

UCLA

Mester

Title

Una loa a su majestad

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/4b80c07k>

Journal

Mester, 18(2)

Author

Velazco, Salvador

Publication Date

1989

DOI

10.5070/M3182014080

Copyright Information

Copyright 1989 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

Una loa a su majestad

I

Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) abarcó casi todos los géneros literarios de su época: el barroco tardío de la segunda mitad del siglo XVII. Encontraremos dentro de su producción teatral, comedias, autos, sainetes y loas. Estas modalidades del quehacer dramático fueron elevadas por Sor Juana a un rango artístico superior. En este trabajo nos ocuparemos de una loa en particular, a saber “Loa en las huertas donde fue a divertirse la Excma. Sra. Condesa de Paredes, Marquesa de la Laguna”, recogida por Alfonso Méndez Plancarte en la edición de sus obras completas (427-442). Aplicaremos a esta loa el modelo actancial que Anne Ubersfeld, basándose en Greimas, ha elaborado para el fenómeno teatral, el cual se inscribe dentro de los estudios que a partir de los años '70 han venido realizándose por numerosos semiólogos, preocupados por alcanzar una sistematización global del teatro dentro de la esfera del análisis de las prácticas artísticas.¹ Intentaremos acercarnos, gracias a este modelo, tanto al funcionamiento dramático como a la ideología inscritos en el texto.

II

Convendrá recordar un poco la función de la loa en la historia del teatro. Es un género que tiene una gran tradición: sus raíces se hunden en la antigüedad clásica. Autores griegos y latinos la utilizaron, en su forma primaria, para “interpelar al público antes de empezar la representación esencial” (Flechniakoska, 15). La loa, desde sus remotos orígenes, ha tenido un carácter predominantemente introductorio al espectáculo global. Se trata de romper la barrera entre el público y los actores con el objeto de que sea mejor recibida la representación mayor: tragedia, comedia o auto sacramental. La loa era un monólogo recitado por un actor, generalmente, con especial talento: “presencia física, dotes mímicas, extremada facilidad verbal y extremada simpatía” (Flechniakoska, 67-68), a fin de que se ganara

la voluntad de los espectadores. El comediante hacía la apología de la ciudad donde se llevaba a cabo la función teatral e indicaba a grandes trazos la línea argumental del drama.

La loa, señala Méndez Plancarte, logra su autonomía con relación a la obra central e incluso alcanza los niveles de los propios autos con el gran dramaturgo español, Calderón de la Barca (LIV). Este jugueteo escénico deja de ser un mero prólogo introductorio de alabanza para convertirse en una pequeña obra dramática con temas tanto religiosos como profanos, la cual era actuada por personajes alegóricos y emblemáticos. Grandes nombres del tablado de los siglos de oro pueden asociarse a esta forma dramática en la Nueva España y en España: Fernán González de Eslava, Agustín de Rojas Villandrando, Calderón de la Barca, Lope de Vega y, sin faltar, Sor Juana Inés de la Cruz.²

Sor Juana escribió dieciocho loas. Cinco de ellas sirvieron de marco introductorio a sus comedias y autos sacramentales; las trece restantes pueden considerarse como loas independientes. Éstas últimas fueron escritas entre 1675 y 1690; todas, con excepción de la loa a la Concepción,³ tienen por tema el rendir una alabanza a los miembros de la monarquía o a un personaje de la sociedad virreinal: Carlos II, Mariana de Austria, María Luisa de Orleans; a los virreyes e hijos; a fray Diego Velázquez de la Cadena, hermano de su padrino de ordenación.⁴ En general, estas loas comparten los elementos de la tradición literaria del estilo Barroco. En ellas abunda la variedad de formas poéticas (romances, endechas, liras, estribillos, octavas, redondillas) y están pobladas de personajes alegóricos extraídos de la mitología. Dice Octavio Paz que Sor Juana, a pesar de ocuparse de una temática hasta cierto punto deleznable en estas loas, los “cumpleaños de los poderosos” (443), logró crear auténticas pequeñas obras maestras en este género.

III

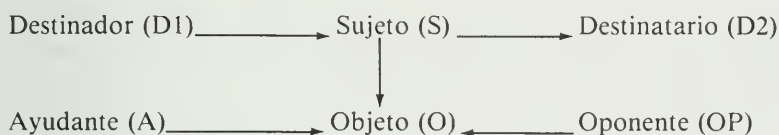
Debemos ocuparnos ahora del modelo actancial de Anne Ubersfeld, expuesto en un texto fundamental para los estudios de semiología teatral, *Lire le Théâtre*, publicado en 1978. Haremos una sucinta descripción de este modelo, antes de pasar a la loa, objeto de nuestro análisis.

El mérito de Anne Ubersfeld es haber adaptado al teatro el modelo actancial desarrollado por los gramáticos del relato para aplicarlo a la narrativa. Debe mencionarse al pionero de este tipo de análisis, Vladimir Propp, quien pone en tela de juicio la noción de personaje como esencia psicológica y como base del relato.⁵ El personaje en el sentido tradicional de tipificación de caracteres se convierte en un contravalor por lo que Greimas acuña otro concepto, el de Actante (Actant) para referirse al elemento que

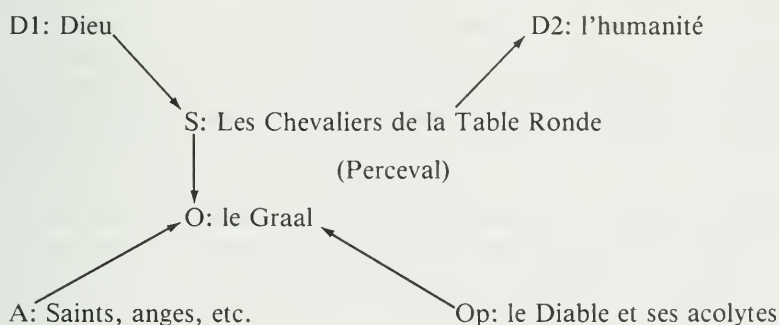
nos permitirá dar cuenta del microuniverso del relato.⁶ Es decir, el actante es el encargado de realizar las fuerzas que constituyen una situación dramática. Es una unidad jerarquizada, dentro de una estructura sintáctica, junto con otras unidades denominadas *Actor*, *Comediante* y *Papel*. Estas unidades constituyen una sintaxis que es capaz de generar un número infinito de posibilidades textuales.

De acuerdo con Ubersfeld, el actante tiene una cualidad “totalizadora”: un actante puede ser un personaje, un grupo de personajes, un personaje colectivo, un ser inanimado o una abstracción como la justicia, la libertad, Dios, entre otros. Un actante puede asumir simultánea o sucesivamente funciones actanciales diferentes: puede ser, por ejemplo, Sujeto y Destinatario de la acción. Además, el actante pudiera no estar escénicamente presente y estar inscrito en el discurso de los sujetos de la enunciación (67-68).

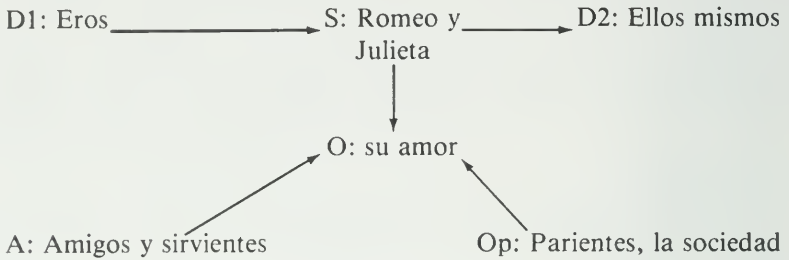
El modelo actancial que Anne Ubersfeld aplica al teatro se ilustra de la siguiente manera:



El modelo se constituye tomando en cuenta seis categorías actanciales distribuidas en grupos binarios de oposición: Sujeto vs. Objeto, Destinador vs. Destinatario y Ayudante vs. Oponente. Algunas de estas categorías pueden encontrarse vacías en una determinada obra, lo cual sería indicativo de un aspecto estructural importante. Por ejemplo, si está vacía la categoría del Destinador, estaríamos en presencia de la ausencia de una fuerza metafísica o ideológica, acusando el fuerte carácter individual de la obra. La soledad del Sujeto sería confirmada por la categoría vacía del Ayudante. Veamos el ejemplo de Greimas para el relato consignado por Ubersfeld:



En palabras de Ubersfeld, si desarrollamos esta gráfica tendríamos “un force (ou un être D1); conduit par son action, le sujet S recherche un objet O dans l'intérêt ou à l'intention d'un être D2 (concret ou abstrait); dans cette recherche, le sujet a des alliés A et des opposants Op.” (69). Conveniría desarrollar estas ideas matrices refiriéndonos a la tragedia de “Romeo y Julieta”, bajo la misma dirección de Ubersfeld. Hagamos el esquema:



El eje sintáctico fundamental está constituido por la pareja Sujeto/Objeto. El eje que une el Sujeto al Objeto es el del deseo marcado por una flecha→. En otras palabras, la relación entre Sujeto y Objeto está enmarcada dentro de la práctica de la *búsqueda*. En el ejemplo propuesto, Romeo quiere el amor de Julieta y Julieta el de Romeo. La realización de su amor es el eje vital que los mueve. Ésta es una búsqueda de tipo individual, por eso los Sujetos son los mismos Destinatarios o beneficiarios de su acción. Sin embargo, pueden existir objetos colectivos o abstractos como la felicidad, la libertad, un bien perdido. Esta pareja, Sujeto/Objeto, es la base de todo texto dramático.

La pareja Destinador/Destinario tiene la siguiente función: el primero motiva o impulsa la acción del Sujeto, y el segundo es el receptor de la acción de éste. Volviendo al esquema, Eros como una entidad mitológica hace sucumbir a Romeo y Julieta bajo los efectos de la pasión amorosa. Él es el Destinador; los jóvenes enamorados son a la vez Sujetos y Destinatarios de su acción que, como sabemos, acaba por llevarlos a la muerte. Ubersfeld ve que en la categoría actancial del Destinador subyace la significación ideológica del texto dramático. Eros no sólo es el equivalente del deseo sexual o del amor sublimado sino que está en íntima relación con la función colectiva de la reproducción social (74). El Destinatario nos revelará, además, si la acción del Sujeto tiende exclusivamente al bienestar personal o, por el contrario, al procuramiento de un bien social. Por último, es importante destacar que a nivel de la recepción teatral (ya no del modelo actancial), tenemos un Destinatario-receptor: el público asistente al espectáculo teatral que recibe el mensaje de la obra. En el funcionamiento mismo del fenómeno teatral, el Destinatario-espectador tiende a identificarse con el Destinatario-actancial.⁷

La pareja Ayudante/Oponente es susceptible de tener un funcionamiento movable. El Ayudante puede ser en un momento dado Oponente y viceversa. Esta pareja siempre está en una estrecha relación con el eje Sujeto/Objeto. El Oponente puede serlo con relación al Sujeto o al Objeto, o a los dos. En el esquema anterior, encontramos en las poderosas familias Montesco y Capuleto a los Oponentes del amor de Romeo y Julieta. Los Ayudantes, huelga decirlo, son los criados y el sacerdote que furtivamente los une en matrimonio.

IV

Explicado, a muy grandes rasgos, el modelo actancial que nos ocupa, pasamos a la obra de Sor Juana Inés de la Cruz intitulada: "Loa en las huertas donde fue a divertirse la Excma. Sra. Condesa de Paredes, Marquesa de la Laguna", que fue escrita entre 1680 y 1683 (Méndez Plancarte, 707). La razón por la que hemos seleccionado este texto en particular obedece a que Sor Juana nos presenta en él un conflicto entre las diosas del prado y un sorpresivo desenlace que lo convierten en una verdadera pieza teatral. Es decir, éste es un ejemplo fehaciente del esplendor formal y dramático que alcanzó la loa como género autónomo.⁸ Esta loa tiene por misión honrar a María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, amiga y protectora de Sor Juana, Virreina de la Nueva España durante esos años. Algunos de sus personajes tales como Céfiro, Vertumno, Pomona y Flora, son tomados de las *Metamorfosis* de Ovidio.⁹ Este procedimiento de retomar personajes de la mitología era muy gustado por los escritores del período barroco.

La loa tiene 365 versos y está escrita en diversas formas métricas: romance, liras, endechas reales y estribillos. Siguiendo una posible lógica de las fuerzas en conflicto, encontraremos las siguientes *microsecuencias*:¹⁰

- a) El duelo (versos 1-207)
- b) El arbitraje (versos 208-307)
- c) La alabanza (versos 308-365)

Procedamos ahora a la elaboración de sus respectivos modelos actanciales:



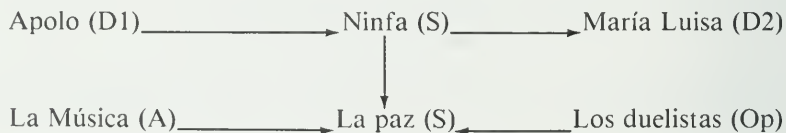
En la primera *microsecuencia* aparece la Música como Destinator de la acción del Sujeto. Señala la visita de la Virreina María Luisa al reino de las flores:

Hoy la reina de las luces,
trasladada a las florestas,
trueca por sitio de flores,
el solio de las Estrellas;
las flores, que van saliendo,
a las demás van diciendo:
¡Salid apriesa, apriesa,
flores, y besaréis sus plantas bellas!
(Plancarte 427)

Céfiro, enamorado de Flora (la Diosa latina de la primavera y las flores), supone que esta aclamación es para su amada y la invoca para que reciba el cordial homenaje de los súbditos del prado. El Objeto de su acción es el tributo de admiración que debe rendírsele a Flora. El Oponente viene a ser Vertumno, el dios del suceder de las estaciones, quien a su vez se equivoca pensando que la ovación es para Pomona, la diosa romana de los jardines y frutales. La categoría actancial de Ayudante debe ser atribuida a las flores, las habitantes de las florestas.

Las diosas convocadas, Flora y Pomona, solícitas atienden al llamado de sus enamorados, dispuestas a recibir el homenaje correspondiente a su alta investidura de gobernantes de la pradera. Pero grande es su furia al descubrir a su rival. Dice Pomona: “A tu aplauso agradecida . . . / (Mas ¿no es Flora la que veo?)” . . . Exclama Flora: “Persuadida de tu voz . . . / (Pero ¿no es Pomona, Cielos, la que miro?)” . . . Se inicia el conflicto puesto que cada una desea el título de reina de las flores. Suspendidas, coléricas, demandan a sus amantes que se enfrasquen en un duelo mortal. Cuando están a punto de batirse los dos guerreros enamorados, aparece una ninfa que marcará la siguiente *microsecuencia*:

EL ARBITRAJE



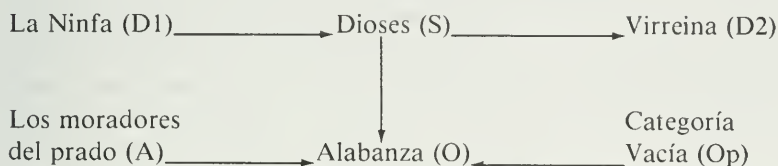
Ante el conjuro de las siguientes palabras de la ninfa, cesan los efectos de guerra:

¡Tened, esperad, suspended los aceros;
no hagáis duelo propio el derecho ajeno!

¡Dejad, parad, reprimid el esfuerzo;
no ajeno dominio hagáis propio duelo!
(Plancarte 437)

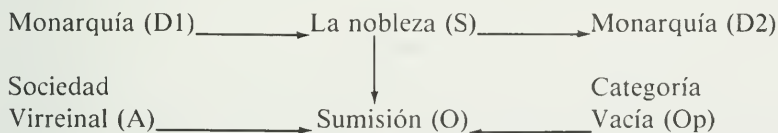
Con su discurso logra detener la acción de muerte de los duelistas. Explica que es embajadora del reino de los prados. Fue investida como "Arbitro Supremo" para dar el cetro a la elegida tanto por las Rosas (la nobleza) como por las Flores (la plebe), tarea casi imposible ya que los bandos están muy divididos. El dios Apolo viene en su ayuda y le anuncia la llegada del "más digno soberano Dueño" del imperio del campo: la excelsa María Luisa. Llegamos así al desenlace:

LA ALABANZA



La ninfa convence a las deidades del prado para que entonen sus cantos de alabanza a la verdadera reina de las flores, a quien "le ceden/ ingenio Palas, y hermosura Venus". Sin más averiguaciones, Céfiro, Vertumno, Flora y Pomona, deponen sus armas al igual que sus ambiciones para tributar un sentido homenaje a la Virreina de México. Así termina la loa.

Antes de pasar a las palabras finales de este trabajo, trataremos de establecer un modelo actancial totalizador de esta loa que atienda a la estructura profunda de la misma y a sus alcances ideológicos. Desde luego, aunque este esquema no es el resultado de un estudio de todo el conjunto de las loas sorjuaninas, constituye un punto de partida:



Este modelo bien podría, desde nuestro punto de vista, desentrañar lo nuclear de la loa de Sor Juana. El Sujeto está constituido por la nobleza representada por los Dioses del Prado. La monarquía en la persona del Rey y sus Ministros es a la vez el Destinador de la acción del Sujeto y es, también, su beneficiario. Son ellos los que alientan la acción del Sujeto que no es sino la más completa obediencia a sus designios. Los Ayudantes son el pueblo, la sociedad virreinal, con todas sus clases sociales. En otras palabras, los vasallos del estado monarcal en donde no hay Oponentes.

V

Octavio Paz ha estudiado las relaciones de Sor Juana con los miembros de la corte virreinal. Expone que la monja ilustre, como escritora de su tiempo, escribió poesía *cortesana* y esgrime algunos de los motivos que sustentan su relación preeminente con el palacio: “La poesía palaciega de Sor Juana cumplía un doble propósito: era un ritual impregnado de simbolismo político y era un medio de comunicación privilegiado entre el convento y el palacio” (258–259). Dicho de otro modo, Sor Juana escribía “lisonjas” y recibía “mercedes”. Las loas, sobre todo las independientes, poseen un interés que rebasa el ámbito estético, aunque como lo señala Georgina Sabat de Rivers, le servían a Sor Juana “perfectamente para desarrollar sus preocupaciones poéticas y de tipo intelectual” (50). Son igualmente documentos históricos que dibujan a una sociedad estrictamente jerárquica: funcionan como un microcosmos del mundo absolutista del siglo XVII. La loa que analizamos bajo la perspectiva del modelo actancial de Anne Ubersfeld nos permite homologar la estructura profunda de esta pieza dramática a la realidad política y social que vivió Sor Juana. En otras palabras, es interesante comprobar cómo la historia está inscrita en este texto dramático. Su mensaje a nivel estructural va encaminado a producir un efecto de identificación entre el Destinatario-espectador y el Destinatario-actancial que es, como hemos visto, la monarquía. El espectador es absorbido por este mensaje (la sumisión) sin que produzca el menor asomo de un cuestionamiento crítico. Nobles, plebeyos, esclavos, toda la sociedad virreinal en su conjunto, rinden una *loa* a su majestad, la monarquía.

Salvador Velazco

University of California, Los Angeles

NOTAS

1. Podemos citar los nombres de Patrice Pavis, Marco de Marinis, Franco Ruffini, Alejandro Serpieri, Keir Elam y Fernando de Toro, quienes en diversos trabajos se han propuesto encontrar la especificidad del fenómeno teatral, bajo la luz de los enfoques semiológicos.

2. Algunos de los principales trabajos sobre la loa, aparte de los mencionados en las obras citadas, son el de Joseph A. Meredith, *Introido and loa in the Spanish Drama of the Sixteenth Century*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1928 y el de Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Madrid: Casa Editorial Bailly-Bailliere, 1911.

3. Esta loa tiene por asunto la inmaculez de la Virgen María, concebida sin pecado original, y fue presentada en la casa de un particular acaudalado de la ciudad, José Guerrero, para celebrar el cumpleaños de su primogénito.

4. Alfonso Méndez Plancarte ha agrupado este conjunto de loas en la parte final del tomo III de las Obras Completas de Sor Juana. Páginas 259–502.

5. Propp en su clásico texto *Morphologie du conte populaire russe*, cataloga a los personajes de acuerdo a las acciones que ejercen en el relato (agresor/donante/auxiliar/mandatario/héroe/falso héroe). Es decir, los personajes (dramatis personae) antes que nada son participantes dentro de una red de acciones en el relato.

6. Véase el libro de A. J. Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris: Collection Larousse, 1966. Aquí se expone el modelo actancial que Ubersfeld adapta al teatro con leves pero importantes modificaciones (Verbigracia, la inversión del eje Objeto → Sujeto).

7. Esto ocurre, desde luego, en un espectador de teatro *aristotélico* ya que la identificación es un elemento central. Lo anterior no ocurre en el teatro *épico* concebido por Brecht, quien maneja niveles de distanciamiento en la línea de todos los elementos que entran en juego en la puesta en escena. Sobre este tema hay un libro fundamental de Fernando de Toro, *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*, Canadá: Girol Books Inc., 1984.

8. Lee A. Daniel en su artículo "The loa: One Aspect of the Sorjuanian Mask" en *Latin American theatre review*, 3/2 (Spring 1983), 43-49 hace una observación interesante: "A unique aspect of this play, which distinguishes it from Sor Juana's other loas in praise of the important people, is that the vicereine is not mentioned until near the end. The reader/spectator, even if he concludes from the title that the vicereine will eventually become the object of praise, still is held in suspense during the conflict".

9. Véase el libro XIV de esta obra ovidiana.

10. Entendemos por *microsecuencia* junto con Ubersfeld a las secuencias menores o situaciones dramáticas nucleares.

OBRAS CITADAS

De la Cruz, Sor Juana. *Inundación Castálida*. Edición, introducción y notas de Georgina Sabat de Rivers. Madrid: Clásicos Castalia, 1982.

Flechniakoska, Jean-Lois. *La loa*. Madrid: Sociedad general Española de Librería, 1975.

Méndez Plancarte, Alfonso. *Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz III (Autos y Loas)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.

Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

Ubersfeld, Anne. *Lire le Théâtre*. Paris: Editions Sociales, 1978.