

Elegir al enemigo de Salazar y Torres y su discurso primogénito: Una hipótesis sobre el festejo de *Amor es más laberinto* de sor Juana y Juan de Guevara

Thomas Austin O'Connor
Binghamton University (State University of New York)

Sibling differences in openness to innovation are not artifacts of uncontrolled background variables, such as social class and sibship size. Differences by birth order occur within each of the more than twenty countries represented in my historical survey. Such differences hold true of women as well as men [...]. Finally, the influence of birth order has held steady since the time of the Protestant Reformation, a period of nearly five centuries. Although family structure and dynamics have changed over the centuries, the crucial empirical point is that such changes have not been sufficient in scope to affect, in a measurable manner, the birth-order trends documented in this chapter. In short, few aspects of human behavior can claim such generalizability across class, nationality, gender, and time.¹

Introducción

Para los estudiosos de los Siglos de Oro, disponemos de un ejemplo muy claro de la verdad humana delineada en el epígrafe citado arriba. En *La verdad sospechosa* de Alarcón, el argumento hace menos hincapié en la éti-

¹ Frank J. Sulloway, *Born to Rebel: Birth Order, Family Dynamics, and Creative Lives*, Vintage Books, New York, 1997, p. 53.

ca de la conducta de don García que en poner en tela de juicio ante espectadores y lectores de la comedia la dinámica familiar. Dicho de otro modo, Alarcón dio realce al orden de nacimiento y sus consecuencias en el caso dramatizado por él. Cuando murió don Gabriel, el primogénito, don García fue llamado por su padre, subrayando que su función dentro de la política familiar era la de un primogénito sustituto, o, como decimos en inglés, de los hijos del príncipe de Gales, *the heir and the spare*. Además, el rey de *Amor es más laberinto*, como el padre de don García, lamenta la muerte de su heredero, el primogénito favorecido por familias reales y nobles, debido a la preferencia otorgada a cada miembro de una familia por el sistema de primogenitura. Tales expresiones de luto demuestran el favoritismo apoyado y sancionado por la primogenitura. Sin embargo, el efecto del favoritismo familiar raras veces llega a expresarse tan claramente en las tablas, a menos que presenciemos o leamos *La verdad sospechosa* o *Amor es más laberinto*.

Además del tema de la primogenitura y el orden de nacimiento y su efecto en la dinámica familiar, quisiera trazar aquí el homenaje que se le rinde a Agustín de Salazar y Torres (1636-1675)² en la comedia de sor Juana y Juan de Guevara, *Amor es más laberinto*. El 6 de noviembre de 1664 se celebró en Madrid el tercer natalicio del príncipe heredero, don Carlos II. Para la ocasión, un joven dramaturgo, Salazar y Torres, recién llegado de México con el séquito del duque de Alburquerque, escribió su primera fiesta real intitulada *Elegir al enemigo*. El mito greco-latino que sirve de base para el argumento es el de Teseo en el Laberinto de Creta, isla donde la acción de la comedia ocurre. En 1688 sor Juana fue encargada de la responsabilidad de escribir otro festejo para celebrar el cumpleaños del recién llegado virrey, don Gaspar de la Cerda Sandoval Silva y Mendoza, conde de Galve. Tal encargo implicaba cierta urgencia, como sor Juana apuntó en la *Loa* a la comedia mediante el comentario del Invierno: "Mas en espacio / tan corto, ¿qué puede hacerse, / siendo tan recién llegado / Su Excelencia, que aun apenas / a la admiración ha dado / lugar de aplaudir sus

² Con respecto al año de nacimiento de Salazar en 1636 en lugar de 1642 que nos proporcionó Vera Tassis en la biografía que apareció en el primer tomo de *Cítara de Apolo* (1681), y que se repitió luego en todos los estudios sobre el autor, véase Thomas Austin O'Connor, "Antecedentes inmediatos de la «Aprobación» del padre Guerra: El «Discurso de la vida y escritos de don Agustín de Salazar» de Vera Tassis", en *El escritor y la escena VII*, ed. de Ysla Campbell, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1999, pp. 159-67.

prendas?” (vv. 250-55).³ Sor Juana y Juan de Guevara solucionaron el grave problema al dramatizar el mito de Teseo, rindiendo de paso homenaje a Salazar y Torres, el poeta y dramaturgo novohispano, y a su gran fiesta de 1664, de modo que la estructura mítica y dramática de ésta queda clara ante el espectador. La comedia escrita en colaboración fue estrenada el 11 de enero de 1689. No obstante, la obra de sor Juana y Juan de Guevara no sólo imita el festejo modelo de *Elegir al enemigo*, sino que añade y dramatiza otra dimensión distinta que implica un interés ideológico y temático por el orden de nacimiento en las familias reales.

Un objetivo claro del presente ensayo es solucionar un problema que había atraído la atención e interés de muchos estudiosos sorjuaninos, como Gerald Flynn,⁴ Octavio Paz,⁵ Stephanie Merrim,⁶ Denise DiPuccio⁷ y Guillermo Schmidhuber,⁸ entre otros. La crítica sorjuanina ha deseado buscar e identificar el texto modelo o influjo obvio en *Amor es más laberinto* entre las comedias mitológicas precedentes, especialmente *Los tres mayores prodigios* de Calderón,⁹ y entre las obras de dramaturgos tardíos, como Moreto y Rojas Zorrilla.¹⁰ Sin embargo, se establecerá el nexo con *Elegir al enemigo* mediante el examen de tres temas: 1), los repartos de los personajes; 2), las semejanzas argumentales; y 3), el discurso dramático de los dos grandes festejos.

En primer lugar, quisiera señalar aquí las semejanzas más obvias, las que ocurren en el reparto de los personajes de las dos comedias, que no parecen ser meras coincidencias impuestas por la estructura de las compañías teatrales. El paralelo casi exacto y matemático entre las dos obras es impresionante:

³ Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras Completas: Comedias, Sainetes y Prosa*, ed. de Alberto G. Salceda, Instituto Mexiquense de Cultura y Fondo de Cultura Económica, México, 1994, t. 4.

⁴ Gerald Flynn, *Sor Juana Inés de la Cruz*, Twayne, New York, 1971, pp. 45-52.

⁵ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, Seix Barral, Barcelona, 1982.

⁶ Stephanie Merrim, “*Mores Geometricae: «The Womanscript» in the Theater of Sor Juana Inés de la Cruz*”, en *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. de Stephanie Merrim, Wayne State UP, Detroit, 1991, pp. 94-123.

⁷ Denise M. DiPuccio, *Communicating Myths of the Golden Age Comedia*, Lewisburg, PA, Bucknell UP, 1998.

⁸ Guillermo Schmidhuber, *The Three Secular Plays of sor Juana Inés de la Cruz. A Critical Study*, The UP of Kentucky, Lexington, KY, 2000.

⁹ Ch. DiPuccio, *op. cit.*, p. 182.

¹⁰ Ch. Schmidhuber, *op. cit.*, p. 148.

ELEGIR AL ENEMIGO

El rey de Creta
 Lidoro [alcaide del palacio]
 Rosimunda [infanta heredera]
 Irene [dama]

AMOR ES MÁS LABERINTO

Minos, rey de Creta
 Tebandro, capitán de la guarda
 Ariadna, infanta, su hija
 Cintia, su criada

El reparto de los personajes

Estela [graciosa]
 Nise [prima hermana de Aristeo]
 Aristeo [príncipe de Chipre]
 Escaparate [gracioso]
 Astolfo [príncipe]
 Criado de él
 Ricardo [príncipe]
 [[Lidoro, conspirador]]
 Fisberto [general, embajador]
 [*doce interlocutores en total]

Fedra, infanta, su hija
 Laura, su criada
 Teseo, príncipe de Atenas
 Atún, su criado, gracioso
 Baco, príncipe de Tebas
 Racimo, su criado
 Lidoro, príncipe de Epiro
 Un embajador de Atenas
 Dos soldados
 Música y acompañamiento

[*doce interlocutores en total]

También vale la pena señalar algunas semejanzas argumentales y temáticas entre las dos obras. Aunque se noten a lo largo de las tres jornadas, hay más en las dos jornadas escritas por sor Juana. Si bien algunas son más significantes que otras, en su totalidad representan una conciencia imitadora muy acusada:

Semejanzas argumentales*Título*

El concepto de *El amor es más laberinto*—la insistencia en el amor y sus consecuencias como una prisión (*Elegir*¹¹ vv. 1143-44; “las prisiones de amor”, v. 1322; vv. 1400-01).

Primera Jornada de sor Juanai

I. 1. La Fortuna (*Amor* vv. 28, 845-48)—la Fortuna (*Elegir* vv. 493, 828, 841).

¹¹ Agustín de Salazar y Torres, *Elegir al enemigo*, ed. de Thomas Austin O'Connor, Global Publications, Binghamton, NY, en prensa. Todas las citas y la enumeración de los versos proceden de esta edición crítica. Se puede consultar también la edición publicada por la Biblioteca de Autores Españoles, t. 49.

- I. 2. El Laberinto (*Amor* 1: 86; 2: 47 y 79)—la mina (*Elegir* v. 212); “a la prisión nos volvamos por la mina” (vv. 882-83); v. 1722.
- I. 3. “el monstruo de formas contrarias” (*Amor* v. 98)—insistencia en el adjetivo “disforme” y repetición del mismo; “disforme / áspid feroz, hija aleve / de la ambición y ocio torpes” (*Elegir* vv. 472-74); “silbos disformes” (v. 516).
- I. 4. La nobleza = piedad (*Amor* vv. 127-30)—Rosimunda frente a Fisberto / Aristeo (*Elegir* vv. 2487-90 y 2552-91).
- I. 5. Ariadna enamorada de Baco (*Amor* p. 213)—Nise enamorada de Aristeo (*Elegir* vv. 888-89 y 1232-37). [Las dos quedarán frustradas en su amor al final].
- I. 6. Las exenciones o privilegios del embajador (*Amor* vv. 367-70)—bis (*Elegir* vv. 2780-82).
- I. 7. La conducta del embajador frente al rey y a su príncipe (*Amor* vv. 705-49)—la conducta de Fisberto frente a Aristeo (*Elegir* vv. 2891-2900).
- I. 8. A. Teseo, víctima de Minos (*Amor* vv. 701-04 y 756)—Aristeo/Fisberto, víctima/prisionero del rey (*Elegir* vv. 315-22).
- I. 8. B. El deseo de Ariadna y Fedra de librar a Teseo (*Amor* vv. 410-15; 821-24; 1039-40; y “compasivas / me libraron las Infantas” [3:1160-61])—Nise, Ay ver si os podéis librar” (*Elegir* v. 863); Rosimunda, “Yo libertad oð ofrezco / porque la vida libréis” (vv. 2590-91).
- I. 9. El embajador jura: “a Atenas [...] / a alistar soldados, para / vengar de su príncipe el ultraje” (*Amor* vv. 785-88)—Un prisionero vuelve a Chipre y el padre de Aristeo envía una armada para librarlo (*Elegir* vv. 2767-75).
- I. 10. A. Las interacciones cómicas de Atún y Laura (*Amor* vv. 885-900)—las de Escaparate y Estela (*Elegir* vv. 1498-1595).
- I. 10. B. Los apartes dirigidos al público (*Amor* vv. 1:761-64; 2:239-42 y 329-32; y 3: 1211-13)—los apartes de Escaparate, “[*Aparte*] Oigan, mas que este demonio / quiere agora marearnos” (*Elegir* vv. 813-14) y de Estela (vv. 1690-97).¹²
- I. 11. Fedra está enamorada de Teseo, pero Teseo está ambivalente (*Amor* p. 238)—Rosimunda está enamorada de Aristeo, pero Aristeo tiene sus dudas (*Elegir* vv. 2223-80 y 2330-2486). [En los dos casos existe un cambio de papeles genéricos].

¹² Véanse los comentarios exagerados y descaminados de Salceda y Paz sobre una práctica teatral común en la época. Salceda, citando a Monterde, afirma que “abre Sor Juana Inés de la Cruz la primera brecha en el muro invisible que separa a los intérpretes de los espectadores” (t. 4, p. xxix). Paz da un paso más al declarar que “los poetas dramáticos de los siglos XVI y XVII, que yo recuerde, nunca rompieron la convención que separa a la escena del espectador” (p. 435). Además, véase 1. 16, abajo.

- I. 12. Fedra hace explícito en “un tácito conceder” (*Amor* v. 974) —lo que las acciones de Rosimunda implican (*Elegir* vv. 1150-1209).
- I. 13. Laura quiere probar la fe de Atún (*Amor* vv. 983-96)—Estela prueba la fe de Escaparate (*Elegir* vv. 2121-83).
- I. 14. Los celos de Ariadna (*Amor* pp. 244-45)—los celos de Nise (*Elegir* vv. 1232-38 y 1372-75).
- I. 15. Baco piensa que Ariadna está enamorada de Lidoro (*Amor* vv. 1092-96)—Ricardo piensa que Rosimunda está enamorada de Lidoro (*Elegir* vv. 2038-53).
- I. 16. “Haz cuenta que eres poeta / y que te hallas en un paso / de comedia, donde es fuerza, / sin estar tú enamorado, / fingir otro que lo esté” (*Amor* vv. 1159-63)—“que el palacio es encantado, / por el paso en que me veo, / con ser de comedia el paso” (*Elegir* vv. 898-900)
- I. 17. Comentario/chiste sobre la conducta de los amos (*Amor* vv. 1257-58)—bis (*Elegir* vv. 2548-51).

Segunda Jornada de Juan de Guevara

- II. 1. Teseo ama a Fedra y está obligado a Ariadna por haberle salvado la vida (*Amor* vv. 97-142)—Aristeo ama a Rosimunda y está obligado a Nise por haberle salvado la vida (*Elegir* vv. 2410-76).
- II. 2. Teseo se queda en el palacio arriesgando la vida: “Quien ama no teme riesgos” (*Amor* v. 315)—Aristeo se queda en el palacio arriesgando la vida (*Elegir* vv. 1386-91).
- II. 3. Hay un sarao donde glosan un texto cantado (*Amor* vv. 527-30)—Hay un sarao a los años de Rosimunda y varias glosas de textos cantados (*Elegir* vv. 1013-1303, 2276-2463 y 2644-2717).¹³
- II. 4. Hay dos sonetos (*Amor* p. 283)—Hay el soneto de Aristeo (*Elegir* vv. 1762-75).
- II. 5. Fedra como imagen divina del sol (*Amor* vv. 745-48)—Rosimunda como imagen divina del sol (*Elegir* vv. 2674-2713).
- II. 6. Ariadna y Fedra imponen paz al final del acto (*Amor* pp. 297-301)—Rosimunda impone paz al final del acto (*Elegir* vv. 1862-1941).

¹³Manuel Antonio Arango L., en *Contribución al estudio de la obra dramática de Sor Juana Inés de la Cruz*, Peter Lang, New York, 2000, p. 334, repite el lugar común sobre la influencia de Calderón en el *Amor*, añadiendo lo siguiente: “De nuevo consideramos que la influencia de Calderón no se halla solamente en el lenguaje, personajes y equilibrio, sino en la métrica”. Sin embargo, a lo largo de los años la crítica tradicional, especialmente la del siglo XIX, consideró a Salazar el mejor poeta/dramaturgo musical del siglo XVII.

Tercera Jornada de sor Juana

- III. 1. La llegada iminente de la armada ateniense (*Amor* vv. 156-90)—La llegada inesperada de la armada chiprense (*Elegir* vv. 2735-46).
- III. 2. “porque hay cosas / que se niegan en la paz / y que en la guerra se otorgan” (*Amor* vv. 586-88)—“Aquí es ya fuerza / tomar por defensa el medio / que ofrece la contingencia [...]. Ya veis, / príncipes, que aquesto es fuerza” (*Elegir* vv. 2833-51).
- III. 3. El desengaño de Ariadna (*Amor* vv. 882-88)—El desengaño de Nise (*Elegir* 2402-46).
- III. 4. Baco se echa toda la culpa de Ariadna (*Amor* vv. 1005-11)—La respuesta de Aristeo (*Elegir* vv. 2795-2803).
- III. 5. Llegan la armada ateniense y Licas para vengar la muerte de Teseo (*Amor* vv. 1119-33)—Llegan la armada chiprense y Fisberto para salvarle la vida a Aristeo (*Elegir* vv. 2892-2901).
- III. 6. ¿Quién perdonó a Teseo? “Fue su hija” (*Amor* v. 1168)—¿Quién perdonó a Aristeo? La hija del rey (*Elegir* vv. 2551-73).¹⁴
- III. 7. Ariadna, desengañada, pierde a Teseo (*Amor* vv. 1197-1201)—Nise, desengañada, pierde a Aristeo (*Elegir* vv. 3008-10).

El examen cuidadoso de los dos festejos revela una serie de coincidencias argumentales y temáticas que, en su totalidad, no pueden ser accidentales. Aunque sirva *Elegir al enemigo* de modelo lejano o quizás inspirador en primera instancia, sor Juana y Juan de Guevara cambiaron o transformaron sutilmente el discurso del texto modelo, dramatizando otras preocupaciones humanas y reales, a la vez que mantuvieron la estructura exterior, en su homenaje a Salazar y Torres.¹⁵

¹⁴ Véanse también I. 4 y I. 8. B.

¹⁵ La interpretación a continuación intenta confrontar la crítica generalmente negativa del *Amor*. Por ejemplo, en *Lo americano en el teatro de Sor Juana Inés de la Cruz*, Eliseo Torres, New York, 1975, María Esther Pérez no hace mención de la comedia, quizá por no ser relevante al tema de su estudio. Por otro lado, José Juan Arrom, en *El teatro de Hispanoamérica en la época colonial*, Anuario Bibliográfico Cubano, La Habana, 1956, p. 128, afirma que “[e]sta comedia, ya desigual por la doble autoría, resulta además confusa y desvaída”.

El discurso primogénito y el familiar

Aunque *Amor es más laberinto* imite la trama general y algunos incidentes concretos de *Elegir al enemigo*, sor Juana y Juan de Guevara contribuyeron con su propia visión del discurso dramático real, transformando el que habían encontrado en el texto original y creando, por consiguiente, una obra nueva y distinta. Según mi perspectiva, el discurso dramático de *Elegir al enemigo* se caracteriza por ser un **discurso primogénito**, mientras que el cambio o modificación fundamental realizados por sor Juana y por Guevara introdujeron un **discurso familiar**. Dicho en términos de la tesis de Sulloway, el discurso dramático de *Elegir al enemigo* depende más del orden de nacimiento que del género de los personajes, y en este caso todos los personajes dramáticos son, o parecen ser, primogénitos, príncipes herederos. Como afirma Sulloway, “[o]verall, the influence of birth order on traits related to gender is two-thirds as large as the influence of sex”.¹⁶ En *Amor es más laberinto*, por otro lado, con la introducción de Fedra, personaje que no figura en el mito de Teseo y Ariadna, se pone en marcha el discurso familiar de dos hijas nacidas después del primogénito heredero, Androgeo, quien fue matado en Atenas, y de cuya muerte se venga Minos con el cruel sacrificio al Minotauro de los jóvenes atenienses. En *Amor*, los dos autores ponen en tela de juicio el punto principal de la tesis de Sulloway, esto es, la importancia no tanto del orden de nacimiento como la de la dinámica familiar, su consecuencia más notable.¹⁷ Hay que recordar que el orden de nacimiento, concretizado por el sistema de primogenitura, establece el valor relativo de cada hijo y crea el fundamento de una competencia entre todos los hijos por el favor y atención paternos. En las casas reales, aristocráticas y nobles, estas realidades familiares se imbricaban en cuestiones de poder político y en las de poder procrear, subrayando el funcionamiento de la selección natural darwiniana, hipótesis científica del siglo XIX y, a la vez, la realidad humana dramatizada muy claramente por las dos comedias comentadas aquí.

¿Cuáles son las características que se asocian con los primogénitos que podemos identificar en *Elegir*? En primer lugar, todos los personajes principales de *Elegir al enemigo* son primogénitos: Rosimunda, hija única del rey y princesa heredera de la corona de Creta; Aristeo, primogénito y príncipe heredero de Chipre; Astolfo y Ricardo, príncipes de las islas convecinas y pretendientes de la mano de

¹⁶ Ch. Sulloway, *op. cit.*, p. 77; el subrayado en el original.

¹⁷ *Ibid.*, p. xv.

Rosimunda y del reino de Creta; incluso Nise, prima hermana de Aristeo e hija única, ahora huérfana, trasladada al poder patriarcal del padre de Aristeo, su tío. Éste fue quien arregló su matrimonio con el príncipe de Rodas, y, como consecuencia de esta unión, formó una alianza política y militar contra el poder de Creta. Según Sulloway: “Like the alpha males of primate societies, firstborns covet status and power. They specialize in strategies designed to subordinate rivals. [...] Firstborns tend to be *dominant, aggressive, ambitious, jealous, and conservative*”.¹⁸ Además, “eldest children tend to identify more closely with parents and authority”.¹⁹ Un ejemplo muy claro y particular de estas generalizaciones ocurre al principio de *Elegir*, cuando Ricardo intenta raptar a la princesa Rosimunda y forzar su matrimonio con él. Como afirma Sulloway, “[c]ompared with laterborn boys, firstborn boys were judged to be more angry, vengeful, and cruel”.²⁰ Otro ejemplo ocurre en el Acto I de *Amor*. En su comentario sobre la larga relación de Teseo (vv. 427-700), Octavio Paz se maravilla ante la audacia de este discurso en honor de lo que llama “la fuerza desnuda”.²¹ Luego comenta sobre lo que para él es el hecho insólito del discurso: “en lugar de apelar al consenso tácito que delega la autoridad en un señor que la transmite —por estos o aquellos medios: herencia o elección— a sus descendientes, postula a la fuerza como el factor que hace posible el salto de la sociedad natural a la sociedad política”.²² Como se verá pronto, sor Juana establece en el discurso de Teseo la premisa fundamental de la primogenitura y su efecto más obvio en la sociedad, la imposición de “la fuerza desnuda”, mayormente por los primogénitos.

En *Amor es más laberinto*, por otra parte, podemos identificar las características de los hijos posteriores, en este caso las características de las dos hijas reales nacidas después de Androgeo, Ariadna y Fedra. La característica más sobresaliente tiene que ver con lo que Sulloway y otros psicólogos denominan “openness to experience”. Según él, “[p]eople who exhibit openness are described as imaginative, flexible, creative, independent, and liberal. Such people enjoy exposure to novel situations and experiences”.²³ Aunque sea obvio, es importante señalar en este momento la dramatización de esta característica en la conducta de Ariadna y su descubrimiento del hilo que le permite a Teseo salir ileso

¹⁸ *Ibid.*, p. 79; el subrayado en el original.

¹⁹ *Ibid.*, p. 21.

²⁰ *Ibid.*, p. 76.

²¹ Ch. Paz, *op. cit.*, p. 439.

²² *Ibid.*, p. 440.

²³ Ch. Sulloway, *op. cit.*, p. 20.

del Laberinto. El primogénito Teseo fue incapaz de solucionar el problema de cómo sobrevivir al encierro en el Laberinto y salir vivo después del encuentro con el Minotauro. Quisiera mencionar otra característica que describe muy bien la conducta de las dos infantas cretenses: “Although laterborns often manifest a decided inclination to rebel, they also work hard to improve their lot through good-natured sociability and cooperation”.²⁴ En *Amor*, las dos infantas son rebeldes y planean de un modo u otro fugarse con Teseo —reminiscencias de la conducta de doña Leonor en *Los empeños de una casa*.

En *Elegir al enemigo*, Aristeo y Rosimunda son primogénitos además de príncipes herederos de Chipre y Creta respectivamente. Los dos reinos se encuentran en un estado de guerra, evento que precipita la llegada de Ricardo y Lidoro a Creta para su defensa y la llegada inesperada de Aristeo, náufrago de una armada enviada por su padre contra los enemigos de Chipre. Los dos, Aristeo y Rosimunda, son príncipes alpha (170)²⁵ que defienden la política estratégica de su isla, pero, al conocerse, descubren que su pequeño mundo político, dinástico y particular está a punto de desmoronarse. Rosimunda, como hija única, es más variable en su personalidad y conducta, otra característica importante para entender cómo pudo enamorarse de su enemigo y, al final de la comedia, escogerlo por marido.²⁶ Además, los dos ven el mundo desde la misma perspectiva, aunque políticamente opuesta, lo que conduce a su compatibilidad debido a que “[t]he social attitudes of mates are highly correlated”.²⁷ Insisto en el hecho de que la conducta de los hijos únicos es más difícil de predecir,²⁸ y Salazar enfatiza este punto psicológico en los monólogos angustiados de Rosimunda cuando reflexiona sobre el conflicto entre su obligación como princesa heredera de Creta y su amor por Aristeo/Fisberto, el enemigo de su pueblo. No obstante, debido a ser hija única, según Sulloway, está más inclinada a ser liberal, incluso radical y rebelde, realidad concretada por su elección de Aristeo.²⁹ A lo largo de la come-

²⁴ *Ibid.*, p. 79. Como aparte, podemos referirnos a la *Carta a sor Filotea* en la que sor Juana narra con un guiño irónico su conducta traviesa al manipular a una maestra para poder aprender a leer.

²⁵ Una manifestación de esta característica se nota en el v. 1662 de *Elegir* en la reacción de Rosimunda al descubrir que el retrato que recibió de un prisionero no era de Aristeo sino de “Fisberto”, un pariente del rey de Chipre. Por consiguiente, clasifica a su pasión o enamoramiento como una “inferior pasión”.

²⁶ Véase Sulloway, *op. cit.*, p. 234.

²⁷ *Ibid.*, p. xvi.

²⁸ *Ibid.*, pp. 204-05.

²⁹ Véanse la p. 225 de Sulloway y, especialmente, la nota número 20 en la p. 506.

dia, Salazar enfatiza el “enemigo deseo” (*Elegir* v. 598) de Rosimunda, su causa y la consecuencia, el “rebelde pecho” (v. 1650) de la princesa. Quizá el dramatismo psicológico y político más interesante ocurra en el carácter de Rosimunda, personaje principal de *Elegir al enemigo*. Salazar dramatiza a lo largo del argumento el conflicto interior de Rosimunda, conflicto que se intensifica cuando vemos que las hijas primogénitas se inclinan a defender el *status quo*.³⁰ Por ser la única hija del rey, no quiere o no se atreve a arriesgarse, a pesar de su amor por Aristeo/Fisberto. Por otra parte, sor Juana y Juan de Guevara entendían y dramatizaron en *Amor es más laberinto* que los hijos nacidos más tarde se inclinan a arriesgarse. Como Sulloway subraya, “[r]isk taking is a useful strategy in the quest to find an unoccupied niche, and it is an important component of openness to experience. People who are open are often described as ‘adventurous’ and ‘daring’”.³¹

Amor es más laberinto dramatiza el mito de Ariadna y Teseo en el Laberinto de Creta, pero, a la vez, introduce modificaciones importantes. Debemos señalar tres elementos primordiales del argumento. Primero, murió el príncipe heredero, Androgeo, matado por envidia por los atenienses. En segundo lugar, Ariadna, infanta de Creta, se transformó después de la muerte de su hermano primogénito en princesa heredera. El texto indica su nueva importancia mediante un comentario de Baco, en el que le explica a Fedra por qué solicitó primero la mano de su hermana: “Verdad es que, a los principios, / por congrüencia de Estado, / publiqué su galanteo” (1: 1207-09). Tercero, Fedra, la segunda hija que no figura en el mito, fue introducida por los autores para que transformara el **discurso primogénito** de *Elegir* en un **discurso familiar** en *Amor*. Ariadna, la segunda de los tres hijos reales, es más flexible y favorece el compromiso,

³⁰ *Ibid.*, p. 154. El conflicto de Rosimunda, como el de Ariadna y Fedra, consiste en la oposición entre rebeldía y obediencia al rey, tema repetido en *Elegir* (vv. 2237-45; 2529-30; 2927) que se resuelve mediante una mentira o estratagema en la selección de Aristeo: “porque de mi voluntad / sólo triunfe mi soberbia” (vv. 2988-89).

³¹ *Ibid.*, p. 112. Las infantas y aristócratas españolas eran a veces muy atrevidas en su conducta y sus pedidos. Según John W. O’Malley, *The First Jesuits*, Cambridge, MA, Harvard UP, 1993, pp. 75-76, Juana de Austria, hija de Carlos I y hermana de Felipe II, se hizo jesuita en 1554, contra la voluntad del general de la orden, y, dentro de ella, fue llamada Mateo Sánchez. Según William J. Callahan, en *La santa y real Hermandad del refugio y piedad de Madrid 1618-1832*, apéndice en Pedro Calderón de la Barca, *Loa en metáfora de la piadosa Hermandad del Refugio*, ed. de I. Arellano, B. Oeiza y M. C. Pinillos, Pamplona, Universidad de Navarra/Edition Reichenger, 1998, p. 98, la duquesa de Infantado también “postuló a la calidad de miembro en 1620”.

según Sulloway. Fedra, por otra parte, la última nacida, es más radical y más rebelde. Su destino sería similar al que sufre Nise de *Elegir al enemigo*, otro matrimonio arreglado por motivos dinásticos y políticos y no necesariamente según su gusto.³² Al aceptar el amor de Teseo y su promesa de matrimonio, Fedra toma en sus propias manos su destino y mejora su suerte por su cuenta, llegando a ser reina de Atenas.

El argumento de *Amor es más laberinto* confirma y comprueba la tesis de Sulloway sobre el orden de nacimiento y la dinámica familiar. Quizá el factor más sobresaliente en su composición, desde la perspectiva de la biografía de sor Juana, y el que nos explica el cambio del **discurso primogénito** a un **discurso familiar**, tenga que ver con el orden de nacimiento de sor Juana misma. A veces los primogénitos, como Salazar y Torres, no pueden entender ni simpatizar con los dilemas creados por el orden de nacimiento. La sensibilidad de los hijos posteriores se manifiesta claramente en la escritura de *Amor es más laberinto* y nos ayuda a entender el proceso de adaptación y transformación que el texto realiza con respecto al texto modelo.

Elegir al enemigo, que disfrutó de gran éxito a lo largo de dos siglos, con siete ediciones en el siglo XVII y nueve en el XVIII, confirmó los privilegios de los primogénitos, apoyando el sistema de primogenitura por medio de su **discurso primogénito**.³³ Sor Juana y Juan de Guevara, por otra parte, cuestionaron la primogenitura y su “fuerza desnuda” al dramatizar la competencia y lo que se llamaría después la selección natural mediante el **discurso familiar**. Como resumen de su reflexión sobre el discurso de Teseo en la primera jornada de *Amor es más laberinto*, Octavio Paz nos presenta una serie de preguntas serias y significativas:

¿De dónde sacó sor Juana estas ideas de un realismo desolador, en contradicción manifiesta con las doctrinas prevalecientes en su época? ¿Cómo no hubo ningún clérigo jurista que “le buscara ruido”? ¿Midió el alcance de lo que decía o puso

³² Henry Kamen, en *Philip II of Spain*, New Haven, Yale UP, 1998, p. 204, describió el papel de la mujer en los asuntos de Estado de este modo: “Perpetual pregnancy was, unfortunately, the duty of young ladies in high positions. The queen must produce a male heir. Virtually annual pregnancy was the single most important cause of death among ladies of high degree”.

³³ Hay que mencionar aquí una representación de *Elegir al enemigo* en el Coliseo de México en 1677 señalada por Armando de María y Campos, en *Guía de representaciones teatrales en la Nueva España (siglos XVI al XVII)*, Costa-Amic, México, 1959, p. 98. Además, había varias ediciones de la comedia, dos de las cuales aparecieron en la famosa colección de las *Comedias escogidas*, Partes 22 y 41.

esas ideas en boca de Teseo por afán de sorprender y deslumbrar? No es fácil contestar a estas preguntas.³⁴

Amor no se opone abiertamente a la primogenitura y su institución sistemática de la fuerza y violencia en las clases reales, aristocráticas y nobles, sino que extiende el campo dramatizado para abrir el **discurso primogénito** a un cuestionamiento por el **familiar**. De este modo, *Amor es más laberinto* anticipa, hasta cierto punto, la teoría darwiniana de la selección natural. Como señala Sulloway:

Darwin's evolutionary theories celebrate the endless biological achievements that derive from unfettered competition. In the eyes of its three originators [Matthew, Darwin, y Wallace], the theory of natural selection was the ultimate scientific justification for the abolition of primogeniture. Is it any wonder that laborborns took warmly to this Darwinian idea and that firstborns, regardless of social class, generally recoiled from it?³⁵

³⁴Ch. Paz, pp. 440-41.

³⁵Ch. Sulloway, p. 242.