

De ayer a hoy

Influencias clásicas en la literatura

**Aurora López, Andrés Pociña,
Maria de Fátima Silva (coords.)**

TESEO Y LAS PRINCESAS DE CRETA EN *AMOR ES MÁS LABERINTO*

MÓNICA G. PALADINO

Universidad Nacional de Mar del Plata

El uso del mito como espejo de comportamiento es tradicional en el teatro cortesano del s. XVII. Sor Juana Inés de la Cruz no escapa a esta moda en su comedia (compuesta en colaboración con fray Juan de Guevara) *Amor es más laberinto*. El ambiente ofrecido por los reyes y príncipes del pasado mitológico de Creta y Atenas había sido aprovechado por Lope y Calderón. Sor Juana reorganiza la función alegórica de los protagonistas (Teseo, Minos, Ariadna, Fedra) según su interés por el modelo político virreinal y la figura femenina e intelectual de su época. Incluso, en la *Loa* que precede a la comedia, recurre a la figura de Jano y al mito de la Edad para reforzar su propósito alegórico.

Un ejemplo de cómo un estilo, una moda, una cultura de época puede transformar la esencia y el sentido de los mitos clásicos y, de ese modo, reinterpretar la tradición, es lo que puede verse en el teatro español del Siglo de Oro y en su sucedáneo novohispano. "...eran obras que se destinaban a solaz de los Reyes y de la corte, ora en el Palacio, ora en el Buen Retiro, y en las cuales más se atendía al prestigio de los ojos que a la lucha de los afectos y los caracteres, ni a la verdad de la expresión". Afirmaba Marcelino Menéndez y Pelayo. Y añadía: "En vano sería buscar en estas obras nada del espíritu de la teogonía helénica, nada del carácter que los griegos pusieron en sus divinidades. Son unos dioses del Olimpo enteramente distintos de como estamos acostumbrados a imaginarlos".

Y tenía razón. La intención de Calderón era otra muy distinta que la de imitar a los dioses de la Hélade. Lo mismo puede afirmarse de los héroes de la mitología a los que recurrió este teatro.

La comedia de Sor Juana *Amor es más laberinto*, adhiriendo a los moldes culteranos e inspiada en los modelos de Calderón y sus epígonos, parece sostenerse en su relectura del mito del laberinto de Creta.

El éxito de la comedia mitológica es producto del gusto de la época y esto se combina con el ya generalizado (y reclamado por el público) tratamiento del tema amoroso. También ha contribuido al desarrollo de este asunto en particular la atracción que el legendario laberinto ejercía sobre los autores del barroco en general.

Específicamente nuestro interés en esta obra de la monja mejicana, surge a partir de otros estudios sobre la Fedra latina (Ovidio, Séneca) y sus reescrituras modernas o transducciones filmicas (vg. la película argentina *Las ratas* -basada en la novela homónima de José Bianco- que se exhibe en este

encuentro), que forman parte de un proyecto de investigación en curso en nuestra Facultad de Humanidades. La obra editada por nuestros distinguidos invitados, Andrés Pociña y Aurora López *Fedras de ayer y de hoy* (Granada, 2008), que el colega Dr. Pianacci nos acercó cuando había recién aparecido, ha sido motivadora. De allí parte la idea de acercarnos a la versión de Sor Juana Inés a quien ya teníamos en cuenta por otros trabajos del pasado en relación con los mitos¹.

La más resistente significación del mito que involucra a Teseo y las princesas de Creta se esparce, como es sabido, desde el contenido moral que, según los clásicos de la literatura grecolatina, encierran hechos tales como el monstruoso acoplamiento de Pásifae con el toro, la muerte del minotauro a manos del héroe, el cruel abandono de Ariadna por parte de Teseo o la atrevida trasgresión de Fedra al enamorarse de Hipólito, el hijo de su esposo. Estas escenas han dado lugar a muy destacadas páginas en varios géneros, pero tales núcleos dramáticos del mito son expresamente evitados o minimizados por esta comedia.

Mediante un proceso de transformación, en las distintas épocas se produce lo que se ha constituido como actualización de los mitos y leyendas del mundo antiguo. Así lo expresa un trabajo de Rina Walthaus²:

“Al dirigir el drama mitológico a ese auditorio tan heterogéneo del siglo XVII – tan propenso a protestar cuando no le agrada la representación – el dramaturgo tratará de conseguir una identificación de parte del receptor. Varias técnicas concretas – digamos, de superficie – pueden servirle para conseguir una identificación inmediata. Harto conocido es el anacronismo que caracteriza el teatro mitológico del Siglo de Oro: los personajes clásicos se visten y se comportan como personas del siglo XVII, sirviéndose del lenguaje, de los códigos y de la etiqueta propios de la época.”

Dicho esto resulta difícil imaginar la recreación, en estas obras, de monstruosos adulterios, crueles abandonos de heroínas sacrificadas o incestos y homicidios.

La transmisión y pervivencia de estos mitos en una recreación posterior resulta ser un proceso en el que la tradición (continuidad) y la recreación

¹ El mito de Faetón (Ovidio, *Metamorfosis*, libro II) ha sido objeto de estudio (Paladino, UBA, 2000) y motivo de clases donde se expone la apropiación de Sor Juana. La autora lo elige como motivo alegórico en relación con su persona y su intelectualidad.

² “Mundo antiguo, contexto barroco: la polifonía de intertextos en la comedia mitológica del siglo XVII. (Hero y Leandro de Mira de Amescua)”, en Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII (Granada, 27–30 octubre de 1994)*, Granada, Universidad de Granada, 1996, vol. I, pp. 629–643.

(innovación) se complementan dialécticamente. Los mitos, sus dioses, sus héroes y heroínas se presentan como polivalentes y susceptibles de ser interpretados de modo diverso y así plasmados en nuevas obras literarias. La creatividad de cada artista, en su tiempo, reelabora o adapta el material y refleja de su época las ideas, la cosmovisión y las preocupaciones.

No otra es la lectura que hoy podemos hacer del trabajo de esta autora: una religiosa enclaustrada con vocación intelectual reprimida por el poder de la Iglesia y, como toda la sociedad novohispana colonial, sometida al capricho de las autoridades virreinales.

La obra de Sor Juana *Amor es más laberinto* fue representada por vez primera el once de enero de 1689, según la Loa que precede a la primera edición del Segundo Volumen de las obras de Sor Juana Inés de la Cruz del año 1692 en Sevilla y en sus reimprisiones de la época colonial. La representación formó parte del espectáculo del festejo oficial en el día del cumpleaños del recién llegado Virrey de Nueva España, Conde de Galve.

Este trabajo sobre una comedia mitológica compuesta en colaboración con fray Juan de Guevara y representada en el siglo XVII en la corte virreinal de Nueva España se concentra justamente en ese aspecto de «recreación», en el análisis de las nuevas implicaciones ideológicas y psicológicas que se incorporan al mito, con lo cual la sustancia mitológica se actualiza.

Los antecedentes

En obras como *El Laberinto de Creta* de Lope de Vega y la jornada segunda de *Los tres mayores prodigios* de Calderón (de 1621 la primera y de 1636 la segunda) los autores escenifican la materia mítica de Teseo, vencedor del Minotauro en el laberinto de Creta, adaptada a las costumbres y moral del siglo XVII, con algunas adiciones para completar el argumento. La fuente principal utilizada por estos autores está en las *Metamorfosis* de Ovidio, y en *Las Metamorphoses* de Jorge de Bustamante, traducción al romance de la obra latina que circuló profusamente desde el siglo XVI y también de manuales y compilaciones del Renacimiento. Seguramente Sor Juana utilizó el libro de Vincenzo Cartari o Cartario *Le imagini de i dei degli Antichi*, para la representación de Jano (figura que correspondería indudablemente a la figura del virrey por la fiesta romana el mismo mes de su cumpleaños). El otro personaje alegórico de la Loa que da inicio al espectáculo es la Edad con sus cuatro estaciones, que representaría a la propia Sor Juana (de la Loa no nos ocuparemos especialmente aquí aunque es merecedora de otra ponencia)³.

³ Para un análisis exhaustivo de la alegoría que contiene la Loa precedente a la comedia cf. Rodríguez Garrido, J. A., *Escritura femenina y representación del poder en Amor es más laberinto de Sor Juana Inés de la Cruz* (Loa y Comedia), Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005.

La obra calderoniana que pudo servir de modelo *Los tres mayores prodigios*, consta de tres episodios, en cada acto representa una historia diferente, y tiene por protagonistas a tres héroes mitológicos: Jasón, Teseo y Hércules. Nos interesa el segundo que no hace más que narrar la historia de Teseo, su aventura del Laberinto y la muerte del Minotauro, con algunos motivos de pasión amorosa de las hijas del rey Minos. Sin embargo, es en el tercero donde Calderón pone de relieve el más importante tema de su teatro que es el honor y la honra. El hecho de enriquecer las fábulas, que desde el Renacimiento circulaban merced a la lectura de las obras de Ovidio y Virgilio, era lo que hacían legítimamente los autores del Siglo de Oro.

Por último, no dejaremos de lado otra comedia homónima de la de Lope, cuyo autor fue Tirso de Molina. No se trata esta ponencia de una comparación entre los textos y la comedia de Sor Juana sino de señalar, someramente, la instalación que habían asumido en este contexto hispano y novohispano los relatos sobre Minos, Teseo y toda la secuela mitológica de estos personajes.

Antes de entrar de lleno al argumento unas palabras acerca de Agustín de Salazar y Torres y de Juan de Guevara, dos coautores de las obras de nuestra dramaturga. Según Guillermo Schmidhuber -también ilustre visitante de Mar del Plata- la monja mexicana fue la coautora de *La segunda Celestina*. Esta Celestina mestiza tiene un itinerario maravilloso. Agustín de Salazar y Torres (1642-1675) fue uno de los comediógrafos poscalderonianos más importantes. Nacido en Almazán de Soria, pasó a Nueva España antes de cumplir cinco años, en compañía de su tío Marcos de Torres y Rueda primero obispo de Campeche y luego virrey en 1648. Estudió en la Universidad de México y regresó a España y murió a los 33 años dejando inconclusa *La segunda Celestina*.⁴ Lo más interesante del asunto es que Agustín de Salazar y Torres compuso una comedia que al decir de Thomas Austin O'Connor, citado por Schmidhuber, se relaciona temática y estructuralmente con *Amor es más laberinto*, con lo cual se puede afirmar que Guevara y Sor Juana Inés le rindieron allí homenaje al autor novohispano. Salazar y Torres, ingeniosamente, había titulado la suya *Elegir al enemigo*; junto con el título que dio Sor Juana a la suya, *Amor es más laberinto*, resultan mucho más sugerentes que los correspondientes de los consagrados españoles: Tirso y Lope se contentaron con titular sus comedias sobre el asunto *El laberinto de Creta*.

⁴ Para el itinerario que hace a Sor Juana coautora de *La segunda Celestina* cf. "Sor Juana Inés de La Cruz- Agustín de Salazar y Torres *La segunda Celestina*", Edición, prólogo y notas de Guillermo Schmidhuber, Mexico, 1990.

La obra y su significado

Personas que hablan en ella:

Minos, Rey de Creta
Ariadna, Infanta, su hija
Fedra, Infanta, su hija
Teseo, Príncipe de Atenas
Atún, su criado gracioso
Baco, Príncipe de Tebas
Racimo, su criado
Isidoro, Príncipe de Epiro
Licas, embajador de Atenas
Tebandro, Capitán de la guarda
Laura, criada de Fedra
Cintia, criada de Ariadna
Dos Soldados
Música
Acompañamiento

La comedia de Sor Juana (Jornadas Primera y Tercera) y de Juan de Guevara –autor de la Segunda- ha sido tratada como una típica pieza de enredo, en las que la trama amorosa tiene una importancia básica. Obviamente se incluyen acciones en las que el tema de las relaciones amorosas es ampliamente desarrollado. Todo gira en torno al amor.

El triángulo amoroso, tremendamente complicado, es el recurso básico: en la intriga se insertan todo un conjunto de oposiciones donde los elementos del mito son agrupados y ubicados en un mismo tiempo y espacio (el de los hechos del Teseo en Creta) donde las infantas se disputan el amor del héroe. El triángulo se complica y duplica por la presencia en palacio de dos príncipes, Lidoro y Baco, que pretenden a las infantas y, además, el conjunto de los sirvientes que también resultan enamorados de las respectivas ayudantas de palacio.

Como toda comedia del tipo (la dama siempre termina casada con el caballero) Teseo se queda con Fedra pero en el enredo, un príncipe que pretende a Ariadna desde el principio y que, coincidentemente, se llama Baco, contrae matrimonio con ella luego de que la salvadora del héroe padece (no gravemente) el abandono.

Junto al tema del amor, el fundamental, son identificables otros colaterales. Entre ellos el tema de las relaciones paterno-filiales, al que se le da cierta relevancia como puede verse en otra obra fuente de inspiración de los autores, la ya nombrada de Salazar y Torres *Elegir al enemigo*. También, como es de esperar, se desarrolla el tema del honor y la honra.

La historia recogida

La fábula reinventada por Sor Juana y Guevara presenta aspectos poco frecuentes del uso del mito, como la presencia de las hermanas compitiendo por Teseo en la corte de su padre Minos, rey de Creta.

Según las numerosas fuentes citadas por los mitógrafos, y en síntesis de Ruiz de Elvira⁵, las relaciones de ambas princesas con el héroe se dan en muy distintos momentos del desarrollo de la leyenda. Es el hermano de las hijas de Minos, Deucalión, quien mucho después de la muerte del Minotauro a manos de Teseo da a Fedra en matrimonio; en cambio Ariadna huye de Creta con Teseo y los atenienses, tras haber traicionado a su padre y ayudado al héroe. Pero (en casi todos) es abandonada en la isla de Naxos, según algunos por orden de Mercurio, o por voluntad propia, por necesidad, por desprecio y olvido (Catulo LXIV), porque Baco le hace olvidarse de ella para su propio provecho (Theocr. II 45), porque le parecía una deshonra llegar a Atenas con ella, la hija del enemigo (Higino *fab.* 43), por simple crueldad (Ov. *Met.* VIII 175ss.), porque amaba a otra (Hesíodo citado por Plutarco *Thes.* 20).

Como puede verse, el comportamiento de Teseo al abandonar a su salvadora, enamorada al punto de traicionar a su propia estirpe, es un dato muy importante en el desarrollo del relato mítico. No es el caso de la comedia sorjuanina.

La finalidad alegórica, la presentación de Teseo como espejo de comportamiento del gobernante virtuoso, esto es, el tópico del *speculum principis*, supera el interés de cualquier anécdota. Aunque debemos decir que, de manera inconveniente, resulta el asesino de uno de los pretendientes de Fedra en un duelo causado por un error del mensajero. Sin embargo, el parlamento de su llegada en la Jornada Primera exime de todos los yerros posteriores y es el motor del enamoramiento de las infantas. Vale citar unos versos: antes de contar sus hazañas ante Minos, se señala –como modelo de comportamiento– la superioridad de la virtud por encima del origen (un elemento que puede resultar autorreferencial de la autora)

Luego no será altivez
que cuando le debo al Cielo,
de nacimiento y valor
tan conformes privilegios,
me precie de mi valor
más que de mi nacimiento.

⁵ Ruiz de Elvira, A., *Mitología Clásica*, Madrid, Gredos, 1975.

Teseo, al igual que Jano en la Loa aparece caracterizado como príncipe ejemplar. Sus hazañas se narran dando oportunidad de presentar los casos (donde impone orden y justicia y elimina a tiranos y bandoleros—Creonte, Procusto, Escirón) que en su conjunto representan al hombre esforzado, prueba de su superioridad moral. Hay un implícito paralelo entre Teseo y Jano ya que en la tradición mítica se los considera como héroes fundadores del estado: Jano como el rey más antiguo de Italia, Teseo como el iniciador de la democracia ateniense⁶.

El mayor valor de un gobernante, el vencerse a sí mismo, lo expresa Teseo, en estos versos en ocasión del relato del rapto de Helena:

Pero la mayor victoria
 fue, Señor, que amante tierno
 de la belleza de Elena,
 la robé. No estuvo en esto
 el valor--aunque el robarla
 me costó infinitos riesgos--
 sino en que, cuando ya estaban
 a mi voluntad sujetos
 el premio de su hermosura
 y el logro de mis deseos
 de sus lágrimas movido
 y obligado de sus ruegos
 la volví a restituir
 a su Patria y a sus deudos,
 dejando a mi amor llorando
 y a mi valor consiguiendo
 la más difícil victoria,
 que fue vencerme a mí mismo.

Junto a la tradición de los textos políticos, dice Garrido⁷ que Sor Juana “además, hace uso de las obras sobre varones ilustres cuyos parámetros más notables se hallaban en los libros de Petrarca (*De viris illustribus*) y de Bocaccio (*De casibus virorum illustrium*) Teseo es uno de los héroes que estos libros suelen incluir” A nosotros nos parece que también el Teseo de Plutarco puede ser la fuente⁸.

⁶ Cf. Rodríguez Garrido, J. A., *Escritura femenina y representación del poder en Amor es más laberinto de Sor Juana Inés de la Cruz* (Loa y Comedia), Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005.

⁷ Idem, p. 629.

⁸ “Pues para el arrojamiento de Teseo con ocasión del tributo de Creta, ofreciéndose él mismo, bien fuese para pasto de una fiera, bien para víctima sobre el sepulcro de Androgeo, o bien, que era lo más leve de cuanto se dice en la materia, para sufrir una servidumbre oscura e ignominiosa,

La figura del Rey Minos sirve de contraejemplo a las virtudes morales del héroe a causa de su deseo de venganza, que está en relación con la llegada de Teseo a Creta para que se cumpla el sacrificio respectivo de los atenienses por la muerte de Androgeo, su hijo: I, 203-270:

cada año a Atenas envío
que echen suertes, y al que salga,
fuercen a venir a Creta,
donde tengo en las entrañas
del Minotauro el sepulcro
que mi enojo le señala;
y aunque pudieran templar
en parte, mi enojo, tantas
malogradas juventudes,
cuyas vidas desdichadas
más que alimento a la fiera,
se lo han dado a mi venganza,
he quedado satisfecho
nunca, que no se restaura
con muchas que no lo son,
una frente coronada;
hasta que hoy, que la Fortuna,
para Atenas tan contraria
cuanto favorable a Creta,
hizo que la suerte airada
en el Príncipe cayese;
porque en iguales balanzas,
si fue Príncipe el difunto,
lo sea el que satisfaga
también por su infeliz muerte,
y no quede Atenas vana
de tener Príncipe, cuando
por su causa, en Creta falta.
Muera Teseo, y con él
mueran de su infame patria
las que en su valor tenían
bien fundadas esperanzas;
que no poco lisonjeo

bajo el poder de hombres injustos y crueles, haciendo voluntariamente aquella navegación con las doncellas y los jóvenes, no será fácil decir cuánto se necesitó, o de osadía y magnanimidad, o de justificación en las cosas públicas, o de deseo de gloria y de virtud.” (Uno de los mayores problemas de estos análisis es la dificultad para establecer los textos con que contaba la Biblioteca de Sor Juana).

mi enojo, al pensar que acaba
toda la vida de un reino
reducido a una garganta.

Ariadna dice de su padre, tras escuchar a Teseo: *que le falta la nobleza/a quien la piedad le falta* y, en otro momento, en aparente fórmula laudatoria que contradice la imagen del anciano prudente representada en el Jano ejemplar de la Loa:

ARIADNA: *Felices edades vivas
porque vean que no empaña
en tí el ardor del acero,
la prudencia de las canas.*

Fuera de las hazañas de Teseo y las crueldades de Minos se imponen los amores profundos y enredados de Fedra y Ariadna. La primera activa, ingeniosa, solidaria y finalmente defraudada, acaso por sus propias tretas (casi una Sor Juana autobiográfica) y Fedra más pasiva, igual de bella y con suerte mejor ya que parece que Teseo se enamora de ella porque la ve primero.

Sor Juana no es la única que reúne a ambos personajes y a ambas historias amorosas. Aquí resulta una fecunda reunión, propicia para el enredo y la comedia de 'faldas y empeño' de Sor Juana, como la caracterizara Schmidhuber. En otra época y en otra lengua también lo hizo Georg Conrad en su *Phäedra* de 1864. En el primer monólogo de Fedra, el personaje, en los siete versos finales, confiesa que ama a Teseo, aunque este sólo tiene ojos para su hermana Ariadna. Como ya en la versión de Racine, Teseo enamora a las dos hijas de Minos cuando va al palacio de Cnosos.

Sobre el asunto principal de la trama, el amor, vale la pena citar los parlamentos de las princesas enamoradas, algunos de los cuales son de alto contenido poético, lo más destacado de la Jornada Segunda (compuesta por Juan de Guevara):

FEDRA: Si encuentro sombras, y la luz no veo
de un bien que se dilata, por ser mío,
cuando más cerca está, más me desvíó
de un peligro que toco y que no creo.
Si es cobarde, y se alienta mi deseo
teniendo por razón mi desvarío,
y de la noche mi ventura fío,
lóbrego ensayo de medroso empleo,
quien está, como yo, tan asistida
de un mal tan firme y un penar tan vario,
sólo espera una muerte repetida;

que el esperar, que es muerte de ordinario
siendo el mayor contrario de mi vida,
más allá de la muerte es mi contrario.

ARIADNA: El manto de la noche, en sombras tinto,
que medroso vistió de mis temores
tupido laberinto de pavores,
no es mayor que mi obscuro laberinto.

Parecido a mi suerte, no es distinto
el color de sus trágicos horrores,
porque sin luz me pinta los rigores
que yo sin descansar hago y me pinto.

Sin que hagan intermisión mi amor constante
de alivio, mi tormento, que es la herida
que apetezco, más viva y penetrante
me lisonjea, cuanto más sentida;
pues por vivir muriendo, tengo amante
mi tormento por alma de mi vida⁹.

Para terminar, volviendo a la idea de que Sor Juana se vale de la alegoría, corresponde describir a la figura como una representación más o menos artificial de generalidades y abstracciones perfectamente cognoscibles y expresables por otras vías. Como figura retórica es una de las preferidas del barroco y aquí la encontramos utilizada para promover, además, el placer intelectual de autor y público en la unidad del espectáculo teatral palaciego. No es ocioso añadir que permite además una reflexión sobre el poder civil a través de las correspondencias con las figuras del mito.

⁹ Las alusiones a aspectos o partes concretas de esta comedia en este trabajo están referidas a la edición de Alfonso Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda, incluida en el tomo IV de las *Obras completas*, 4 vols. México, Fondo de Cultura Económica, 1951-1957,