto de la ocasión y de su propia exhibición en el escenario. De acuerdo con ese mundo fantástico, los actores podían llevar también, sobre todo cuando se trataba de figuras mitológicas o alegorías, trajes o accesorios que contribuyeran a lo extraordinario de la plástica de la escena¹³.

A menudo, sor Juana permite imaginar algo sobre el movimiento de las figuras en el escenario. Así, alguien sale a la escena y «por el lado contrario», «al llegar su turno» aparece otra figura. En este esquema, por lo general, a derecha e izquierda del espectador se colocarían las fuerzas, en ocasiones, opuestas, que asisten al festejo. En la misma disposición, siempre derecha e izquierda, suelen aparecer y empezar a formar conjuntos las entidades que pertenecen a una misma familia de ideas. Es el caso de la tercera *Loa a los años del rey* [376] en donde sucesivamente aparecen la Vida con la Naturaleza y la Majestad con la Lealtad. Esta oposición, como se ha dicho, sólo es transitoria, pues finalmente todos

comedias, o el teatro (escenario) montado para la representación tendría al menos dos puertas y balcón en la pared del vestuario, y una cortina justo frente a dicha pared, desde donde se harían las apariciones «al paño» de los personajes. Es decir, tendría algunos de los elementos básicos del espacio de representación hispano (véase Rivera 1992, pp. 83-99).

¹² A propósito de la frase «Los quilates del precepto» (el mérito de la obediencia) en la *Loa en la huertas* [382], Méndez Plancarte apunta: «Sin duda la virreina había pedido a *Sor J.* una *Loa* que sus damas representarían en aquella fiesta campestre» (t. III, p. 710).

¹³ Las indicaciones de vestuario, accesorios y utilería que ofrece sor Juana son las siguientes: La concordia «con alas y una oliva en la mano» (t. III, p. 418). Entendimiento, como doctor; Voluntad, de Reina, Memoria, de Dama, Tiempo Pasado, viejo, con un libro en la mano; Presente, mozo, con un ramillete; Futuro, con un espejo (t. III, pp. 377-384-385). Eolo «con corona de plumas, cuatro alas y un ramillete de plumas» (t. III, p. 332); Pan «con corona de hojas, y un ramo de frutas» (*ibid.*); Siringa «con corona de cristal, y un ramillete de talcos, vestida de blanco» (*ibid.*); Flora «vestida de primavera, con corona de rosas y un ramillete de flores» (t. III, p. 333). El reflejo, que representa a Don José, primogénito de los virreyes, «galán, vestido de rayos» (t. III, p. 351); «Saturno, viejo; Júpiter, Rey, coronado; Marte, armado; el Sol, con sus rayos; Mercurio, con alas y el caduceo; Venus, Dama, y con su manzana; La luna, con tres caras...» (t. III, p. 360); «Ninfas, por la parte que está Venus: con instrumentos, y ramilletes de flores; y por la de Belona, Amazonas: armadas con arcos, flechas y espadas» (t. III, p. 409). Por otra parte, Méndez Plancarte cita, a propósito de la apariencia de los Elementos en la primera *Loa a los años del rey*, la indumentaria de que habla el colombiano Juan de Cueto y Medina, contemporáneo de sor Juana: «*Pireo* (el Fuego) 'de encarnado, con espadín dorado'; *Eolo* (el Aire) 'vestido de color violeta claro, sombrero de castor pardo, y espadín de plata'; *Doris* (el Agua) 'con vestido de tela de plata de aguas, y espadín de plata'; y *Telus* (la Tierra) 'de tela verde'» (t. III, p. 653).

coinciden en la alegría y la magnitud del festejo. El centro suele ser ocupado, a su tiempo, por la figura que exhorta a concluir la pendencia y que, por lo tanto, se muestra como la fuerza más poderosa. Algunas veces esta figura, sobre todo cuando es mitológica, desciende de lo alto. Lo mismo puede ser la Plebe, en la loa que venimos mencionando, o la Fama, o la Concordia, la Música o el Amor. La simetría de la disposición escénica de las figuras, sugiere que repite, como en un espejo, la disposición de los espectadores. Muy probablemente el virrey y la virreina al centro de la sala, con el resto de los espectadores dispuestos gradualmente a su lado de acuerdo con sus jerarquías. El esquema de las posiciones es, pues, derecha-izquierda, arriba-abajo, centro-los lados y, además, dentro-fuera.

Ya he mencionado que la Música, como figura, aparece constantemente en las loas. Cuando esto no ocurre, de cualquier modo, invariablemente, hay música que acompaña la representación, mediante coros, que por lo común, cantan fuera del escenario. Sor Juana, amante de la música, concibe el espectáculo de armonía y orden cósmico, insertado en esa forma perfecta de la creación: la música. Los coros que desde «dentro» entonan las armonías crean así, de manera rotunda, la atmósfera y la perfección escénica del mundo, que se quiere y se cree en la vida del imperio. Por su parte, las figuras en la escena se suman a este diseño de perfección con los innumerables versos, cantos y recitativos que entonan. Loa admirable y juguetona, en este sentido, es el *Encomiástico poema a los años de la excelentísima Señora Condesa de Galve* [384] en la cual todas las figuras son musicales: La Música, coro, y las seis notas musicales de la «Escala Aretina», en donde todos se reúnen para alabar los triunfos de la gracia, la belleza y la inteligencia de Elvira. La concepción musical de las loas, las proponen, por lo tanto, en una de las manifestaciones más tempranas del teatro musical novohispano.

Como tantos documentos no localizados aún, de la música para la escena de las loas, hasta ahora, nada se ha recuperado. Queda esperar que, como en el caso de Calderón de la Barca, aparezca el Juan Hidalgo que compuso música para sus piezas¹⁴. Como en el caso de los espectáculos cortesanos españoles, probablemente, las loas incluyeran danzas como lo sugieren algunas de ellas.

¹⁴ «(...) el compositor Juan Hidalgo (1614-1685) fue, con certeza, conocido del pintor Velázquez e indispensable para el dramaturgo Calderón. Alabado de sus paisanos por perfeccionar la música teatral española, Hidalgo ha sido conocido para los oyentes modernos sólo como compositor de tonos, aunque la mayoría de sus canciones son escenas musicales de comedias palaciegas. Hidalgo compuso piezas para espectaculares semi-óperas mitológicas y ligeras zarzuelas pastorales representadas después de 1650, de tal forma que cada una de sus canciones fue compuesta para un personaje y una situación dramática específicos». Su única ópera completa es *Celos aun del aire matan* (1660), escrita con Calderón para conmemorar el matrimonio de Luis XIV con la infanta María Teresa de España (Klein 1990, p. 10). Sobre la música y sor Juana véanse los ensayos de Lavista, 1995 sobre las ideas musicales en la loa [384]; Miranda, 1995 sobre el tema anterior y otros y el de Tello 1995, sobre la música y los músicos de los villancicos.

V

Hemos hecho, hasta aquí, una breve revisión del propósito y la forma de la loa, así como por algunos aspectos de su posible representación teatral. No sabemos, como ya he dicho, que alguna de ellas se haya vuelto a representar. Forman parte del teatro que hoy se conserva, quizá, «para ser leído», intención que está muy distante de la que motivó su creación. Lejos estamos de su circunstancia, de los códigos de la representación festiva cortesana y, también, como señala Calderón en el primer tomo de la edición de sus autos, de su realidad escénica, porque «[...] el papel no puede dar de sí ni lo sonoro de la música, ni lo aparatoso de las tramoyas, si ya no es que, el que lea, haga en su imaginación composición de lugares, considerando lo que sería»¹⁵.

Estamos, evidentemente, frente a «fragmentos» de textos espectaculares y no ante la obra en su conjunto. Del espectáculo teatral cortesano al que contribuyó sor Juana sólo nos queda, afortunadamente, su letra. Con ella, inextricablemente ligada a su mundo, la imagen del edificio del poder al cual sirvió con la magnitud de su potencia intelectual y artística.

BIBLIOGRAFÍA

- CRUZ, Juana Inés de la, sor. [1692] 1955. *Obras completas*, Alfonso MÉNDEZ PLANCARTE (ed.), ts. 3 y 4, México, Fondo de Cultura Económica.
- GONZÁLEZ OBREGÓN, Luis. [1945] 1979. *México Viejo*, pról. de Flor de María HURTADO, México, Promexa Editores.
- KLEIN, Louise K. 1990. «¡Ay Amor!», cuadernillo del disco *¡Ay Amor!*, Harmonia Mundi.
- LAVISTA, Mario. 1995. «Sor Juana musicus», *Memoria del Coloquio Internacional. Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano. 1995*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura y Universidad Autónoma del Estado de México, pp. 195-202.
- Memoria del Coloquio Internacional Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano*. [1995] 1997. Toluca, México, Instituto Mexiquense de Cultura y Universidad Autónoma del Estado de México.

¹⁵ (Calderón de la Barca, *Prólogo* al frente del tomo I de sus *Autos*, Madrid, 1677, citado por Méndez Plancarte: 1955, t. I, p. lxxxix).

- MIRANDA, Ricardo. 1995. «Sor Juana y la música», *Memoria del Coloquio Internacional. Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano. 1995*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura y Universidad Autónoma del Estado de México, pp. 253-270.
- PAZ, Octavio. 1983. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, 2a. ed., Fondo de Cultura Económica, México.
- POOT HERRERA, Sara. (ed.) [1993] 1997. *Y diversa de mí misma / entre vuestras plumas ando. Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, México, El Colegio de México.
- RICH GREER, Margaret. 1991. *The Play of Power. Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca*, New Jersey, Princeton University Press.
- RIVERA, Octavio. 1992. «Espacio escénico, iluminación y vestuario en *Amor es más laberinto*», en *Memoria del III Encuentro Nacional de Investigación Teatral*, México, Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli e Instituto Nacional de Bellas Artes, pp. 83-99.
- SALCEDA, Alberto G. 1953. «Cronología del teatro de Sor Juana», *Abside*, XVII, 3, pp. 333-358.
- SCOTT, Nina M. 1993. «Ser mujer, ni estar ausente, no es de amarte impedimento»: los poemas de sor Juana a la condesa de Paredes» en *Y diversa de mí misma / entre vuestras plumas ando. Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, en Sara POOT- HERRERA (ed.), México, El Colegio de México.
- SHERGOLD, N. D. 1967. *A History of the Spanish Stage from the Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press.
- STRONG, Roy. 1988. «II. Imágenes del imperio. Carlos V y el viaje imperial» en *Arte y poder*, Madrid, Alianza, pp. 85-104.
- TELLO, Aurelio. 1955. «Sor Juana, la música y sus músicos», *Memoria del Coloquio Internacional. Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano. 1995*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura y Universidad Autónoma del Estado de México, pp. 465-482.
- VAREY, J. E. y N. D. SHERGOLD. 1989. *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, London, Tamesis Books Limited.