

Las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz y el *Arte nuevo* de Lope de Vega

CELSA CARMEN GARCÍA VALDÉS

GRISO-Universidad de Navarra
31009 Pamplona
celsagvaldes@telecable.es

RECIBIDO: MARZO DE 2010
ACEPTADO: ABRIL DE 2010

LOPE Y SOR JUANA

*Un diván, un laúd,
una pluma, un incendio,
un león viejo
frente a una dama triste.
José Leonel-Torres**

En el conjunto de la obra dramática de Sor Juana la comedia ocupa un reducido lugar; no muestra especial inclinación la monja mexicana hacia este género dramático, cuyo cultivo, por otra parte, podría acarrearle problemas con sus superiores, especialmente después de la llegada del arzobispo Aguiar y Seijas, enemigo declarado del teatro.

Si dejamos a un lado su discutida colaboración con Agustín de Salazar en *La gran comedia de La segunda Celestina*¹, de la que no me voy a ocupar ahora, Sor Juana escribió dos comedias y las dos por compromiso: *Los empeños de una casa* por encargo del contador del virreinato don Fernando Deza, en cuya casa-palacio se representó el 4 de octubre de 1683, como homenaje a los virreyes, Condes de Paredes, y también para celebrar la entrada pública del nuevo ar-

zobispo. La representación se acompañó, como era usual, con piezas breves que se deben igualmente a la pluma de Sor Juana.

La segunda comedia, *Amor es más laberinto*, se representó el 11 de enero de 1689 en el palacio virreinal para celebrar el cumpleaños del nuevo virrey, Gaspar de Silva, Conde de Galve, recién llegado a Nueva España. Galve había hecho su entrada pública en la ciudad el 4 de diciembre del año anterior, así que se dispuso de poco más de un mes para preparar la fiesta. La comedia se le encargó a Sor Juana, que escribió la loa y las jornadas primera y tercera; la segunda jornada es obra del poeta Juan de Guevara,² colaboración probablemente propiciada por la urgencia del encargo.

En los versos finales de la comedia la escritora alude al desafecto que sentía por el género:

Y perdón, rendida,
os pide la pluma que,
contra el genio que la anima,³
por serviros escribió,
sin saber lo que escribía. (vv. 3626-30)

Autos sacramentales y loas estaban más en consonancia con su condición y espíritu, pero también con las exigencias cada vez más restrictivas a que estaba siendo sometida la monja jerónima.

En la loa Sor Juana da algunas noticias interesantes con respecto al festejo. Las cuatro estaciones del Año, convocadas por la Edad para preparar una fiesta digna de tal príncipe, ponen reparos por la escasez del tiempo con que cuentan:

Y más cuando acostumbrado
a las grandezas de Europa,
a los célebres saraos,
regios festines, discursos
de aquellos ingenios claros... (vv. 262-66)

La Edad replica que no hay de qué preocuparse, pues ya

cuidado más soberano
ha dispuesto la comedia,
la cual siendo de su agrado

y soberana elección,
 los festines de Palacio
 no la podrán exceder. (vv. 275-81)

¿Justificación de la autora por colaborar en un festejo con temas tan marcadamente profanos en momentos muy delicados de su relación con las autoridades religiosas? Da a entender que su participación en la obra es responsabilidad del propio virrey. Podría ser. El Conde de Galve era más que un aficionado al teatro; en la corte madrileña había intervenido activamente en la organización de comedias y fiestas palaciegas como colaborador del valido de la reina regente Mariana de Austria, Fernando de Valenzuela, a quien secundaba muy diestramente como subdirector de escena, según cuenta el Duque de Maura (I, 200). Valenzuela, para quien la organización de espectaculares festejos se ajustaba a un programa de promoción personal, intensificó el número y el boato de espectáculos cortesanos en 1676, con motivo de la mayoría de edad de Carlos II, pero no logró evitar el destierro durante diez años en Filipinas a que le condenó don Juan de Austria.

Acabado el destierro y rechazada su pretensión de regresar a la metrópoli, el llamado “duende de palacio” se dirigió a México, a donde llegó poco antes que Galve. Así que es muy probable que asistiera a la representación de la comedia o incluso de que se le pidiera opinión y colaborara en la puesta en escena, pues hasta su accidentada muerte continuó como organizador de festejos en la corte virreinal del Conde de Galve.⁴

¿CUÁLES ERAN LAS REPRESENTACIONES CORTESANAS DEL MOMENTO?

Los datos que conocemos sobre el movimiento teatral en la capital del virreinato mexicano son escasos, y más escasos aún los títulos que mencionan las fuentes. En los años cercanos a las comedias de Sor Juana los dramaturgos representados en la corte fueron Moreto (*No puede ser*, en dos ocasiones: 1678 y 1680), Calderón (*Los empeños de un acaso*, 1679, y *En la vida todo es verdad y todo es mentira*, 1681 o 1682) y Agustín de Salazar. Precisamente fue Sor Juana quien escribió las loas para las representaciones de las comedias *No puede ser* de Moreto, con que se celebró el primer cumpleaños del hijo primogénito del virrey Conde de Paredes (5 de julio de 1680),⁵ y de *En la vida todo es verdad y todo es mentira* de Calderón con que se festejó el cumpleaños de Carlos II.

En la corte virreinal de Lima, el Conde de Lemos, para celebrar en 1672

la canonización de San Francisco de Borja, antepasado suyo, arregló él mismo el texto dramático de *El arca de Noé*, de Martínez de Meneses, Rosete Niño y Cáncer, “e imitando –cito a Lohmann– las que se ofrecían en el palacio del Buen Retiro, se hizo con las mismas disposiciones de perspectivas, variedad de mutaciones nunca vistas de bastidores y vuelos, lujo de trajes, luces y bailes y acompañamiento de armoniosa música recitativa” (277). Fue la primera vez que una pieza dramática se exhibió con tal aparato en el virreinato del Perú.⁶ El 19 de diciembre de 1689, para festejar el nacimiento de un hijo de los virreyes, se representó *También se vengan los dioses*, zarzuela en dos jornadas del dramaturgo limeño Lorenzo de las Llamosas. Pieza que, según Arrom, “tiene más interés como documento para la historia del gusto teatral que como obra literaria. Refleja la importancia que para esta fecha habían cobrado la música, el baile y el canto, así como el mayor atuendo y complejidad de los elementos escenográficos” (90). Otras obras de Llamosas, *Amor, industria y poder* y *Destinos vencen finezas* se representaron en el Coliseo del Buen Retiro con motivo del cumpleaños de Carlos II, la primera en 1695, y en 1698 la segunda. En ellas Llamosas multiplica los efectos luminosos, acústicos y de tramoyas. Su teatro es el prototipo de teatro barroco palaciego, con sus personajes alegóricos y mitológicos, su complicadísimo aparato escénico y su lenguaje retórico.⁷

Sobre el teatro en la corte madrileña baste recordar las fiestas y ceremonias con que se festejaron las bodas de Carlos II con María Luisa de Orleans. Representaciones como *Hado y divisa de Leónido y de Marfisa* y *La púrpura de la rosa*, de Calderón; y más adelante *Los juegos olímpicos* y *Thetis y Peleo*, de Salazar y Torres, o *La restauración de Buda*, de Bances Candamo, son muestra del teatro del momento.

Con esta breve síntesis sobre lo que privaba en las representaciones cortesanas del momento, pretendo hacer notar que Sor Juana escribe dos comedias para palacio en las que, contra lo que se podía esperar, prima el texto literario sobre el texto espectacular, lo auditivo sobre lo visual, lo que en cierto modo las acerca a la esencia de la comedia nueva de Lope frente a las comedias contemporáneas que privilegiaban los aspectos espectaculares de la representación, y que ella conocía bien como demuestra en sus autos y loas.

¿CALDERÓN O LOPE?

Alguna crítica ha insistido en señalar las afinidades entre las obras dramáticas de Sor Juana y de Calderón. Octavio Paz, después de señalar influencias del romancero, la poesía tradicional, Góngora y Lope, añade: “el ejemplo de Cal-

derón no fue menos decisivo: como poeta dramático es su discípula y su nombre debería unirse a los de Moreto y Rojas” (326). La misma influencia señala desde Lima el Conde de la Granja en el *Romance de un Caballero del Perú, en elogio de la Poetisa*: “Sólo en Calderón seguís/de la Barca los vestigios,/y le habéis hecho mayor/con haberle competido” (*Obras completas* 1: 151).

Efectivamente, en varios lugares deja constancia Sor Juana de su admiración por la obra del dramaturgo español y seguidores. En *Los empeños de una casa*, un personaje que se encuentra en una situación hartamente difícil implora la ayuda del ingenio de don Pedro para salir del embrollo: “inspírame alguna traza/que de Calderón parezca”, o ante la endeblez –según los interlocutores– de la comedia alguien sugiere que cuánto mejor hubiera sido una de Calderón, Moreto o Rojas. Pero, aparte de estos comentarios explícitos, en los que no falta cierto matiz irónico, sus tres soberbios autos sacramentales son suficiente testimonio de la admiración que sentía por el dramaturgo madrileño. Para la elaboración de *El divino Narciso*, Sor Juana tuvo presente la comedia calderoniana *Eco y Narciso* y ella misma quiso subrayar esta dependencia con la incrustación de muchos versos de Calderón entre los suyos, “en homenaje que a otro aplastaría, pero del que ella sale triunfal” (Méndez Plancarte 3: lxxiv).

Otros críticos, en base a la organización dramática de las obras y el virtuosismo del estilo, no dudan de la afinidad entre las comedias de Sor Juana y ciertas obras dramáticas de Lope de Vega. De *Los empeños de una casa* afirma Chávez que no ha faltado quien piense que en algunas de sus escenas, por la fluidez, gracia y sinceridad, recuerda las mejores de Lope de Vega (91). Magaña Esquivel y Lamb señalan como fuente de *Los empeños de una casa*, *La discreta enamorada* de Lope, ya sea por los enredos o “porque corre con igual ingenio y conflicto” (37). Bellini sostiene que no hay ninguna duda en cuanto a la afinidad genérica entre Sor Juana y Lope de Vega, sin embargo resulta difícil señalar fuentes en cuanto al argumento, toda vez que es hermano del de numerosas comedias de enredo o de capa y espada (118-19).

Del éxito del teatro de Lope en el Nuevo Mundo contamos con numerosos testimonios. Desde el temprano de Ricardo del Turia en *Apologético de las comedias españolas* (1616), hasta el de Pérez de Montalbán en *Fama póstuma* (1636); el mismo Lope en *La Filomena* (1621) afirma que sus “novecientas fábulas” eran oídas por toda España “y muchas dilatadas al Pacífico mar”; en 1641 dos comedias de santos de Lope, *La madre de la Mejor* y *El animal profeta*, fueron traducidas al náhuatl por el presbítero don Bartolomé de Alva, descendiente de los reyes de Texcoco.⁸

Lope de Vega no fue el dramaturgo más representado en las dos grandes cortes virreinales del Nuevo Mundo, pero fue uno de los más leídos. Comenta Irving Leonard que en un envío de 2.895 libros a México, en el año 1605, después de Cervantes, con el *Quijote*, uno de los escritores mejor representados era Lope de Vega con 63 ejemplares de cinco de sus obras: *La hermosura de Angélica*, *El peregrino en su patria*, *La Arcadia*, *Rimas* (la edición de 1604) y *Comedias* (¿*Comedias del famoso poeta*, 1604 o *Primera parte*, 1605?). Y afirma Leonard que a partir de ese año las comedias, sueltas o en colecciones, se prefirieron a las novelas o a las crónicas rimadas (278, 311). Pues bien, investigaciones recientes, que proporcionan valiosos datos sobre el comercio de libros con América en la Carrera de Indias (Rueda Ramírez), corroboran la afirmación de Leonard, y demuestran la prodigalidad e inmediatez con que las comedias del Fénix llegaban a América. Y no solo las comedias. Ya en 1604 Juan Esteban Gilés, gran admirador de Lope, envía 400 ejemplares de *Rimas*, el mismo año de su publicación con este nombre –pues de lo contrario constaría *Las lágrimas de Angélica* (1602)–, y 500 de *El peregrino en su patria* (Rueda Ramírez 158). En 1610 se remiten a México “cuatro cajones de libros de Lope de Vega y Blosios y devocionarios y breviarios y misales y diurnos” (Rueda Ramírez 198).

Pero me voy a fijar solo en el teatro. En 1618 se envían a Lima “doce comedias de Lope de Vega. 10ª pte.” (Rueda Ramírez 196), el mismo año de su primera edición. Entre los años 1621 y 1635 aparecen 66 asientos con comedias, de los cuales 45 corresponden al año 1621 con 815 ejemplares, debido a dos envíos masivos de “100 libros de las comedias de Lope de Vega 15 y 17 y 200 cuerpos de comedias de Lope 14-15-17 parte” (Rueda Ramírez 263-64). El mismo año 1621 se registra un envío a Cartagena de un lote de 346 ejemplares, de los cuales doscientos son “comedias de Lope” (Rueda Ramírez 125), y otro asiento del mercader Melchor Torres de la Cámara que declara “6 treceenas partes de comedias de Lope”, cuya primera edición es de 1620 (Rueda Ramírez 265 n.). En la flota de 1645 se registran en envíos de varios libreros “110 comedias de varios autores”, “8 sainetes gustosos y 12 autos sacramentales de Lope”, “17 jácaras, 16 autos sacramentales de Lope y ocho sainetes gustosos”, “31 libros de comedias y 6 libros de entremeses”. El interés por las comedias de Lope no decae y aparecen en muchos más envíos, pero sin datos concretos de títulos. Lo más notable es que se encuentran embarcadas las partes recién publicadas: el librero Antonio de Toro registra en 1621 un envío para México de “Cuarenta comedias de Lope 15”, parte publicada en Madrid ese mismo año (Rueda Ramírez 264-65).⁹ En 1626 se encuentran en una bi-

biblioteca particular de Guyena las 18 partes publicadas hasta entonces, la última de 1623. El teatro se leía y probablemente en voz alta. Una monja de Huanuco, en el interior del Perú, admira fervientemente a Lope cuyos versos “oyó”, quizás en el refectorio: “Al fin en éste, donde el Sur me esconde,/oí, Belardo, tus conceptos bellos...”¹⁰

Sor Juana conoce el teatro de Lope y conoce el teatro de Calderón; mantiene además amistosa correspondencia con el jesuita Diego Calleja, su primer biógrafo, gran aficionado a la música y al teatro –él mismo escribió una tragedia-comedia sobre la vida de Santa Catalina de Alejandría–, quien la tiene al tanto de las novedades culturales de la metrópoli; por ello resulta un tanto sorprendente que cuando se ve obligada a escribir dos obras para palacio, elija la comedia nueva lopesca y no la comedia cortesana en boga, para cuyos recursos escénicos muestra especiales aptitudes como se ve en sus loas y autos sacramentales.

ALGUNAS CARACTERÍSTICAS DE LAS COMEDIAS DE SOR JUANA EN RELACIÓN CON LA COMEDIA NUEVA

La pareja de enamorados don Carlos de Olmedo y doña Leonor ve frustrados sus planes de boda a causa del enredo urdido por don Pedro, enamorado de Leonor, y su hermana doña Ana, encaprichada de Carlos, complicado el asunto con un quinto personaje, don Juan, enamorado de Ana. Básica línea argumental que, desarrollada mediante situaciones de confusión, encuadra *Los empeños de una casa* entre las típicas comedias de capa y espada.

Amor es más laberinto, al tratar el mito de Teseo y el Minotauro,¹¹ abre un abanico más amplio de clasificaciones posibles: ha sido clasificada como comedia mitológica-galante (Méendez Plancarte 1: XXXIII); mitológica (Bellini 16; Arango 319); de amor (Schmidhuber 1996, 188), de enredo amoroso (Luciani 174); de enredo (Flynn 49); de capa y espada (Salceda 4: XXIII; Williamsen 190); de intriga galante, equívocos y duelos (Paz 437), clasificaciones que se pueden reducir a comedia mitológica y comedia de capa y espada, pues en esta última caben las de enredo, de enredo amoroso, de intriga, equívocos y duelos.

La historia de Teseo está tratada como una ucronía. Aun cuando los personajes pertenezcan a la mitología (Plutarco), no se trata de una fábula o comedia mitológica “que –según Bances Candamo– se reducen a máquinas y música” (36); tampoco de una comedia “de fábrica”, aun cuando se trate del rey Minos, de las infantas Ariadna y Fedra, de los príncipes de Tebas y Epiro, y el argumento sea “la competencia por una princesa entre personas reales”

(34). Los personajes actúan como caballeros particulares y viven los amores, los celos, las intrigas, que se dan entre damas y caballeros enamorados (Wardropper 194); ni siquiera la nobleza de sentimientos les da un estatus por encima de los caballeros particulares, pues esa misma nobleza se encuentra, por ejemplo, en don Carlos de Olmedo de *Los empeños de una casa*.

La estructura y los recursos empleados de *Amor es más laberinto* son idénticos a los de *Los empeños de una casa*, si bien debo señalar que entre estas comedias se aprecia una atmósfera diferente. *Los empeños* es una comedia alegre, divertida, desenfadada; *Amor es más laberinto* es comedia más seria, más solemne. Los criados-graciosos, Atún y Racimo, cumplen con sus graciosidades –sus propios nombres les dan pie para juegos dilógicos– pero muy comedidamente. Quedan lejos del Castaño de *Los empeños* y su larga e hilarante intervención mientras se disfraza en escena. El ambiente más circunspecto de *Amor es más laberinto* puede tener explicación en el decoro debido al palacio real de Creta y a la calidad de los personajes,¹² y también hay que tener en cuenta los cambios sufridos en las circunstancias biográficas de la autora durante los seis años que separan estas dos obras.

Tanto en *Los empeños* como en *Amor es más laberinto* los argumentos le sirven a Sor Juana para hablar del amor, de las varias clases de amor que con tanto talento trató en su lírica. Condena las acciones interesadas o mezquinas de los hermanos urdidores, el jactancioso Pedro y la caprichosa Ana, y premia el amor correspondido y sincero de Carlos y Leonor.

En *Amor es más laberinto* la trama queda alterada con respecto a las fuentes mitológicas para premiar el amor correspondido. Ariadna y Fedra se enamoran de Teseo; éste se enamora de Fedra, pero quien le proporciona ayuda para salir del laberinto es Ariadna. La trama se complica con la presencia de los príncipes Baco y Lidoro, pretendientes de las infantas. En el mito clásico Teseo, después de dar muerte al Minotauro, huye con Ariadna, a la que abandona en la isla de Naxos. En la comedia, a Teseo se le presenta la disyuntiva dolorosa entre el sentimiento de gratitud hacia Ariadna y el amor que siente por Fedra. Como era de esperar vence este último; Ariadna se casa con el príncipe Baco.

La ausencia de espectacularidad se pone de manifiesto en la escasez y brevedad de las acotaciones. No contienen indicaciones sobre decorados ni siquiera precisan lugares o situaciones concretas. Por lo general, se limitan a señalar las entradas y salidas de los personajes: *sale, vase*. En algún caso se indica un detalle necesario para el desarrollo de la acción: *Hablan aparte, Llega y mira, Sale don Carlos a la reja, Sale Castaño con un envoltorio, Sale Baco embozado, Sale*

Ariadna por la misma puerta que salió Fedra.¹³ Tanto los movimientos y acciones de los personajes como el tiempo y el lugar se indican al espectador –y al lector– en los textos.

La música, en estas comedias sorjuaninas, además de tener un reducido papel, no persigue una finalidad espectacular; los coros y los instrumentos se encuentran fuera de escena y los escasos textos cantados tienen una significación especial en concordancia con el texto dramático. En *Los enredos de una casa*, la música es parte de los elaborados enredos de la urdidora Ana. Aparentemente pretende entretener con ella a Leonor, rehén de su hermano Pedro, pero su objetivo es despertar los celos en Carlos.¹⁴ El texto cantado plantea una cuestión a las que Sor Juana fue tan aficionada:¹⁵ ¿Cuál es la mayor pena del enamorado? La respuesta acertada: “el carecer de lo amado/en amor correspondido” establece una relación directa entre la música y el argumento de la comedia. Los dos coros con que se inicia *Amor es más laberinto* adelantan en alternancia con intervenciones de Ariadna y Fedra el problema de la fortuna y de su influencia en el hombre (Teseo) y las penas de amor de los personajes con el fin de mover los afectos de los oyentes preparando el clima adecuado.

Tanto *Los empeños* como *Amor es más laberinto* reparten el argumento en tres jornadas y cumplen las unidades dramáticas de lugar, tiempo y acción.¹⁶ Esta última ni siquiera es rota por la posible acción secundaria de los criados, que se limitan a contribuir a la acción principal. En *Los empeños de una casa*, el tiempo se atiene a la norma aristotélica de las 24 horas. La acción comienza en las primeras horas de la noche de un día y termina en las mismas horas del día siguiente. La jornada primera se desarrolla en las primeras horas de la noche del primer día. En esas pocas horas que, exagerando un tanto, diríamos que casi se corresponden con el tiempo de la representación tienen lugar tal cantidad de enredos, que Ana, la principal urdidora, exclama: “¿Quién vio confusiones tantas/como en el breve discurso/de tan pocas horas pasan?”. La segunda jornada comienza con el día (“Ana. ¿Cómo la noche has pasado,/Leonor?”). La tercera jornada es, temporalmente, continuación de la anterior, finalizando en horas nocturnas, con lo cual Sor Juana “interrumpe el término del día”, pues reparte un día entre dos jornadas. En *Amor es más laberinto* cada una de las tres jornadas se desarrolla a lo largo de un día y finaliza en horas nocturnas, muy adecuadas para la convencional ausencia de luz en que se desarrollan las escenas de confusión. La noción del tiempo, siempre convencional, se indica a los espectadores por medio de frases del diálogo.

La acción de *Los empeños de una casa* tiene lugar en Toledo, en casa de don

Pedro de Arellano. Una sala a la que deben dar varias puertas que den acceso a distintas dependencias de la casa y un balcón que deje ver un patio o jardín al que da una ventana con reja. Ruano de la Haza ha reconstruido el espacio escénico de esta comedia partiendo de las didascalias que proporciona el propio texto, en la suposición de que Sor Juana tuviese en mente un espacio escénico semejante al del teatro construido en 1639 en el patio del Hospital Real de Indios de la ciudad de México. En *Amor es más laberinto* la acción transcurre en el palacio del rey Minos de Creta, en una gran sala con varias puertas, una de las cuales debe dar acceso al parque y otra a la entrada del laberinto¹⁷. Del salón de comedias del palacio virreinal, donde se representó *Amor es más laberinto*, contamos con una descripción de 1666, la única que se conoce:

[En el Palacio Real] a mano derecha de la Galería, en medio está una puerta grande que hace entrada al Salón de Comedias, que es de cuarenta varas de largo, y más de nueve de ancho [33 metros por 7], sus balcones tienen la vista a los jardines y a sus paredes, que desde la solera a la cenefa están pintadas: trasladó primoroso el pincel los árboles del monte, las flores del soto, las aguas del valle, los ruidos de la caza y quietudes del desierto. (González Obregón 326)

Los textos presentan variedad de estrofas y de metros.¹⁸ El soneto es en las dos comedias la forma estrófica del monólogo. En *Los empeños de una casa* predomina de forma absoluta el octosílabo y como forma estrófica el romance. En *Amor es más laberinto*, en las jornadas primera y tercera escritas por Sor Juana predomina igualmente el octosílabo con casi el 98%; en la jornada segunda, de Juan de Guevara, el octosílabo desciende al 88%.¹⁹ Coincide Sor Juana con Lope de Vega en expresar su admiración por el romance octosílabo. Lope, en la edición de *Rimas* de 1604,²⁰ lo juzga análogo y aun superior a los versos sueltos italianos, ya que su ritmo hace posible el movimiento flexible y rápido que caracteriza la acción:

Hallarás [...] dos romances, que no me puedo persuadir que desdigan de la autoridad de las *Rimas*, aunque se atreve a su facilidad la gente ignorante, porque no se obligan a la corresponsión de las cadencias. Algunos quieren que sean la cartilla de los poetas; yo no lo siento así, antes bien los hallo capaces, no sólo de exprimir y declarar cualquier concepto con fácil dulzura, pero de proseguir toda grave acción de numeroso poema. Y soy

tan de veras español, que por ser en nuestro idioma natural este género, no me puedo persuadir que no sea digno de toda estimación. Los versos sueltos italianos imitan a los heroicos latinos, y los españoles en estos, dándoles más la gracia de los asonantes, que es sonora y dulcísima. (*Rimas* 163)

Y Sor Juana en uno de sus romances le dedica estos versos:

Pero el diablo del romance
tiene, en su oculto artificio,
en cada copla una fuerza
y en cada verso un hechizo.
Tiene un agrado tirano,
que, en lo blando del estilo,
el que suena como ruego
apremia como dominio. (*Obras completas* 1, 153)

El enredo y las escenas de confusión están ocasionadas en las dos comedias por la pasión amorosa que genera en los personajes deseos, temores, dudas, celos, peleas. En labios de Fedra:

¡Válgame Dios, qué resuelto
y valiente es el Amor,
pues a una mujer obliga
a tan temerosa acción,
como que deje a su patria
y que abandone su honor
por seguir a un hombre! (vv. 3153-59)

Los recursos escénicos que favorecen el enredo y la confusión son la oscuridad,²¹ el disfraz, los escritos que no llegan al destinatario, como en *Los empeños de una casa*, o se entregan a un destinatario equivocado como en *Amor es más laberinto*, el hecho de ir las mujeres tapadas, la estrategia de fingir enamorar a la dama del rival, el escuchar al paño, etc. Los amantes escuchan accidentalmente conversaciones que les llevan a forjarse ideas falsas basadas en apariencias engañosas, sufren celos; fingen sentimientos; en la oscuridad se toman unos por otros y las peleas y duelos se dan entre personajes equivocados; hasta el desenlace siguen caminos falsos. En todo momento el binomio aparien-

cia/realidad, tan caro a la comedia de capa y espada, y al teatro en general, está presente en las dos piezas. La mayoría de los equívocos que generan los enredos se producen porque los personajes se dejan conducir por las apariencias. En *Amor es más laberinto* las apariencias conducen a la muerte de Lidoro, que, por otra parte, resuelve el desenlace, ya que sobraba un galán. El baile con máscaras da ocasión a la confusión de identidades y al intercambio de parejas. En *Los empeños* don Pedro cree cortejar a Leonor pero en realidad está cortejando a Castaño disfrazado de Leonor. Todo ello contribuye a la ficción teatral.

Sor Juana en una búsqueda de acercamiento hacia el ámbito espacial de los espectadores prodiga los recursos del *aparte*, el soliloquio y el recurso escénico indicado en acotaciones de situar figuras “al paño”.²² En estas comedias sorjuaninas en las que la intriga amorosa se complica, son necesarios los apartes, pues tienen, entre otras, la función de comunicar al espectador, adelantando o aclarando, las sucesivas fases del enredo. Los apartes de los versos finales de la jornada primera de *Los empeños de una casa* expresan la emoción dramática y humana de Pedro y Ana a la vez que resultan sentenciosos, concentrados, como recomienda Lope en el *Arte nuevo* para los cierres de escena:

| | |
|-------|--|
| PEDRO | Amor, si industrias alientas, anima mis esperanzas. |
| ANA | Amor, si tú eres cautelas, a mis cautelas ampara. (vv. 1039-42) |

Los soliloquios de Fedra y Ariadna, ambas en escena (*salen cada una por su puerta*), pero ignorándose una a otra, mientras esperan, cada una por su lado, a Teseo en la oscuridad, descubren el estado de exaltación amorosa y los sentimientos encontrados que representa un amor que, en tensión entre contrarios, es capaz de hacer vivir y morir a un tiempo.²³

Castaño, mientras se va disfrazando en escena, no se limita a recitar su monólogo ante el público, sino que rompe la separación entre el escenario y los espectadores y convierte a estos últimos en interlocutores. Se dirige a las damas y al virrey, Marqués de la Laguna, ante quien se representó la obra por primera vez:

Dama habrá en el auditorio
que diga a su compañera:
“Mariquita, aqueste bobo

al Tapado representa”.
 Pues atención, mis señoras,
 que es paso de la comedia;
 no piensen que son embustes
 fraguados acá en mi idea,
 que yo no quiero engañarlas,
 ni menos a Vue-Excelencia.²⁴ (vv. 2468-77)

Los apartes y soliloquios de los criados, además de algunos comentarios cómicos, hacen observaciones sobre hechos que ocurren en la escena y en algunos casos se salen totalmente del plano teatral de la ficción y se colocan en una situación crítica marginal, que hace irónica referencia o burla a lo establecido como práctica general en la comedia áurea, o incluso dentro de la ficción escénica hacen alusión a los recursos y formas que están empleando en la representación. Así el abuso que se hizo de las “relaciones”, como recursos de ilación en la comedia, las convierte en blanco de la crítica dentro de la propia comedia:

CELIA ¡Cosa brava!
 ¿Relación a media noche
 y con vela? ¡Que no valga! (vv. 256-58)

Criados que se quejan del escaso papel que se les ha dado en escena:

RACIMO Yo me voy a desquitar
 de lo mucho que he callado,
 pues he salido al tablado
 a solamente callar. (vv. 761-64)

ATÚN Aquí entro yo.
 ¡Gracias a Santa Lucía,
 que tengo lugar de hablar!²⁵ (vv. 3579-81)

El convencional final de comedia con los emparejamientos previstos de damas y galanes, criados y criadas es puesto en solfa en alusión a la propia comedia donde, efectivamente, no se les ha dado a los criados espacio de galanteo:

RACIMO Cintia, ya ves que no ha habido
 lugar de galanterías
 de lacayos y fregonas;
 pero, si quieres ser mía,
 dispensando de galán
 las amantes baratijas,
 aquí estoy.

CINTIA Y yo te admito,
 porque fuera bobería
 perder aquesta ocasión.

ATÚN Laura, no es bien que la envidia
 nos quede a nosotros.

LAURA Tienes
 razón; no es bien que baldía,
 cuando se casan los otros,
 quede persona tan digna
 como yo; y así, mi mano
 es esta. (vv. 3611-26)

Y aún es más evidente la crítica paródica en la boda de doña Ana con don Juan en *Los empeños de una casa*. En la confusión previa al desenlace final, cuando cree que trae de la mano a Carlos con quien quiere casarse, a quien trae de la mano es a Juan:

ANA A tus, pies mi esposo y yo,
 hermano... ¿pero qué veo?
 A don Juan es a quien traigo,
 que, en el rostro el ferreruelo,
 no le había conocido. (vv. 3247-50)

Y en vista de que don Carlos ya está emparejado con Leonor, se casa con don Juan.

No falta la crítica al manido lenguaje amoroso de los galanes de comedia. Racimo aconseja a su amo Baco que enamore a Fedra para dar celos a Ariadna, y ante las dudas del príncipe le anima:

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,
 y dile soles y rayos,
 ansias, desvelos, respetos,
 temor, silencio y cuidado,
 y atención sin esperanza,
 que es lo que corre en palacio,
 y verás cómo lo aciertas. (vv. 1159-69)

Da Sor Juana gran importancia a la adecuación entre personaje y lenguaje (vv. 269-79 del *Arte nuevo*), de modo que con “mudar de estilo” un personaje pretende hacerse pasar por otro o al menos confundir al interlocutor. Castaño, cuando don Pedro le toma por doña Leonor, dirá en un aparte: “pues por Leonor me marca,/yo quiero fingir ser ella/que, quizá atiplando el habla,/no me entenderá la letra”. Pedro insiste en su galanteo, y Castaño reacciona: “de vuelta y media/he de poner a este tonto”, para lo que emplea el lenguaje propio de Castaño:

yo me voy porque me mata
 de hambre aquí vuestra miseria;
 porque vos sois un cuitado,
 vuestra hermana es una suegra,
 las criadas unas tías,
 los criados unas bestias;
 y yo de aquesto enfadada,
 en casa una pastelera
 a merendar garapiñas
 voy.

DON PEDRO ¿Qué palabras son éstas, (*Aparte*)
 y qué estilo tan ajeno
 del ingenio y la belleza
 de doña Leonor?

—Señora,
 mucho extraña mi fineza
 oíros dar de mi familia
 unas tan indignas quejas,

- que si queréis deslucirme,
bien podéis de otra manera,
y no con tales palabras
que a vos misma mal os dejan.
- CASTAÑO Digo que me matan de hambre,
¿es aquesto lengua griega?
- DON PEDRO No es griega, señora, pero
no entiendo en vos esa lengua.
-
- CASTAÑO Don Pedro, vos sois un necio,
y esta es ya mucha licencia
de querer vos impedir
a una mujer de mis prendas
que salga a matar su hambre.
- DON PEDRO (*Aparte*)
¿Posible, cielos, que aquestas
son palabras de Leonor?
¡Vive Dios, que pienso que ella
se finge necia por ver
si con esto me despecha
y me deajo de casar!
-
- Bella Leonor, ¿qué aprovecha
el fingiros necia, cuando
sé yo que sois tan discreta?
Pues antes, de enamorarme
sirve más la diligencia,
viendo el primor y cordura
de saber fingiros necia.
- CASTAÑO (*Aparte*)
¡Notable aprieto, por Dios!
Yo pienso que aquí me fuerza.
Mejor es mudar de estilo
para ver si así me deja. (vv. 2550-613)

Con un “cambio de estilo” Castaño-Leonor le promete que esa misma noche será su mujer. Es la misma estratagema que en *Amor es más laberinto* utiliza Fe-

dra en una situación equívoca:

Quiero estorbar un peligro
aquí, para que se vaya
con solo mudar de estilo. (vv. 2264-66)

De “estilo urbano” con “cortesanos conceptos” califica el rey Minos las glosas que sus hijas y los príncipes hacen, cada uno a su vez, de una copla cantada por la música:

Cortesanos los conceptos,
con estilo más que urbano,
en lo que se han excedido
discretos se han igualado. (vv. 1851-54)

Teseo comentará, a propósito del lenguaje de Fedra:

Aunque culto, el bello idioma
de Fedra es tan colocado,²⁶
que con lenguaje de luces
dicta palabras de rayos. (vv. 1767-70)

En la oscuridad, Ariadna finge ser Fedra no para gozar del amor de Teseo, sino para hacer creer a este que Fedra lo rechaza. Teseo no comprende el porqué del rechazo y Ariadna le conmina:

| | |
|---------|---|
| TESEO | No os entiendo. |
| ARIADNA | Si más cuerdo no lo miráis, y preciso estudiáis, como ignorante aprended mejor estilo. (vv. 2125-28) |

Incluso entre los criados parece establecerse un rango según el registro lingüístico utilizado:

| | |
|--------|------------------------------|
| RACIMO | Yo tengo amo a quien servir. |
| ATÚN | Dígame quién es. |
| RACIMO | Es Baco. |

ATÚN Servirle no puede ser,
 si no es estando borracho.
 RACIMO ¿Cómo habla de esa manera?
 ATÚN Estilo mejor no gasto. (vv. 1911-16)

Canavaggio encuentra que la originalidad de esta escena radica precisamente en la reacción de Castaño frente a los requiebros de Pedro: “al ridiculizar sus declaraciones amorosas y convidarle a que pase de palabras a obras, hasta dejarle ‘un muchacho que herede la hacienda’, elabora una parodia sistemática de los convencionalismos de la comedia de enredo” (139). Sor Juana se burla de la actitud de los hombres que se enamoran “a bulto” y, de paso, de las inverosímiles y estereotipadas situaciones de la comedia de capa y espada.

ALGUNAS OPINIONES CRÍTICAS Y CONCLUSIONES

La crítica ha calificado las comedias de Sor Juana desde la “vacía perfección” de Octavio Paz hasta obras con demasiada complicación y enredo (Faustle 143). A otros, sin embargo el argumento les parece lo de menos y dan gran importancia a la relación de Leonor como autorretrato de Sor Juana (Arroyo 267; Merced 34), y al discurso de Teseo ante Minos, en el que el héroe ateniense sitúa el valor y el esfuerzo por encima de la nobleza heredada, el mérito y logros personales por encima del linaje y bienes recibidos, ideas relacionadas, bien con las circunstancias biográficas de la autora, bien como recomendación para el nuevo virrey Conde de Galve de las cualidades necesarias para un buen gobernante. A este respecto se ha señalado la valentía o la osadía de Sor Juana en exponer ante la presencia de dos virreyes ideas tan contradictorias con las doctrinas prevalecientes en su época.

Los últimos trabajos críticos sobre estas comedias persiguen el objetivo de probar el discurso feminista o de subversión en los textos,²⁷ sin tener en cuenta que los argumentos que aducen: inversión de los papeles del hombre y de la mujer, triunfo de la mujer sobre el hombre, transgresión del código del honor, etc., son rasgos ya citados por Wardropper y Arellano como caracterizadores de las comedias de capa y espada. Lo que Sor Juana hace es exagerar los temas y motivos de la comedia de capa y espada convencional –algunos han sido comentados– hasta la parodia.

No me parece acertado Octavio Paz cuando escribe: “Sor Juana es un autor típico de este período pero, a diferencia de Rojas y Moreto, está ence-

rrada en sus convenciones y sería inútil buscar en sus comedias la más leve transgresión a la estética del decoro” (433). Es cierto que, en las dos comedias, la trama al final se desenreda y anuda todos los hilos como corresponde a la convención, pero antes, a lo largo de las tres jornadas, ha habido todo tipo de transgresiones: Leonor se escapa con Carlos; elige la deshonra antes que casarse sin amor. Don Pedro viola el código del honor al articular la trama para llevar a su casa a Leonor y hacer prisionero a Carlos; don Juan, enamorado de Ana, se introduce en la casa con ayuda de una criada y pretende forzarla; Ana, encaprichada de Carlos, lo acoge en casa sin que lo sepa su hermano y hasta declara al galán sus sentimientos... En *Amor es más laberinto* las transgresiones son múltiples. Las infantas se oponen a la voluntad de su padre el rey Minos de matar a Teseo como venganza por la muerte de su hijo; se enamoran de un enemigo; intentan escaparse con el enamorado sin cumplir con la convención del matrimonio...

Sor Juana se sirve de un género ya en desuso para, a través de la acción dramática de los textos, poner en evidencia sus defectos y contradicciones. Elige la estructura y recursos de la fórmula dramática de la comedia nueva para parodiar los rasgos típicos de un género –la comedia de capa y espada– que había sido demasiado explotado; a la vez que aprovecha el tono ligero de estas obras y el ambiente festivo de la representación para dejar caer ante el insigne auditorio, como al descuido, reflexiones críticas que no serían viables en otro contexto.

Notas

- * Poeta mexicano, natural de San Andrés Tuxtla (Veracruz).
1. Ver datos sobre esta comedia en Schmidhuber 2005, 159-84.
 2. Fray Juan de Guevara (161...?-1692). Reseñado por Carlos de Sigüenza y Góngora en *Triunfo parténico* (1683) como uno de los 68 laureados en el concurso de poesía organizado por la Universidad de México en 1682 en honor de la Inmaculada Concepción, es el autor del *Elogio panegírico y aclamación festiva, diseño triunfal y pompa laudatoria de Ulises verdadero* (1653) al Duque de Alburquerque. Schmidhuber (1996, 182-86) sostiene que Sor

- Juana colaboró con Guevara en el texto de esta segunda jornada y no solamente en el plano argumental. Peña Núñez, del análisis de los personajes de Teseo y el rey Minos, deduce discontinuidad de actitudes.
3. *Genio*, con la acepción que recoge el *Diccionario de Autoridades*: “la natural inclinación, gusto, disposición y proporción interior para alguna cosa”.
 4. Según Robles (III, 60), el 9 de mayo de 1691 organizó Valenzuela una máscara para celebrar el casamiento del rey. Murió en México el 7 de febrero de 1692.
 5. Aunque el *Diario* de Robles se limita a consignar que hubo comedia en palacio sin indicar título, de los datos de la loa de Sor Juana se deduce que fue *No puede ser* de Moreto: “una comedia/que no puede ser se llame,/porque en ella se prosigan/las mismas contrariedades/que se han propuesto en la Loa” (vv. 424-28; *Obras completas* 3: 460).
 6. Tampoco faltaban en el Corral del Hospital de San Andrés los aparatos necesarios para la escenificación de comedias de tramoyas. Lohmann Villena (294) menciona algunos que figuran en un inventario del corral de 28 de marzo de 1680: “una nube con su veta, un caballo, dos repuntas grandes, dos bofetones, una tramoya de vuelta, dos elevaciones, una veta maestra, tres cuadernales, cuatro motones, dos garruchas viejas, un cabrestante en el techo y, por último, en el patio, 225 bancos viejos y 30 nuevos”.
 7. Ver, para más datos, García Valdés 1991b, 642-44.
 8. Ver Menéndez Pidal 129 n., 130 y 133.
 9. Dada la fácil salida que tenían en el mercado americano, en las imprentas sevillanas eran frecuentes las ediciones contrahechas. En 1641 hubo una inspección que encontró en la imprenta de Nicolás Rodríguez 3.000 comedias y en los talleres de Francisco de Lyra 1.500 comedias diferentes impresas sin licencia. Los impresores fueron encarcelados, pero esa práctica no se detuvo. Juan de Vera y Tassis, editor literario de las comedias de Calderón, publicadas en 1682, advierte de que “hay quien asegura que todas cuantas se imprimen en Sevilla para pasar a las Indias, las gradúan con el nombre de don Pedro por intereses que se le siguen a los que hacen el cambio de los talentos ajenos” (Calvo Poyato 63-64, citado por Rueda Ramírez 264).
 10. La monja, con el nombre poético de Amarilis, escribe a Lope una elegante epístola que, con la respuesta de Lope, fue inserta a continuación de *La Filomena*; la carta tiene por objeto pedir a Lope que escriba la vida y martirio de Santa Dorotea, a la que Amarilis tiene particular devoción. Ver García Valdés 1991a, 330-33. Un acabado estudio y excelente edición de

- la *Epístola* puede verse en Vinatea Recoba 2009.
11. Sobre el mismo tema escribió Lope de Vega la comedia titulada *El laberinto de Creta*, que se publicó en la *Parte XVI* (1621) de las comedias del Fénix. Con el mismo título escribió Tirso de Molina un auto sacramental (1638) y Juan Bautista Diamante una fiesta-zarzuela que apareció impresa en la *Parte XXVI* (1667) de comedias escogidas. De la comedia de Calderón *Los tres mayores prodigios* (1636), sólo corresponde al mito de Teseo la jornada segunda; la primera trata de la conquista del vellocino de oro por Jasón y la tercera de los trágicos amores de Hércules y Dejanira. En dos detalles coinciden Sor Juana y Calderón: la muerte de Lidoro a manos de Teseo y el hecho de que Teseo, para huir, elija a Fedra y no a Ariadna.
 12. Como escribe Bances Candamo: “porque aunque sea del palacio de la China, sólo por el nombre lleva el poeta gran cuidado en poner decorosa la alusión, venerando por imágenes aun las sombras de lo que se puede llamar real” (35).
 13. La única acotación un poco más explícita se encuentra en la segunda jornada de *Amor es más laberinto* debida a la pluma de Guevara, a propósito del sarao: “*Salen el rey Minos, Tebandro y acompañamiento al son de músicos instrumentos, Fedra y Ariadna, Cintia y Laura con mascarillas y sombreros con plumas, Teseo, Lidoro, Baco y Atún; a un lado las damas, al otro los galanes, y sentado el rey y los demás en pie, dicen... Llegase Teseo a Fedra y sácala de la mano y bailan hasta la punta del tablado, y se harán la reverencia los dos en llegando, y dirán...*”.
 14. “Y tú –ordena a Celia–/porque mi industria engañosa/se logre, saca a don Carlos/a aquesa reja, de forma/que nos mire... De este modo lograré/el que la pasión celosa/empiece a entrar en su pecho...”.
 15. Otra cuestión, ¿cuál es la causa de la dicha?, es el tema de la loa con que se abre este festejo teatral.
 16. Las comedias sorjuaninas están más cerca del *Arte nuevo* de lo que harían suponer las ocho décadas que las separan. En lo que sigue haré referencia a los versos de la obra de Lope, que en el caso de la división de la obra y de las unidades son: “Pase en el menos tiempo que ser pueda” (v. 193); “El sujeto elegido escriba en prosa/y en tres actos de tiempo le reparta,/procurando, si puede, en cada uno/no interrumpir el término del día” (vv. 211-14).
 17. No he podido ver el trabajo de Octavio Rivera, que resultaría esclarecedor.
 18. Ver *Arte nuevo*: “Acomode los versos con prudencia/a los sujetos de que va tratando;/las décimas son buenas para quejas;/el soneto está bien en los que aguardan;/las relaciones piden los romances...” (vv. 305-09).

19. Otros detalles sobre la métrica de estas comedias sorjuaninas pueden verse en mi edición; llego a la conclusión de que si no conociéramos que la jornada segunda de *Amor es más laberinto* pertenece a otro escritor, lo podríamos deducir del análisis métrico.
20. Se trata de la primera edición de la Segunda parte de las *Rimas* (1604) de Lope, en las que añade a los 200 sonetos composiciones en otros metros.
21. El recurso de las escenas a oscuras que favorecen la confusión necesita ser mencionado en las didascalias: “Y a oscuras toda la cuadro/está”; “Mas yo apagaré la vela;/quizá con eso tendré/lugar de tomar la puerta”; “Aunque hayáis muerto la vela/por libraros de mis iras,/poco importa que, aunque sea/a oscuras, sabré mataros”; “Y ahora solo escucho espadas/y voy pisando tinieblas”; “¿Dónde os ocultáis, traidores,/que mi espada no os encuentra?/¡Hola, traed una luz!”. En los corrales el hecho de apagar la vela es una convención que indica que la acción tiene lugar durante la noche. Los espectadores captan el significado de que los actores están a oscuras y, en consecuencia, no se ven unos a otros. En estos casos los *apartes* que figuran en algunas ediciones son innecesarios, pues, según la convención, los personajes no se ven y solo hablan para los espectadores. En las representaciones palaciegas la representación tenía lugar durante la noche y había iluminación. En el teatro cortesano, en la España de Carlos II, se prodigaba la luz artificial “con una largueza superior a las necesidades de la escena”, cuenta Arróniz, quien ilustra con textos de viajeros extranjeros las formas de iluminación y lo costosísimo que resultaba (200-06).
22. Ver *Arte nuevo*: “Quede muy pocas veces el teatro/sin persona que hable” (vv. 240-41). Para el recurso escénico del soliloquio ver Orozco Díaz.
23. Ver *Arte nuevo*: “Los soliloquios pinte de manera/que se transforme todo el recitante,/y con mudarse a sí, mude al oyente” (vv. 274-76).
24. No era infrecuente en los festejos cortesanos implicar a las personas reales en la representación. En la zarzuela *El templo de Palas* de Francisco de Avellaneda, que se representó en la corte madrileña el 26 de julio de 1675 con motivo de la onomástica de la reina madre Mariana de Austria, el dramaturgo implica al rey Carlos presente con su madre en el espectáculo, haciendo que en el entremés, titulado *El triunfo del vellocino*, el actor que hace de Jasón le entregue el vellocino: “Estos despojos con feliz retorno/sean de nuestro Carlos el adorno”. Datos citados por Urzáiz y Cienfuegos (318).
25. Anacrónica reflexión en un contexto mitológico y errónea invocación del gracioso, ya que Santa Lucía protege la vista y no la lengua.

26. *Colocado*, en el sentido de “lo asentado o puesto en su propio lugar” que le da el *Diccionario de Autoridades*. Cervantes lo emplea en *Don Quijote*, II, 12: “Aunque los daños que nacen de los bien colocados pensamientos antes se deben tener por gracias que por desdichas” (725).
27. Ver el resumen crítico de Montoya, que analiza los trabajos de Chang-Rodríguez, Merced y Rabell.

Obras citadas

- Arango, Manuel Antonio. *Contribución al estudio de la obra dramática de Sor Juana Inés de la Cruz*. New York: Peter Lang, 2000.
- Arellano, Ignacio. “Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada”. *Cuadernos de Teatro Clásico* 1 (1988): 27-49.
- Arrom, José Juan. *Historia del teatro hispanoamericano: época colonial*. México: De Andrea, 1967.
- Arróniz, Othón. *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1977.
- Arroyo, Anita. “Teatro”. *Razón y pasión de Sor Juana*. México: Porrúa y Obregón, 1952. 259-95.
- Bances Candamo, Francisco A. *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos. 1690*. Ed. Duncan Moir. Londres: Tamesis Books, 1970.
- Bellini, Giuseppe. *L'opera letteraria di Sor Juana Inés de la Cruz*. Milano: Istituto Editoriale Cisalpino, 1964.
- Calvo Poyato, José. “Un proceso a impresores y libreros en la Sevilla del Barroco”. *Archivo Hispalense* 70 (1987): 61-76.
- Canavaggio, Jean. “Los disfrazados de mujer en la comedia”. *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII. Actas del segundo coloquio del GESTE (Toulouse, 16-17, nov. 1978)*. Toulouse: France-iberie Recherche, 1979. 133-52.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico. Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica, 1998.
- Chang-Rodríguez, Raquel. “Relectura de *Los empeños de una casa*”. *Revista Iberoamericana* 104-105 (1978): 409-19.

- Chávez, Ezequiel A. *Sor Juana Inés de la Cruz. Ensayo de psicología y de estimación del sentido de su obra y de su vida para la historia de la cultura y de la formación de México*. México: Porrúa, 1970.
- Diccionario de Autoridades*. 3 vols. Madrid: Gredos, 1990.
- Faustle, Joseph A. "Hacia una interpretación de *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz". *Explicación de textos literarios* 1 (1972): 143-49.
- Flynn, Gerard. "Sor Juana Inés de la Cruz: las trampas de la crítica". *Visión de Sor Juana a trescientos años*. Ed. Miguel Ángel Castro. México: UNAM, 1997. 44-52.
- García Valdés, Celsa Carmen. "Poesía lírica y épica del siglo XVII". *Historia de la literatura hispanoamericana, I: época virreinal*. Coord. Felipe B. Pedraza. Tafalla: Cénlit, 1991a. 325-447.
- . "El teatro en los siglos XVI y XVII". *Historia de la literatura hispanoamericana, I: época virreinal*. Coord. Felipe B. Pedraza. Tafalla: Cénlit, 1991b. 597-681.
- González Obregón, Luis. *México Viejo*. 1945. México: Promexa Editores, 1979.
- Juana Inés de la Cruz, Sor. *Los empeños de una casa. Amor es más laberinto*. Ed. Celsa Carmen García Valdés. Madrid: Cátedra, 2010.
- . *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*. Eds. Alfonso Méndez Plancarte. (Vols. 1-3) y Alberto G. Salcedo (Vol. 4). México: Fondo de Cultura Económica, 1951-1955.
- Leonard, Irving A. *Los libros del conquistador*. 1949. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.
- Leonel-Torres, José. *Cono de sombra*. México: Siglo veintiuno editores, 1997.
- Lohmann Villena, Guillermo. *El arte dramático en Lima*. Madrid/Sevilla: CSIC/Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1945.
- Luciani, Frederick. "Sor Juana's *Amor es más laberinto* as Mythological Speculum". *Estudios sobre escritoras hispánicas en honor de Georgina Sabat-Rivers*. Ed. Lou Charnon-Deutsch. Madrid: Castalia, 1992. 173-86.
- Magaña Esquivel, Antonio, y Ruth S. Lamb. *Breve historia del teatro mexicano*. México: De Andrea, 1958.
- Maura, Duque de. *Vida y reinado de Carlos II*. 3 tomos. Madrid: Espasa Calpe, 1942.
- Méndez Plancarte, Alfonso. "Introducción". *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*. Vol. 1. México: Fondo de Cultura Económica, 1951. vii-lxiii.
- . "Estudio liminar". *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*. Vol. 3. México: Fondo de Cultura Económica, 1955. vii-xcviii.

- Menéndez Pidal, Ramón. "Lope de Vega. El *Arte nuevo* y la nueva biografía". *Lope de Vega: el Teatro I*. Ed. Antonio Sánchez Romeralo. Madrid: Taurus, 1989. 89-144.
- Merced, Leslie Anne. "¿La subalterna ha hablado?: discurso subversivo en *Los empeños de una casa*". *Osamayor: Graduate Student Review* 4.10 (1997): 31-43.
- Montoya, Miriam Rocío. "*Los empeños de una casa* de Sor Juana: lectura de la crítica". *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios* 5.2 (2007): 45-56.
- Orozco Díaz, E. "El desbordamiento del espacio escénico: el soliloquio y el aparte". *Introducción al Barroco, II*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1988. 232-52.
- Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la Fe*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Peña Núñez, Beatriz C. "*Amor es más laberinto*: un ejemplo teatral de la dualidad barroca". *Sapiens* 5 (2004): 9-35.
- Plutarco. *Vidas paralelas*. Vol. 1. Madrid: Gredos, 1985.
- Rabell, Carmen R. "*Los empeños de una casa*. Una re-escritura femenina de la comedia de enredo del Siglo de Oro español". *Revista de Estudios Hispánicos* 20 (1993): 11-25.
- Rivera, Octavio. "Espacio escénico, iluminación y vestuario en *Amor es más laberinto*". *Memoria del III Encuentro Nacional de Investigación Teatral*. México: Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli e Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992. 83-99.
- Robles, Antonio de. *Diario de sucesos notables (1665-1703)*. *Documentos para la historia de Méjico*. 3 vols. Méjico: Imprenta de Juan R. Navarro. 1853.
- Ruano de la Haza, José María. "*Los empeños de una casa*: la puesta en escena de un festejo teatral de Sor Juana Inés de la Cruz en una casa-palacio del Méjico virreinal". *Espacios teatrales del Barroco español (XIII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 1990)*. Ed. José María Díez Borque. Kassel: Reichenberger, 1991. 199-220.
- Rueda Ramírez, Pedro J. *Negocio e intercambio cultural: el comercio de libros con América en la Carrera de Indias (Siglo XVII)*. Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2005.
- Schmidhuber, Guillermo. *Sor Juana Inés de la Cruz y "La gran comedia de La segunda Celestina"*. México: Instituto Mexiquense de Cultura, 2005.
- . *Sor Juana, dramaturga: sus comedias de "falda y empeño"*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 1996.
- Urzáiz, Héctor, y Gema Cienfuegos. "Francisco de Avellaneda: entremesista y

- ensor de comedias ‘por su Majestad’, Carlos II”. *Teatro y poder en la época de Carlos II: fiestas en torno a reyes y virreyes*. Ed. Judith Farré. Pamplona/Madrid: Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2007. 307-24.
- Vega, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias*. Ed. Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra, 2006.
- . *Rimas*. Ed. Felipe B. Pedraza Jiménez. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha/Servicio de Publicaciones, 1993.
- Vinatea Recoba, Martina, ed. *Epístola de Amarilis a Belardo*. Madrid: Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2009.
- Wardropper, Bruce W. *La comedia española del Siglo de Oro*. Barcelona: Ariel, 1978.
- Williamsen, Vern G. “Forma simétrica en las comedias barrocas de Sor Juana Inés de la Cruz”. *Cuadernos Americanos* 38 (1979): 183-93.