

Espectacularidad escénica en las loas de sor Juana Inés de la Cruz dedicadas a los virreyes de Nueva España

Spectacular Staging in Sor Juana's Loas Dedicated to the New Spain Viceroyes

Leonardo Sancho Dobles

Universidad de Costa Rica

COSTA RICA

leonardo.sancho@ucr.ac.cr

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 8.1, 2020, pp. 281-294]

Recibido: 24-07-2019 / Aceptado: 03-09-2019

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2020.08.01.20>

Resumen. Durante los años 1680 y 1684 sor Juana Inés de la Cruz compuso tres piezas de teatro breve dedicadas los virreyes de la corte novohispana. En esta oportunidad se observa la evolución de los elementos que le dan espectacularidad a las loas destinadas a festejar a la Virreina, al Virrey y al primogénito para entender cada pieza, como una unidad conformada por la estructura y el contenido, en el propio contexto en el cual fueron compuestas y escenificadas.

Palabras clave. Espectacularidad; loa; teatro breve; sor Juana.

Abstract. During 1680 and 1684 sor Juana Inés de la Cruz composed three short theater pieces dedicated to the viceroys of the court novo-hispanic. In this occasion, we can see the evolution of the elements that give the eulogies their spectacular nature, destined to celebrate the viceroy and his wife and the firstborn to understand each piece as a unit made of the structure and the content, in the same context as they were composed and staged.

Keywords. Spectacular Staging; Loa; Brief theater; Sor Juana.

«Si a tanto empeño obligada
me juzgan mis ecos propios,
e invocada a tanto asunto
me llaman mis mismos Coros,
no lo imposible me excuse
de tan arduo, tan costoso
empeño: que en lo imposible
no se desaira lo corto.»

(Sor Juana Inés de la Cruz, «Encomiástico poema
a los años de la Excma. sra. condesa de Galve»

SIN TEMER A SU PEQUEÑEZ A VUESTRAS PLANTAS LO OFREZCO

El teatro breve de sor Juana Inés de la Cruz, particularmente las loas que se han denominado equívocamente las «otras» o las «profanas», ha llamado la atención de quienes se dedican al estudio de su obra; trabajos recientes como los de García Valdés (2004), Olivares Zorrilla (2008), Farré Vidal (2016 y 2017), Rice (2013a y 2013b), Rivera (2016), Hernández Araico (2016), Sancho (2018a, 2018b y 2018c), además de las ediciones críticas de algunas de las piezas llevadas a cabo por Duarte (2012, 2017a, 2017b y 2018), Duarte y Oteiza (2012), Farré Vidal (2017) y Sancho (2017) ponen en evidencia el auge que este corpus ofrece al campo de conocimiento sobre la poeta y dramaturga novohispana.

Además de las dos comedias conocidas y los autos sacramentales, la poeta compuso algunas piezas teatrales breves, trece de ellas, también llamadas «loas sueltas», presentan elementos formales que las distinguen como la armonía en la construcción de las estrofas y los parlamentos, la musicalidad, la estructura rítmica, el empleo de los coros, la correspondencia acústica entre los parlamentos y sus respectivas rimas, además de la utilización de una considerable cantidad de personajes de carácter alegórico y mitológico. En estas pequeñas composiciones también hay juegos coreográficos en los que los personajes salen a los lados del tablado, o bien indicaciones como «Córrese una cortina» para causar la admiración pública. Según algunas didascalias en algunas oportunidades en el montaje se requiere de efectos espectaculares y del empleo de máquinas como la tramoja y el bofetón. Una considerable cantidad de indicaciones al margen plantean la utilización de maquinarias y recursos que se empleaban en la época para lograr sorprender y deslumbrar al auditorio; por poner algunos ejemplos en la «Loa de la Concepción»¹ se indica «(Salen dos tramoyas: por el lado de la Devoción, el Culto; y por el lado de la Escuela, el Entendimiento)»², en la quinta loa al Rey Carlos II del

1. Según el editor de las *Obras completas* de sor Juana Inés de la Cruz, Alfonso Méndez Plancarte, esta loa se puede datar entre 1670 y 1675 (*Obras completas de sor Juana Inés de la Cruz, tomo III, Autos y loas*, p. 644).

2. *Obras completas de sor Juana Inés de la Cruz, tomo III, Autos y loas*, p. 265.

año 1684 «(Baja Saturno en un bofetón)»³. Los elementos formales y estructurales de estas piezas están en consonancia con los aspectos de contenido y argumentales y se deben conocer de forma integral. Al respecto Judith Farré, quien se ha dedicado a estudiar las loas encomiásticas de sor Juana Inés de la Cruz, observa

Por ello son habituales, en el nivel de la puesta en escena, las salidas por cada uno de los lados del tablado; las oposiciones por el nivel vertical del descenso desde lo alto y el horizontal del escenario; los efectos musicales de contraste entre canto y recitado; la distinción entre luz y oscuridad, etc. En el nivel textual destacan las estructuras paralelas en las réplicas y contrarréplicas; plurimembraciones; antítesis; paralelismos; versos esticomícticos; metáforas y alegorías; el uso de la diseminación/recolección de argumentos, etcétera⁴.

A manera de conclusión la estudiosa plantea que es necesario «llevar a cabo una relectura de las loas palaciegas de sor Juana, que tenga en cuenta su tipología genérica y sus propias circunstancias de representación»⁵ con tal de poder analizar la «formulación dramática como expresión de un sujeto intelectual femenino, colonial y americano»⁶, propone entonces que es necesario observar el contexto en el que han sido puestas en escena.

Por otra parte, sobre el montaje de las piezas, Octavio Paz anotaba hace algún tiempo que

Cada episodio y cada incidente estaba precedido o coronado de bailes y canciones. Espectáculo para los ojos tanto como para los oídos y la mente, el vestuario y los decorados deben haber sido fastuosos. La composición de estas piezas exigía trato continuo con los músicos, escenógrafos y actores: una actividad bulliciosa, paralela en cierto modo a la de los villancicos que se cantaban en las catedrales pero más compleja⁷.

En la mayoría de las loas sueltas la pluma sorjuanina echa mano del recurso de la música y del coro⁸, en ocasiones son dos coros que dialogan o debaten, o se indica con una disdascalia «cantan dentro», el elemento coral y musical evoca los diálogos y debates que la poeta también utiliza en las composiciones de los villancicos. Sobre esta armonía en las piezas de la poeta novohispana Celsa García Valdés señala que «La clave de la teoría musical de Sor Juana, como la de Calderón, deriva de la teoría pitagórica de los números, de la creencia de que el alma es armónica. El mundo, sólo en la medida en que es un eco de la armonía divina, puede ser eco de la verdadera música»⁹, posteriormente agrega que «Sor Juana mantiene

3. *Obras completas de sor Juana Inés de la Cruz, tomo III, Autos y loas*, p. 360.

4. Farré Vidal, 2014, p. 58

5. Farré Vidal, 2014, p. 66.

6. Farré Vidal, 2014, p. 66.

7. Paz, 1990, p. 442.

8. «Sor Juana parece servirse de otros recursos cuando le falta la espectacularidad escenográfica: frente a sus propias composiciones sacramentales, las loas cortesanas duplican la utilización de un recurso tan ostentoso como la música» (Duarte, 2012, pp. 64-65).

9. García, 2004, p. 115.

el poder evocador de la palabra y el canto que recrean una escenografía verbal. La voz, el canto y la música sustituyen la escenografía, y el oído se convierte en el rey de los sentidos, pues hasta los elementos visuales entran al espectador por los oídos¹⁰ y concluye «las loas cortesananas de Sor Juana representan la cúspide de la sincronía de la literatura con las artes plásticas y la música. La potenciación de todos los recursos estilísticos, el desbordamiento ornamental alcanzan en estas obras la pura teatralidad»¹¹.

Entre los años 1680 y 1684 la poeta de la Nueva España escribió tres piezas de teatro breve y se pusieron en escena con el propósito de rendir homenaje al virrey en la celebración de su natalicio, agasajar a la virreina mientras visitaba unos jardines y celebrar el primer cumpleaños del primogénito de los virreyes. En las tres loas la escritora utiliza una serie de elementos que le dan un carácter particular al espectáculo teatral como los mencionados tramoya y bofetón, además de juegos escénicos, musicales y rítmicos los cuales es necesario comprenderlos de manera integral en la puesta en escena con tal de ubicar los diferentes elementos que intervienen para conseguir una unidad en la representación teatral

no sólo como lugar de ubicación del espectáculo, sino como esqueleto espacio-temporal donde se encarnará la pieza; es así, que el conocimiento de las distintas instrumentaciones tecnológicas y el manejo de sus usos se enclava en los misterios o secretos de la dramaturgia, contemplados introspectiva e interiormente, a fin de desvelar su naturaleza. Siendo a través de estos enclaves y el artesanado de su ejecutoria técnica (impostación iconográfica, implantación decorativa y su orden, recursos de la tramoya o maquinaria, etcétera), conjunto escenotécnico, que conjugado a la arquitectura (el espacio, tanto el polivalente del corral como el escenario a la italiana o el versátil barroco cortesano, en función de uno y múltiple a la vez), consecutor de una multivalencia a la solución escénica, y restantes lenguajes del teatro, cauce que abocará a la nítida aparición de la dramaturgia del espectáculo¹².

De acuerdo con lo esbozado anteriormente es posible plantear que, si bien es cierto no existe un testimonio exacto de la escenificación de estas tres piezas, a partir de algunos detalles que ofrecen los mismos textos de las loas y de otros acercamientos que se han llevado a cabo sobre el espectáculo teatral. En las páginas sucesivas se observan los rasgos en esta tipología genérica que le brindan a la puesta en escena elementos de espectacularidad.

REPETID TODOS EN SONOROS ECOS

La «Loa en las huertas a donde fue a divertirse la excelentísima señora condesa de Paredes» se consigna como la primera de las piezas de teatro breve en el volumen *Inundación castálida* del año 1689 pues se ubica entre los folios 25 y 31 y, de acuerdo con el ordenamiento, es la primera de las piezas correspondientes a

10. García, 2004, p. 121.

11. García, 2004, p. 125.

12. Maestre, 1989, p. 19.

este género dramático, quizás por una deferencia del editor en Madrid pues el tomo está dedicado «A la excelentísima señora doña María Luisa Gonzaga Manrique de Lara, condesa de Paredes, marquesa de la Laguna». De acuerdo con el editor de las *Obras completas* de la poeta novohispana esta composición es «*posterior a Nov. de 1680* (llegada de los Virreyes), y muy probablemente *anterior a Julio de 1683* (nacimiento a su hijito al que no alude)»¹³.

Con respecto al argumento, en la escena intervienen los personajes de la Música, aunque no se define con claridad si se trata de un elemento coral como ocurre en algunas didascalias de otras piezas, y las divinidades masculinas Céfiro y Vertumno, sus respectivas amadas las Flora y Pomona y una Ninfa. Al salir a escena la Música indica que «La Reina de las Luces» (v. 1) que ha descendido a la tierra y ha trocado «por sitial de flores / el solio de las estrellas» (vv. 3-4). Céfiro, quien ha aparecido por uno de los lados del escenario, imagina que se trata de Flora y lo mismo ocurre con Vertumno, quien aparece por el lado contrario, y cree que se trata más bien de Pomona. Ambos invocan a sus amadas para que acudan a escena y, al salir, ellas se percatan de que su rival también ha sido citada, luego de externar sus molestias las dos determinan que sean sus amantes quienes se enfrenten en un duelo para definir cuál de las dos es la verdadera divinidad de las flores. La disputa se interrumpe por la Música y por la aparición en escena de la Ninfa la cual les explica que ha sido designada por la asamblea de las flores para detener la querrela y que, por indicaciones del dios Apolo, les explica que las flores se refieren a la belleza y a la majestuosidad de la señora virreina, quien es la verdadera majestad de los prados y jardines. Esclarecida la confusión los personajes cierran la pieza alabando las virtudes de la condesa de Paredes y expresan sobre la virreina «¡Que la Pomona más bella / y la Flora más hermosa / tenga hermosura de rosa, / pero duración de estrella!» (vv. 378-381).

Alfonso Méndez Plancarte observa que durante la época virreinal los paseos de la corte eran frecuentes a espacios al aire libre, jardines denominados también huertas

Célebres fueron, a la salida de Méjico entre Tlaxpana y Tacuba, *las Huertas* cuyo nombre perdura en los de la Parroquia de "San Antonio de las Huertas" y la Capilla de "Merced de las Huertas", sobre la misma Calzada de Tlacopan, junto a la cual también se sabe que estuvo "la Huerta de Don Hernando"... Mas las hubo incontables, por otros rumbos; y no sabríamos localizar el de este festejo. —Así, posteriormente, consigna *Robles*: "Martes 6 (de febrero de 1685), fueron los Virreyes a la *Huerta* del Tesorero de la Casa de la Moneda, D. Francisco de Medina, en *San Agustín de las Cuevas*", esto es en Tlalpan¹⁴.

Por su parte, en la edición crítica de esta pieza teatral Judith Farré anota que las «circunstancias que envuelven la representación, la visita de los virreyes y su séquito a las huertas, fueron una práctica habitual en la época novohispana, dentro

13. Méndez Plancarte, 1997, p. 707.

14. Méndez Plancarte, 1997, p. 707.

lo que podría plantearse como una especie de peregrinaje cortesano, un circuito aristocrático en busca de pasatiempos alternativos y selectos»¹⁵.

Como se puede deducir, el espacio de representación de la «Loa en las huertas» consistía en un tablado al aire libre lo cual dificultaba el despliegue de una maquinaria de tramoyas y demás elementos para darle mayor fastuosidad a la pieza, por tal razón los efectos espectaculares recaen en aspectos visuales y acústicos, las coreografías de los personajes corresponden a movimientos especulares y los parlamentos de los diálogos están estructurados con la misma secuencia de métrica y rima, por lo tanto todos estos aspectos deben observarse a manera de una totalidad en la puesta en escena. En cuanto al plano fónico la rima va de la asonancia hacia la consonancia, primera parte es asonante e-a, se interrumpe por una serie de liras consonantes que dan pie a la rima asonante e-o la cual abarca la mayor parte de los parlamentos, y culmina con la aclamación que se realiza mediante rimas consonantes en estrofas redondillas. En otra oportunidad se observaba que la sincronía fónica y sintáctica «responde a un meticuloso manejo de esas herramientas por parte de la autora pues, a nivel de contenido, lo que se está poniendo de manifiesto es un error de interpretación y entendimiento, que se acentúa mediante la utilización de elementos acústicos y estructurales que remiten al eco, sensorialmente se busca producir una imagen de percepción auditiva»¹⁶.

El error y la confusión al interpretar que la Reina de las luces es alguna de las divinidades Flora o Pomona se intensifica en el duelo que Céfito y Vertumno llevan a escena, el cual es interrumpido, como se ha mencionado, por los parlamentos de La Música y por la aparición en la escena de la Ninfa, quienes pronuncian el mismo parlamento: «¡Tened, parad, suspended los aceros! / No hagáis duelo propio el derecho ajeno. / ¡Dejad, esperad, reprimid el esfuerzo! / No ajeno dominio hagáis propio duelo» (vv. 162-165).

En este caso la didascalía «Sale una Ninfa» viene a significar una suerte de *Deux ex machina*, la cual con su irrupción inesperada en la escena aclara el malentendido y, a partir de este momento, inician las aclamaciones a la virreina en redondillas de rima consonante «¡Repetid todos en sonoros ecos» (v. 323), luego del esclarecimiento que trae la aparición de la Ninfa en la escena se pasa de la asonancia a la consonancia en la rima de los versos, en el ritmo de la pieza y en el concierto de los personajes. Las circunstancias de la representación imposibilitaban en este caso un despliegue de efectos espectaculares, se establece una pugna, un debate y un duelo, se marcan movimientos coreográficos especulares y diálogos ecoicos. La fórmula final de la pieza plantea que las divinidades Flora y Pomona son espejo la una de la otra y forman una imagen dual, que también es la de la Virgen María que ha descendido y había trocado por sitial de flores el solio estelar. Precisamente en esa imagen en la que se conjuntan la Virgen María con las divinidades de las flores, los jardines, huertos, la primavera, el cambio y la fecundidad, es en la cual se mira la virreina en el espectáculo que la refleja. El efecto simbólico es un espejo múltiple en el cual se ve la imagen de la condesa de Paredes, la madre de Dios y a su vez, la

15. Farré Vidal, 2017, p. 260.

16. Sancho, 2018a, p. 6.

diosa de las flores y de la fecundidad «¡Que la Pomona más bella / y la Flora más hermosa / tenga hermosura de rosa, / pero duración de estrella!» (vv. 378-381) que alcanza la belleza y la vida eterna.

Y ASÍ, LIRAS DE METAL, YA NO ESTRUENDO MARCIAL

La «Loa a los años del virrey marqués de la Laguna» se publica entre los folios 50 y 59 de *Inundación castálida* del año 1689 y de acuerdo con el editor de las *Obras completas* de la monja novohispana fue representada «un 24 de diciembre, entre 1680 y 82; y menos probablemente en 80 por no aludir a lo reciente de su llegada»¹⁷.

El argumento de esta pieza es sencillo, salen a escena las diosas Venus y Belona con sus respectivos coros, respectivamente ambas festejan el natalicio de Adonis y de Marte, deidades del amor y de la guerra; seguidamente aparecen en la escena ninfas y amazonas quienes secundan a cada una de las diosas y se lleva a cabo un duelo verbal entre ambos bandos para definir cual de las deidades es superior, por la hermosura o por la fortaleza. La pugna se suspende en el momento en el que irrumpe en el escenario la Concordia, quien desciende por medio de una tramoya, y esclarece que en efecto las cualidades de Adonis y de Marte, la belleza y la fortaleza, son las que precisamente reúne el señor Virrey a quien se le festeja su natalicio, pues es él en quien confluyen la belleza y la fuerza que representan ambos dioses. Finalmente y disipada la confusión, la pieza se cierra con una serie de alabanzas y vítores a los virreyes.

Es muy posible que esta representación se llevara a cabo en el mismo palacio virreinal pues «junto a los apartamentos privados, donde dormía el virrey, en la esquina este, se situaba el salón de comedias, decorado con pintura al fresco con paisajes desde el suelo hasta la cenefa. En él se organizaban los saraos y las representaciones teatrales y contaba con tres balcones que daban al jardín este»¹⁸. Al contar con un espacio específico destinado para este tipo de producciones artísticas era mucho más factible utilizar otro tipo de elementos e instrumentos para ocasionar asombro y admiración en la audiencia, como en este caso la tramoya¹⁹. Además del empleo de una máquina²⁰, la didascalía inicial permite comprender algunos otros detalles del montaje y de los efectos acústicos y plásticos del espectá-

17. Méndez Plancarte, 1997, p. 699.

18. Rodríguez Moya, 2015, p. 235.

19. «Según el *Diccionario de Autoridades*, una tramoya es una "máquina, que se usan en las farsas para la representación propia de algún lance en las comedias, figurándose en el lugar, sitio, o circunstancias en que sucedió con alguna apariencia de papel, que representa el que viene en ella. Ejecútase por lo regular adornada de luces, y otras cosas para mayor expresión y se gobierna con cuerdas y tornos". Esta definición, no muy clara, parece referirse no solo a las máquinas aéreas sino también a lo que hemos llamado apariencias» (Ruano de la Haza y Allen, 1994, p. 467).

20. «Las tramoyas eran movidas por cierta maquinaria especializada —poleas, garruchas, tornos, cilindros, cuerdas, cabestrantes, grúas— y por medio de dos series de contrapesos que descendían a plomo desde el desván de los tornos, a través de unos escotillones abiertos, como hemos visto, en los dos suelos de los corredores hasta el foso del teatro. Como un ascensor moderno, las tramoyas subían y bajaban, pues, por medio de contrapesos» (Ruano de la Haza y Allen, 1994, 1994, pp. 470-471).

culo como «Córrese una cortina; aparecen Venus a un lado y al otro Belona; y cantan dentro». En esta loa se aprovechan varios recursos además del coro que canta dentro²¹, en algunas estrofas el verso final debe cantarse, grupos que aparecen por uno y otro lado del escenario, el empleo de conjuntos y coros que secundan a una u otra divinidad, utilizaría como instrumentos musicales, ramilletes de flores que llevan las Ninfas quienes apoyan a Venus o los arcos, flechas y espadas que llevan las Amazonas quienes apoyan a Belona.

De manera similar a la loa dedicada a la virreina, en esta oportunidad se escenifica un enfrentamiento verbal, en esta oportunidad entre los bandos de Venus y de Belona, en el cual se hace gala en el plano fónico del manejo de los versos y rimas a manera de ecos y columpios²² y, por otra parte, en el aspecto semántico se hace alarde excesivo de un conocimiento militar y bélico que vendría a incitar los ánimos del auditorio. La pugna se intensifica en el momento en el que los coros, que respaldan a cada una de las divinidades, establecen un debate lírico en el que se exaltan las cualidades de Adonis y Marte; la representación también echa mano del componente fónico del verso para intensificar la contienda verbal en la que se utilizan los denominados «versos columpio» a manera de *in crescendo* «Sí será. / No será». En el caso de la «Loa al virrey» la irrupción en la escena del *Deux ex machina* se indica en la didascalía «Baja de lo alto la Concordia en una tramoya, con alas y una oliva en la mano» la cual viene a apaciguar los ánimos y aclarar el equívoco, «Y así liras de metal / ya no el estruendo marcial» (vv. 434-435) con lo cual reina la armonía entre los personajes y concuerdan una serie de exaltaciones y vítores. En esta oportunidad la tramoya es utilizada para «despertar la admiración del público, presentándole invenciones que rompían los límites de la verosimilitud dramática, generalmente observada por los decorados sinecdóticos»²³. Hacia el final de la pieza, y al igual que se desarrolla el modelo en la loa a la virreina, en este caso las cualidades de Adonis y de Marte, la hermosura y la fuerza son reflejo de

21. «La presencia de un fragmento musical previo no es un rasgo extraño en las loas palaciegas, sino que aparece en muchas ocasiones y esporádicamente puede combinarse con la subida del telón. En este caso, no creo que hubiera un telón de boca pintado expresamente para cada una de las representaciones, un *telón parlante* en palabras de Aurora Egido, sino que se trataría más bien de una cortina que formaría parte de la estructura estable del teatro. Es necesario distinguir dos formas en este efectismo escénico inicial, previo a la salida de los personajes. En todos los casos la dramaturgia se concentra en el canto, siempre desde dentro, como una primera forma de captar la atención del público y predisponer su atención ante las coordenadas simbólicas en las que se enmarcará la loa. En tres casos —las loas 378, 379 y 384— se habla de la subida de «una cortina», es decir, del telón de boca, después de este primer segmento de canto. En el resto de loas no se menciona el movimiento de la cortina, y las acotaciones, tras el fragmento de canto desde dentro, presentan las salidas de los personajes por los laterales» (Farré Vidal, 2014, p. 64).

22. «Las voces entran en un juego de contrapunto que es posible visualizar entre las palabras, las líneas y los estribillos. Este juego da lugar muchas veces a los columpios "sí será", "no será", "¡no puedes ser!", "¡sí puede ser!", que abren las líneas y las discusiones, hasta que un enunciado pone punto final a este columpio que juega, que abre posibilidades a nuevos razonamientos y sentires, y que finalmente hace que las voces se pongan de acuerdo en relación con su punto de interés, al que defienden con celo, dependiendo de la virtud o la esencia que representan» (Poot, 1995, p. 175).

23. Ruano de la Haza y Allen, 1994, p. 468.

la naturaleza del Virrey quien se mira en el espejo y el reflejo del espectáculo; aclarada entonces la confusión se pone fin a la querrela y mediante la secuencia de los vítores se exaltan las características del Virrey: «¡Qué viva / en tan glorioso Señor, / de Adonis la gala y de Marte el valor!» (vv. 437-439). Si se consideran todos los elementos acústicos, visuales, espectaculares, métricos, rítmicos de esta pieza de manera integral se puede inferir que se trataba de un montaje de cierta complejidad y de un notable efecto fastuoso, en el cual los elementos formales estructurales van en consonancia con los aspectos del contenido.

Y ASÍ, EN COROS ALTERNANTES RESPONDAN A NUESTRAS VOCES LOS INSTRUMENTOS SUAVES

La pieza de teatro breve dedicada a la monarquía virreinal novohispana que mayor cantidad de recursos y efectos espectaculares utiliza es la que sor Juana Inés de la Cruz escribe para ser representada con motivo de la celebración del primer natalicio del primogénito de los virreyes marqueses de la Laguna; a esta loa le corresponden los folios 122-130 del volumen de *Inundación castálida* y de acuerdo con el editor de las *Obras completas* de la poeta «se fecha por sí misma a 5 de julio de 1680. (Abreu y B. B., 274, solo apunta: "1680-1686). Y Robles consignó de tal día: "Fueron los Años del Hijo del Virrey. Hubo comedia en Palacio"..."»²⁴ y debió ser puesta en escena en el salón de comedias del palacio virreinal. De igual manera que las anteriores las didascalias ofrecen una serie de instrucciones que facilitan la comprensión de los elementos visuales y acústicos que conforman la integralidad del espectáculo.

En la «Loa al año que cumplió el señor don José de la Cerda, primogénito del señor virrey marqués de la Laguna», intervienen personajes alegóricos acompañados de música y coros como es usual en las piezas de teatro breve de la poeta novohispana. En esta oportunidad el parlamento de la Música abre la escena haciendo una invocación al Sol para exaltar al auditorio «¡Arda, arda, arda todo el Orbe / pues se abrasan las almas, que son mejores!» (vv. 13-14) y aparecen por los respectivos lados del tablado los personajes Neptuno y Tetis²⁵ quienes se unen al festejo y exaltan las consecuencias del fuego y el calor, en el mar y en la tierra respectivamente. En la escena aparecen de manera inesperada, mediante la máquina del bofetón²⁶,

24. Méndez Plancarte, 1997, p. 711. Sin duda una errata del editor, esta comedia es posterior a las anteriores, debe fecharse el 5 de julio de 1684.

25. «También hay que señalar que MP cambia el nombre de uno de los personajes ("Tetis") por el de "Telus", ya que este personaje representa el elemento tierra. Sin embargo, nada avala en el resto de testimonios dicho cambio (se podría proponer el nombre de "Ceres" como representante de este elemento) y si se repasa con cierta atención la edición de MP se ve que dicho cambio no es consistente: la edición de Méndez Plancarte mantiene como locutor a "Tetis" en algunos versos como 150, 152 y 160 acot.» (Duarte, 2012, p. 71).

26. «Popularísimo en los teatros comerciales del siglo xvii, si podemos juzgar por el número de comedias que exigen su uso, quizá sea el bofetón el artilugio escénico más difícil de imaginar para un espectador moderno. El *Diccionario de la Real Academia* lo define como "tramoya de teatro, que, al girar, hace aparecer o desaparecer ante los espectadores personas u objetos". El *Diccionario de Autoridades*

las divinidades Venus y Apolo ubicados del lado de Neptuno y Tetis respectivamente para formar dos bandos, el intercambio pareceres se intensifica mediante el recurso de los versos columpio en el que los bandos uno exclama «sí puede ser» y el otro responde «no puede ser». El desacuerdo verbal se interrumpe en el momento en el que desciende el Amor cuando se acota «Baja el amor en un trono, cantando lo primero y luego lo representa», con toda seguridad es una tramoya, quien indica que las cualidades del Sol son las que le corresponden al primogénito «pues puede hacer su hermosura / que sus rayos celestiales / en vez de abrasar alumbren / en vez de quemar halaguen» (vv. 404-407) y se cierra la loa con la exaltación y los vítores hacia los personajes de la corte novohispana.

En el trabajo sobre la loa al primogénito de los virreyes Duarte observa que a pesar «de que ha habido críticos que no han valorado bien esta loa, otros creo que le han hecho mucho más justicia. Es cierto que el lector contemporáneo no comparte la adulación que destila la obra, pero también hay que fijarse en su estructura»²⁷ y argumenta que la dramaturga «parece servirse de otros recursos cuando le falta espectacularidad escenográfica: frente a sus propias composiciones sacramentales, las loas cortesanas duplican la utilización de un recurso tan ostentoso como la música»²⁸ y concluye que «la música es importante y las repeticiones, pero creo que es muy interesante también tener en cuenta la estructura simétrica de la autora»²⁹, se trata de aspectos relevantes en estas composiciones en tanto principios formales del plano acústico que están en consonancia con el contenido y el sentido de la pieza. Al respecto de la puesta en escena, Duarte agrega

Según Rivera (135) no se tienen muchos datos de las representaciones en el palacio virreinal, donde seguramente se representó esta obra, pero la descripción de Sariñana asegura que la corte estaba dotada de un salón de comedias. En estas representaciones, como ocurría en la corte madrileña, los límites de los actores y el público se difuminaban, ya que el teatro es autorrepresentación del poder del monarca y el poderoso es también otro espectáculo que los demás cortesanos admiran. Se intentaba un montaje más complicado que el que se podía conseguir en los corrales de comedias y la acción se dividía en diferentes escenas, con un reparto que desplegaba diferentes figuras mitológicas. El encomio de la loa está dirigido a la persona del poderoso o de su familia y se exige un lenguaje más refinado, retóricamente más elevado con un léxico más culto y una métrica más exigente³⁰.

es más específico: "En los teatros es una tramoya que se forma siempre de un lado de la fachada para ir al medio, la cual funda sobre un gorrón o quicio como de puerta; y si hay dos bofetones se mueven como dos medias puertas; en ellos van las figuras unas veces sentadas, otras de pie, conforme lo pide la representación. Su movimiento siempre es rápido, por lo cual se llamó Bofetón". Un gorrón es, según el *Léxico de Alarifes*, "una púa fuerte o espiga recia de metal que, encajada en algún agujero o trajuelo, sirve para facilitar el movimiento giratorio alrededor de un eje vertical de alguna máquina o parte de ella" (Ruano de la Haza y Allen, 1994, pp. 484-485).

27. Duarte, 2012, p. 65.

28. Duarte, 2012, pp. 64-65.

29. Duarte, 2012, p. 66.

30. Duarte, 2012, p. 64.

No obstante en este caso conviene considerar los efectos que las máquinas del bofetón y la tramoya ocasionan en la escena y en los espectadores. Sobre el primero de los recursos anota Duarte

En los teatros es una tramoya que se forma siempre en un lado de la fachada para ir al medio: la cual se funda sobre un gorrón o quicio como de puerta, y tiene el mismo movimiento que una puerta; y si hay 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 cual parece se llamó bofetón" (*Aut*). Para más datos, véase Ruano de la Haza y Allen, 484³¹.

En este sentido la aparición sorpresiva de Venus y Apolo fortalece, a nivel visual y simbólico, los argumentos que vienen esgrimiendo Neptuno y Thetis y fortalecen a cada uno de los bandos que se han gestado y se afianzan en la escena. Por otra parte, el recurso de la tramoya desde la cual desciende el Amor genera mayores expectativas en la aparición del *Deus ex machina* y la resolución del conflicto pues el personaje indica que ha venido «a componer la cuestión / de vuestro dictamen / vengo, pues que de José / en los incendios suaves / hay ardores que acaricien / aunque haya llamas que abrasen» (vv. 394-399). También es pertinente considerar la elaboración plástica del sol como parte de la representación y de los efectos visuales de la loa, en este sentido Hernández Araico observa recientemente

Respecto al símbolo del sol que García Valdés (113) y Rivera Krakowska (130) notan como sobresaliente para referirse a los monarcas en sus loas, sin duda no se origina en Sor Juana; de hecho su función —que años atrás estudió Valbuena Briones en Calderón— también sobresale en otros dramaturgos como Salazar y Torres (Farré Vidal I: 267-276). Por otro lado, toda luminosidad al nivel retórico en las loas de Sor Juana, no hay que olvidar correspondería, así como en toda fiesta cortesana, a la impresionante iluminación en el escenario, como bien se confirma en las listas de gastos de cera y bujías para representaciones palaciegas en la corte madrileña (Shergold y Varey, 59-62). Aunque la sala de comedias dentro del palacio virreinal novohispano de ninguna manera permitiera el nivel de espectacularidad del coliseo del Buen Retiro, la iluminación sí sería comparable; sin límite alguno, contribuiría grandiosamente al colorido de los trajes y maquillaje de los actores, así como al juego de luces de sus movimientos con ayuda de tramoyas, por limitadas que estas fueran³².

En las anteriores loas dedicadas a la virreina y al virrey, y como un efecto de función encomiástica, la pluma sorjuanina había elevado a los virreyes al plano de divinidades míticas y celestiales y les auguraba fecundidad y un descendiente. En esta oportunidad la fórmula es parecida, el Sol es el reflejo del primogénito de los virreyes, con todas las posibilidades semánticas que el mismo significante pueda traer consigo; sin embargo la imagen que se presenta en la pieza hace que se miren también sus padres, en la secuencia de vítores en las aclamaciones se exalta al primogénito «Viva el José generoso / pues otro sol más hermoso / no puede resplan-

31. Duarte, 2012, p. 81.

32. Hernández Araico, 2016, p. 67.

decer» (vv. 434-436) pero también a la virreina «Viva la aurora divina / de su madre peregrina / que nos le hizo amanecer» (vv. 438-440) y finalmente al virrey «Viva el Cerda soberano / pues divino tan humano / no puede haber» (vv. 442-444). En esta loa la espectacularidad debía ser múltiple y ostentosa, testimonio de lo cual dan cuenta el texto mismo y los elementos teatrales que se indican en las acotaciones; si se consideran los componentes teatrales acústicos y visuales de manera integral se puede deducir que se trataba de un montaje bastante complejo y majestuoso.

EN LA EJECUCIÓN TAN CORTO COMO GRANDE EN EL DESEO

Los elementos formales y argumentales de piezas de teatro breve deben ser considerados de forma integral a manera de una unidad semántica en la que convergen en un mismo punto lo acústico y lo visual para suscitar un sentido. A partir de las posibilidades de datación de las tres loas es claro observar que hay una evolución en el empleo de recursos que ocasionan espectacularidad en la puesta en escena, se pasa de grupos corales, que apoyan a algunos personajes y sus argumentos en un debate, al empleo de una máquina como el bofetón para hacer aparecer personajes en escena que cumplan el mismo cometido. Por otra parte, la irrupción de una Ninfa en la escena, o la Concordia y el Amor descendiendo desde una tramoya, responden al efecto del *Deus ex machina* quien resuelve el conflicto al aclarar el equívoco, a partir de esta aparición sorpresiva se da un punto de giro en la acción, un cambio de actitud y un concierto entre los personajes que se evidencia también en el tipo de rima y el tono seleccionados.

Al analizar la estructura de los conflictos, divergencias, pugnas y debates entre distintas voces y personajes, aspecto que también está presente en algunos de los villancicos de sor Juana Inés de la Cruz, la espectacularidad escénica de las loas observadas permite sugerir que el debate se lleva a cabo entre dos voces, que representan respectivamente de manera dialéctica la tesis y la antítesis y, al irrumpir el *Deus ex machina*, ya sea que salga a escena una Ninfa, o que la Concordia o el Amor bajen por medio de una tramoya, deviene la síntesis, con lo cual el virrey, la virreina y el primogénito además de una síntesis de belleza, de fuerza y de amor se transforman en epítome del argumento.

En las tres piezas se lleva a escena la misma fórmula encomiástica en la que, a manera de un reflejo especular simbólico, se exalta a los virreyes y se les eleva a la categoría de divinidades míticas y celestiales. En los tres casos se da una relación especular entre Virgen María – Pomona – Flora / Virreina, Adonis – Marte / Virrey, Sol / José, se exalta una cualidad de cada uno a la vez que se hace énfasis en la fertilidad femenina y el fortalecimiento de la descendencia «Pedidle con afición / le dé feliz sucesión / en quien nuestro bien estriba, / de que duplicado viva / el gran Cerda en quien iguala / de Marte el valor y de Adonis la gala» (vv. 461-466).

Luego de observar, la tipología genérica y las circunstancias de representación de estas tres loas se puede inferir que, en la misma brevedad que el género permite, la voz del sujeto intelectual femenino, colonial y americano expresado se ajusta a una situación de vasallaje y adulación, propios del contexto y de las jerarquías

sociales dentro de los códigos de la época, por medio del encomio al poder monárquico virreinal, exactamente como se declara en las exaltaciones en la loa al Virrey: «Pedidle al Cielo que eterno / goce América el gobierno, / porque tanto bien reciba / como que el gran Cerda viva / en quien ha unido el primor / de Adonis la gala y de Marte el valor» (vv. 452-457).

BIBLIOGRAFÍA

- Farré Vidal, Judith «Las loas de sor Juana, razones son finezas», *Anthropos*, 243, 2014, pp. 53-72.
- García Valdés, Celsa, «Una síntesis de las artes en el barroco hispánico: las loas cortesanas de sor Juana», en *Temas del Barroco hispánico*, ed. Ignacio Arellano y Eduardo Godoy, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2004, pp. 107-127.
- Hernández Araico, Susana, «Monarquía y montaje en las loas de Sor Juana», *América sin nombre*, 21, 2016, pp. 59-71.
- Juana Inés de la Cruz, sor, *Obras completas de sor Juana Inés de la Cruz, tomo III, Autos y loas*, ed. Alfonso Méndez Plancarte, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Juana Inés de la Cruz, sor, «Loa "Escuche mi voz el orbe" de sor Juana Inés de la Cruz», ed. J. Enrique Duarte, *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 6.1, 2018, pp. 553-579.
- Juana Inés de la Cruz, sor, «Aunque la vida son», ed. J. Enrique Duarte, en «Estos festejos de Alcides». *Loas sacramentales y cortesanas del Siglo de Oro*, coord. Carlos Mata Induráin, New York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2017, pp. 201-234.
- Juana Inés de la Cruz, sor, «Hoy al clarín de mi voz», ed. J. Enrique Duarte, en «Estos festejos de Alcides». *Loas sacramentales y cortesanas del Siglo de Oro*, coord. Carlos Mata Induráin, New York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2017, pp. 169-200.
- Juana Inés de la Cruz, sor, «Loa a los felices años del señor virrey marqués de la Laguna», ed. Leonardo Sancho, en «Estos festejos de Alcides». *Loas sacramentales y cortesanas del Siglo de Oro*, coord. Carlos Mata Induráin, New York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2017, pp. 235-258.
- Juana Inés de la Cruz, sor, «Loa en las huertas a donde fue a divertirse la excelentísima señora condesa de Paredes», ed. Judith Farré Vidal, en «Estos festejos de Alcides». *Loas sacramentales y cortesanas del Siglo de Oro*, coord. Carlos Mata Induráin, New York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2017, pp. 259-278.

- Juana Inés de la Cruz, sor, «Loa *Al luminoso natal*, de Sor Juana Inés de la Cruz: edición crítica», ed. J. Enrique Duarte, y Blanca Oteiza, *Taller de letras*, número especial 1, 2012, pp. 95-137.
- Juana Inés de la Cruz, sor, «Loa *Si la tórrida* de Sor Juana Inés de la Cruz: edición crítica», ed. J. Enrique Duarte, *Taller de letras*, número especial 1, 2012, pp. 63-94.
- Maestre, Rafael, *Escenotecnia del Barroco: el error de Gomar y Bayuca*, Murcia, Universidad de Murcia, 1989.
- Olivares Zorrilla, Rocío, «Las loas herméticas de sor Juana», *Etiópicas*, 4, 2008, pp. 166-187.
- Paz, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Poot Herrera, Sara, «Voces, ecos y caricias en las loas de sor Juana», en *Los empeños. Ensayos en homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. Sergio Fernández, México D.F., UNAM, 1995, pp. 167-182.
- Rice, Robin Ann, «"Estando ausente Carlos, / ¿qué importa que las festivas voces le aplauden, si nada escucha?": las loas a los años del rey Carlos II de sor Juana Inés de la Cruz», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 1.1, 2013a, pp. 57-86.
- Rice, Robin Ann, «Filosofía, adulación y didáctica: las loas de sor Juana dedicadas a los años de Carlos II», en *Virreinos II*, ed. Lillian von der Walde y Mariel Reinoso, México, Editorial Grupo Destiempos, 2013b, pp. 532-547.
- Rivera, Octavio, «Teatro breve, regalo de sor Juana a los años de los condes de Galve», *América sin nombre*, 21, 2016, pp. 117-128.
- Rodríguez Moya, Inmaculada, «Lujo textil en la corte novohispana», *Quintana*, 14, 2015, pp. 229-245.
- Ruano de la Haza, José María, y Allen, John J., *Los teatros comerciales del siglo xvii y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.
- Sancho, Leonardo, «Del caos al cosmos en los jardines de la virreina: ecos y espejos en la "Loa en las huertas" de sor Juana Inés de la Cruz», *Estudios*, Especial «Naturaleza amena y naturaleza agreste en las letras hispánicas», 2018a, pp. 1-12.
- Sancho, Leonardo, «Hacia un estado de la cuestión: algunas minucias en el teatro breve de sor Juana Inés de la Cruz», *eHumanista*, 40, 2018b, pp. 36-41.
- Sancho, Leonardo, «"Y de nuestras cortedades el perdón"... A propósito del teatro breve en sor Juana Inés de la Cruz», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 6.1, 2018c, pp. 179-190.