LOS RECURSOS DEL AMOR EN LAS COMEDIAS DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

Por *Jesús Cañas Murillo*

1. El tema del amor en las comedias de Sor Juana

Uno de los temas más importantes, –por no decir el que más–, que integran la poética de la comedia nueva es el amor. Uno de los más utilizados. Aparece muchas veces en los textos como contenido principal. Otras, las menos, como tema secundario. Su planteamiento en las piezas presenta una serie de concomitancias que pone de manifiesto la existencia de un código definidor del género, de un código que se incluye en sus constituyentes básicos, esenciales, en la poética de la comedia nueva[1]. Como explicamos en otra ocasión[2], habitualmente se habla de código en el teatro barroco para referirse al tema del honor. Pero, creemos, es posible defender una concepción más amplia, entenderlo como conjunto de rasgos tópicos y recurrentes, a los que se encomiendan funciones similares, y que forman parte de un tema.

Los principales tópicos que integran el código del amor de la comedia nueva son los siguientes. No se incluye tanto una exposición de una concepción abstracta del amor, cuanto un análisis de las relaciones amorosas de dos individuos. Se inicia con el típico "flechazo", tras el cual el que lo sufre queda prendado de la persona que lo provoca, y no tiene otro objetivo que el lograr la correspondencia ansiada. Se concibe como una fuerza ciega que al hombre se superpone y lo obliga a actuar de una determinada manera, sin que se le pueda considerar responsable de las acciones que protagoniza. La volun-

---

[1] Sobre los constituyentes que definen la poética de la comedia nueva, véase Jesús Cañas Murillo, "La comedia nueva como género", en su "Introducción" a Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*, edición de Jesús Cañas Murillo, Barcelona, Plaza y Janés (Clásicos Plaza y Janés. Biblioteca crítica de Autores Españoles, 5), 1984, pp. 33-47 (segunda impresión en Madrid, Libertarias–Clásicos, 14–, 1998, pp. 33-45).

[2] Cf. "Honor y honra en la comedia nueva", en mi libro *Honor y honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro*, Cáceres, Universidad de Extremadura (Anejos del *Anuario de Estudios Filológicos*, 18), 1995, pp. 15-19. La definición de código en pp. 16-17.

tad de los enamorados queda anulada por el sentimiento amoroso, que es el verdadero causante de sus actos. Él es una fuerza ciega, casi sobrenatural, que domina por completo al individuo. Por ello, él todo lo justifica, hasta las más tremendas intromisiones en las relaciones de una pareja ya establecida, cuando un tercero desea sustituir a uno de los miembros de la misma. Propio del enamorado es la búsqueda de la correspondencia. La incertidumbre sobre la existencia de la misma genera desasosiego y dolor. La llegada de ésta no tranquiliza a los amantes, pues las relaciones amorosas nunca son tranquilas, sino complejas, llenas de celos, reproches y riñas que arrebatan la paz interior. El enamorado "muere" de amor, aunque, paradógicamente, el amor le da la vida, pues se convierte en el único motivo que tiene para existir y en el móvil y objetivo principal de su existencia. La mujer es completamente idealizada. Su hermosura es inenarrable. Su llegada se compara con la salida del sol, con el *orto*. Su marcha, con la puesta del sol, con el *ocaso*. El varón queda completamente sometido a ella, cuyos deseos son considerados órdenes de obligado cumplimiento. El galán también puede ser sometido a una idealización por parte de la dama. Los amadores son grandes *suplicadores*, y se quejan constantemente. Practican el cortejo y la coquetería. No necesitan tomar alimentos, pues amor les sirve de auténtico sustento y les proporciona verdadera vida. En las relaciones amorosas el varón asume la parte más activa. La mujer es más pasiva, aunque puede tornarse activa si se trata de defender sus intereses, se preocupa por mantener la compostura, el decoro, –entendido como la línea de comportamiento que se supone ha de adoptarse–, y por no perder su honor –asunto regulado por el código de la poética correspondiente a ese tema[3]–. Los enamorados pueden regalarse objetos que prueban su relación y se ven convertidos en símbolo de la correspondencia amorosa. En esencia es un amor puro, casto, aunque no por ello ciertas connotaciones eróticas, en el juego amoroso, si no sexuales, quedan descartadas por completo. Los defensores de un amor puramente carnal, como el Comendador, Fernán Gómez, de *Fuente Ovejuna*, son presentados como personajes negativos. El final buscado, por ello, para las relaciones amorosas es el matrimonio, estado al que se accede tras celebrar una ceremonia que consiste en la unión de las manos y la entrega de la palabra de esposos.

El origen del código el amor, como ha sido estudiado, hay que buscarlo en los tópicos propios del petrarquismo y de la lírica de cancioneros del siglo XV, –y que en buena parte perdura en el siglo XVI, como se encargó de destacar D. Antonio Rodríguez Moñino[4]–, si bien hay que tener en cuenta que alguno de sus caracteres van siendo añadidos por la propia dinámica evolutiva del género, por los cambios que se van introduciendo a lo largo de su trayectoria histórica, como, por citar algún ejemplo, sin ánimo de exhaustividad, la unión de manos y la palabra de esposos como expresión del matrimonio o la entrega de objetos como símbolo y prueba de la correspondencia amorosa.

---

[3] Ver nota 2. Los caracteres del código en pp. 17-19.

[4] Cf. Antonio Rodríguez Moñino, *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*. Madrid, Castalia, 1968, 2ª ed.

En las comedias conservadas de Sor Juana Inés de la Cruz[5], el tema del amor amor ocupa un lugar privilegiado[6]. Es el contenido básico de los argumentos, que giran en torno a él. En un trabajo anterior nuestro ya nos encargamos de resaltarlo[7]. Sucede en *Los empeños de una casa*, cuyo estreno se realizó el cuatro de octubre de 1683. Ocurre en *Amor es más laberinto*, cuya primera representación tuvo lugar el once de enero de 1689 [8]. Acontece en *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo*, también llamada *La segunda Celestina*, obra compuesta por Agustín de Salazar y Torres, quien la dejó inconclusa, y completada por dos autores de forma independiente, por un lado, por Juan de Vera Tassis, y, por otro, al parecer, según defiende últimamente parte de la crítica, –dado que este segundo final se conserva como anónimo, sin que figure en él la firma de su verdadero creador–, por la propia Sor Juana[9].

---

[5] Sobre las circunstancias y fechas de composición de las tres comedias de Sor Juana, *vid.* Octavio Paz, "El tablado y la corte", en *Sor Juana Inés de la Cruz, o Las trampas de la fe*, Barcelona, Seix Barral, 1982, pp. 431-446 (cf., especialmente, pp. 434-438); y Teodosio Fernández, "Sor Juana dramaturga", en *Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. Luis Sáinz de Medrano, Roma, Bulzoni Editore, 1997, pp. 163-170.

[6] Sobre la bibliografía de las publicaciones que los escritos salidos de la pluma de Sor Juana Inés de la Cruz han recibido y de los trabajos que se les han dedicado, véanse las notas 1 y 7 de mi trabajo citado en la nota posterior (pp. 167-168 en la versión del Fondo de Cultura Económica; pp. 27 y 28-29 en la versión del *Anuario de Estudios Filológicos*). Edición de los textos de nuestra escritora se halla en *Obras de sor Juana Inés de la Cruz*, edición facsímil de los tres volúmenes de la príncipe, introducciones de Fredo Arias de la Canal, México, Frente de Afirmación Hispanista, 1995. Relacionados con el asunto que abordamos en esta nota, pueden consultarse, también, el artículo de Luis Sáinz de Medrano, "Sor Juana en la crítica española", en VV. AA., *Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. Luis Sáinz de Medrano, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 11-32; la "Bibliografía" incluida por Manuel Antonio Arango L. en su libro *Contribución al estudio de la obra dramática de Sor Juana Inés de la Cruz*, New York, Peter Lang, 2000, pp. 361-380; y, para su teatro, la "Bibliografía" de Guillermo Schmidhuber de la Mora, incluida en su libro *Sor Juana Dramaturga. Sus comedias de "falda y empeño"*, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1996, pp. 205-217.

[7] Cf. Jesús Cañas Murillo, "Honor y honra en las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz", en *Sor Juana y su Mundo: Una Mirada Actual. Memorias del Congreso Internacional*, coordinado por Carmen Beatriz López-Portillo, México, Tezontle, Fondo de Cultura Económica, Universidad del Claustro de Sor Juana, 1998, pp. 167-174. Fue también publicado, con algunas correcciones, en *Anuario de Estudios Filológicos*, XXI, 1998, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1999, pp. 27-40.

[8] Para ediciones de estas comedias, véanse las notas 2 y 3 de mi artículo citado en la nota 7 (p.167 en la versión del Fondo de Cultura Económica; pp. 27-28 en la versión del *Anuario de Estudios Filológicos*). De *Los empeños de una casa* puede recordarse también la edición de Matilde Muñoz incluida en el volumen Sor Juana Inés de la Cruz, *Poesía y teatro*, selección y prólogo de Matilde Muñoz, Madrid, Aguilar (Crisol, 194), 1964, pp. 281-502. Las menciones concretas de estas comedias, *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto*, que realicemos en nuestro trabajo irán referidas a la edición preparada por Alfonso Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda (Sor Juana Inés de la Cruz, *Festejo de Los empeños de una casa*, *Festejo de Amor es más laberinto*, en *Obras completas*. Prólogo de Francisco Monterde. Ed. Alfonso Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda, México, Porrúa –Sepan cuantos..., 100–, 1992, 8ª ed. –1977, 1ª ed.–, pp. 627-774). Sobre las fechas de las comedias, cf. Alberto G. Salceda, "Cronología del teatro de Sor Juana", en *Ábside*, XVII, 1953, pp. 333-358.

[9] La versión de Sor Juana se daba por perdida hasta que Guillermo Schmidhuber de la Mora la recuperó y la editó en colaboración con Olga Martha Peña Doria en el libro Sor Juana Inés de la Cruz,

En el tratamiento del tema del amor no encontramos en las piezas teatrales profanas de nuestra autora rasgos de peculiaridad[10]. Los caracteres tópicos que integran el

---

y Agustín de Salazar y Torres, *La segunda Celestina. Una comedia perdida de Sor Juana*, ed. Guillermo Schmidhuber de la Mora con la colaboración de Olga Martha Peña Doria, presentación de Octavio Paz, México, Editorial Vuelta, 1990. De ella hay ya las siguientes publicaciones: Agustín de Salazar y Torres, Juan de Vera Tassis, Sor Juana Inés de la Cruz, *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo. La segunda Celestina*, ed. Thomas Austin O'Connor, Binghamton, New York, Medieval and Reinaissance Texts and Studies, 1994; Agustín de Salazar y Torres y Sor Juana Inés de la Cruz, *La segunda Celestina*, ed. facsímil, con introducción de Fredo Arias de la Canal y prólogo de Guillermo Schmidhuber de la Mora, en *Segundo tomo de las obras de sor Juana Inés de la Cruz y La segunda Celestina*, México, Frente de Afirmación Hispanista, 1995. El texto de Agustín de Salazar, completado por Vera Tassis, había sido impreso por Mesonero Romanos en la Biblioteca de Autores Españoles (Agustín de Salazar y Torres, *El encanto es la hermosura*, ed. Ramón Mesonero Romanos, en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, II, Madrid, Rivadeneyra –BAE, 49–, 1859, pp. 285-303). Sobre los problemas textuales de la pieza, véase en la introducción, –"Introduction"– que encabeza la edición de Thomas Austin O'Connor que acabamos de citar, el apartado "Editions and premieres of *El encanto es la hermosura* and of *La segunda Celestina*", pp. xxxix-xl; así como el apartado "*La segunda Celestina*: hallazgo y significación" del libro de Guillermo Schmidhuber *Sor Juana dramaturga*, citado en la nota 6, pp. 97-132. Las alusiones concretas que realicemos a esta comedia, *La segunda Celestina*, irán referidas al texto preparado por Thomas Austin O'Connor que acabamos de citar.

[10] Sobre el tema del amor en las comedias de Sor Juana, cf. Claire Pailler-Staub, "La «question» d'amour dans le théatre profane de sor Juana Inés de la Cruz", en *TILAS*, 13-14, 1973, pp. 60-80. Sobre el tema del amor en *Los empeños de una casa*, cf. Manuel Antonio Arango L., *Contribución al estudio de la obra dramática de Sor Juana Inés de la Cruz*, cit. en nota 6, pp. 295-298. Estudios generales y particulares sobre las obras teatrales profanas de nuestra autora, aparte de los que ya recogí en las notas 7, 8 y 9 de mi trabajo citado en la nota 7 (p. 168 en la versión del Fondo de Cultura Económica; pp. 28-30 en la versión del *Anuario de Estudios Filológicos*), y el reciente de Manuel Antonio Arango L., *Contribución al estudio de la obra dramática de Sor Juana Inés de la Cruz*, publicado en New York, Peter Lang, el año 2000, son, entre otros, Guillermo Schmidhuber de la Mora, *The Three Secular Plays of Sor Juana Inés de la Cruz*, Lexington, University of Kentucky Press, 1996; Guillermo Schmidhuber de la Mora, *Sor Juana Dramaturga. Sus comedias de "falda y empeño"*, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1996; Teodosio Fernández, "Sor Juana dramaturga", en *Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. Luis Sáinz de Medrano, Roma, Bulzoni Editore, 1997, pp. 163-170; Aurelio González "La fiesta barroca de Sor Juana. A propósito de *Los empeños de una casa*", en VV. AA., *Sor Juana y su Mundo: Una Mirada Actual. Memorias del Congreso Internacional*, coordinado por Carmen Beatriz López-Portillo, México, Tezontle, Fondo de Cultura Económica, Universidad del Claustro de Sor Juana, 1998, pp. 224-227; Miguel Ángel Teijeiro Fuentes, "*Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz: un eslabón entre la tradición calderoniana y el teatro novohispano", en VV. AA., *Sor Juana y su Mundo*, cit., pp. 436-442. Pueden consultarse, también, obras generales y recopilaciones de artículos como Gerard Flynn, *Sor Juana Inés de la Cruz*, New York, Twayne, 1971; Dario Puccini, *Una mujer en soledad. Sor Juana Inés de la Cruz, una excepción en la cultura y la literatura barroca*, Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1996; Jorge Checa, *Experiencia y representación en el Siglo de Oro. Cortés, Santa Teresa, Gracián, Sor Juana Inés de la Cruz*, Valladolid, 1998; Olga Martha Peña Doria, y Guillermo Schmidhuber de la Mora, *Sor Juana y El Zurriago*, México, Gobierno del Estado de Colima, 1999; *Cuadernos Hispanoamericanos*. Los Complementarios, 16, noviembre de 1995, número monográfico dedicado a Sor Juana Inés de la Cruz, con artículos de Luis Sáinz de Medrano, Guillermo Schmidhuber, Margo Glantz, Teodosio Fernández, Lola Luna, José Carlos González Boixo, Selena Millares, Juana Martínez Gómez y Jean Claude Masson; VV. AA., *Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. Luis Sáinz de Medrano, Roma, Bulzoni Editore, 1997; VV. AA., *Sor Juana y su Mundo: Una Mirada Actual. Memorias del Congreso Internacional*, coordinado por Carmen Beatriz López-Portillo, México, Tezontle, Fondo de Cultura

código han sido reflejados con absoluta exactitud, sin que en ningún caso se rompa con el patrón propio de la comedia nueva. Más adelante tendremos ocasión de intentar justificar este uso.

Para desarrollar el tema de las relaciones amorosas los dramaturgos barrocos utilizan en sus comedias diferentes recursos de composición[11]. Como el enredo. Como los triángulos amorosos. Como la perspectiva múltiple. Como el paralelismo y el contraste. El objetivo del presente trabajo es identificar tales recursos, analizar el uso que hace Sor Juana Inés de la Cruz de los mismos en sus comedias, el planteamiento que ofrece de ellos, las funciones que les encomienda. Basaremos nuestro análisis fundamentalmente en el estudio de los dos textos más extensos compuestos, en su mayor parte o en su totalidad, por nuestra escritora, aunque de uno de ellos, *Amor es más laberinto*, solamente saliesen de su pluma las jornadas primera y tercera, pues la segunda fue redactada por el Licenciado Juan de Guevara[12]. Son los que más fielmente pueden reflejar su técnica dramática, sus usos peculiares, dado que no es conocida con absoluta claridad, documentalmente, la intervención exacta de Sor Juana en *La segunda Celestina*, e incluso si ésta se produjo y realmente se conserva (el fragmento que se le atribuye se ha transmitido como anónimo, recordemos), pues sólo hay indicios, aunque algunos de ellos verosímiles, y lo único seguro es que pudo, si lo hizo, proporcionarle la conclusión, el cierre, aunque Guillermo Schmidhuber ve rastros de su mano en otros aspectos de la pieza[13]. No obstante, a esta comedia también haremos alguna referencia.

Económica, Universidad del Claustro de Sor Juana, 1998; VV. AA., *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico. María de Zayas, Isabel Rebeca Correa, Sor Juana Inés de la Cruz*, Kassel, Reichenberger, 1999, 2 vols.

[11] Una aplicación del análisis de recursos de composición a comedias barrocas puede encontrarse en el artículo de Jesús Cañas Murillo "Recursos de composición en la obra dramática de Gaspar Aguilar", publicado en el *Anuario de Estudios Filológicos*, VIII, 1985, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1986, pp. 49-59.

[12] Cf. Octavio Paz, "El tablado y la corte", en *Sor Juana Inés de la Cruz, o Las trampas de la fe*, Barcelona, Seix Barral, 1982, pp. 431-446. Ver, especialmente, pp. 437-438 y nota 4.

[13] Cf. Guillermo Schmidhuber de la Mora, "*La segunda Celestina*: hallazgo y significación", en su libro *Sor Juana Dramaturga. Sus comedias de "falda y empeño"*, citado en nota 6, pp. 97-132. Ver, especialmente, pp. 103-116. No obstante hay críticos que niegan la autoría de Sor Juana sobre el fragmento rescatado por Schmidhuber. El más radical de todos es Alfonso Sánchez Arteche, en su libro *La segunda Celestina. Una comedia que no escribió Sor Juana* (México, Bajo el Signo de la Presencia, 1991). Además del libro de Schmidhuber que acabamos de mencionar, elaborado, documentado, importante para todo el teatro de Sor Juana, se pueden recordar los siguientes estudios particulares sobre *La segunda Celestina*: Thomas Austin O'Connor, "On the Authorship of *El encanto es la hermosura*: A Curious Case of Dramatic Collaboration", en *Bulletin of the Comediantes*, 26, 1974, pp. 31-34 (menciona las versiones conocidas de *La segunda Celestina*, pero no cita a Sor Juana); Lee Alton Daniel, "Encuentran *La Celestina* de Sor Juana", en *Hispania*, 73, 4, 1990, pp. 1035; Octavio Paz, "*La segunda Celestina* ante sus jueces", en *Vuelta*, 169, 1990, 44; Antonio Alatorre, "El aprendizaje teatral de Sor Juana", en *Proceso*, 710, México, 11 de junio de 1990, pp. 50-51; Antonio Alatorre, "Algo más sobre Sor Juana y *La segunda Celestina*", en *Proceso*, 714, México, 9 de julio de 1990, pp. 56-57; Antonio Alatorre, "*La segunda Celestina* de Agustín de Salazar y Torres: Ejercicio de crítica", en *Vuelta*, 169, México, diciembre de 1990, pp. 46-52; José Pascual Buxó, "Las

2. LOS RECURSOS DEL AMOR

El tema fundamental de las comedias es el amor, o, más exactamente, las relaciones amorosas. Ya lo hemos advertido. Para desarrollarlo Sor Juana utiliza un recurso que tiene una importancia primordial en el subgénero de la comedia nueva en el que se encuadra su teatro profano, la comedia de capa y espada[14]. Se trata del *enredo*. En sus piezas el enredo es tremendamente complicado, especialmente en *Los empeños de una casa*. Tanto que, en ocasiones, un personaje se tiene que encargar de resumirlo, como acontece con Ana en las postrimerías de la jornada inicial de este texto[15]. En *Amor es más laberinto* aparentemente el enredo viene revestido de caracteres de mayor sencillez al principio de la obra. Pero a medida que avanza el argumento, las situaciones se complican, mediante el uso de recursos como la carta, los enfrentamientos físicos de personajes, la oposición apariencia-realidad, o los cambios fortuitos de pareja, a todo lo cual más adelante nos referiremos.

---

vueltas de Sor Juana", en *La jornada semanal*, 76, México, 25 de noviembre de 1990, pp. 29-35; José Pascual Buxó, "Sor Juana Inés de la Cruz entre el anonimato y la anonimia", en *Proceso*, 739, México, 31 de diciembre de 1990, pp. 46-51; Luis Leal, "Una obra recuperada de Sor Juana", en *Vuelta*, 169, México, diciembre de 1990, pp. 94-95; Octavio Paz, "¿Azar o justicia?", en *Proceso*, 710, México, 11 de junio de 1990, p. 53; Alejandro Toledo, "Por diversos caminos Antonio Alatorre y Guillermo Schmidhuber llegaron a *La Celestina* de Sor Juana. Interpretaciones controvertidas", en *Proceso*, 710, México, 11 de junio de 1990, pp. 50-55; Alejandro Toledo, "«No se comprueba la coautoría de Sor Juana», insiste José Pascual Buxó. *Vuelta* descalifica a los jueces de *La segunda Celestina*", en *Proceso*, 739, México, 31 de diciembre de 1990, pp. 46-51; Antonio Alatorre, "Tercer repaso a *La segunda Celestina*", en *Proceso*, 740, México, 7 de enero de 1991, pp. 56-58; Alejandro Ariceaga, "¿Hay mano de Sor Juana en *La segunda Celestina*", en *La Troje*, 2, Toluca, México, marzo de 1991, pp. 7-11; Guillermo Schmidhuber de la Mora, "*La segunda Celestina*, Sor Juana y la estilometría", en *Vuelta*, 15, 174, 1991, pp. 54-60; Thomas Austin O'Connor, "Los enredos de una pieza. El contexto histórico teatral de *El encanto es la hermosura* o *La segunda Celestina* de Salazar y Torres, Vera Tassis y Sor Juana", en *Literatura Mexicana*, 3, 2, 1992, pp. 283-303; Georgina Sabat de Rivers, "Los problemas de *La segunda Celestina*", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 40, 1992, pp. 493-512 (recogido también en su *Bibliografía y otras cuestíunculas sorjuaninas*, Salta, Argentina, Biblioteca de Textos Universitarios, 1995, pp. 85-105); Guillermo Schmidhuber, "Elementos biográficos en una comedia desconocida de sor Juana: *La segunda Celestina*", en *Hispanófila*, 107, 1993, pp. 59-69; Kristin Routt, "Lo andrógino en *La segunda Celestina*", en *Torre de papel*, 3, 1, 1993, pp. 44-45; Guillermo Schmidhuber de la Mora, "Hallazgo de dos obras perdidas de Sor Juana Inés de la Cruz: la comedia *La segunda Celestina* y una *Protesta de la fe*", en *Mairena*, 39, 1995, pp. 105-115; Guillermo Schmidhuber de la Mora, *The Three Secular Plays of Sor Juana Inés de la Cruz*, Lexington, University of Kentucky Press, 1996; Guillermo Schmidhuber de la Mora, "Las obras perdidas de Sor Juana Inés de la Cruz y dos hallazgos: la comedia *La segunda Celestina* y una *Protesta de la fe*", en VV. AA., *Sor Juana y su Mundo: Una Mirada Actual*, citado en nota 10, pp. 410-417 (publicado también en la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*); Guillermo Schmidhuber de la Mora, "Sor Juana", en su libro *El ojo teatral. 19 lecturas ociosas*, México, Ediciones La Rana, 1998, pp. 55-130 (recoge, junto a dos trabajos inéditos, algunos artículos dispersos, anteriormente impresos en revista, como, en pp. 99-130, "Elementos biográficos en una comedia desconocida de sor Juana: *La segunda Celestina*", publicado previamente en *Hispanófila*).

[14]Sobre este subgénero, cf. *Cuadernos de teatro clásico*, 1. *La comedia de capa y espada*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1988.

[15]Edición citada en nota 8, p. 651b.

El enredo en los textos dramáticos profanos de Sor Juana suele ser producto de las circunstancias o de la casualidad, como sucede en *Los empeños de una casa* en la jornada tercera y en los momentos del desenlace[16]; y en *Amor es más laberinto*, en la escena en las que una carta de desafío de Baco a Lidoro termina en manos de Teseo, complicando así el argumento[17]. Otras veces aparece como consecuencia de una mala interpretación de la realidad, como en *Amor es más laberinto*, en los momentos en que Baco confunde los intereses amorosos de Ariadna, prendada de Teseo y no de Lidoro, como él piensa[18]. Pero no está ausente la introducción del enredo como producto de la voluntad de uno de los protagonistas que trama engaños para lograr sus objetivos, como hacen Ana y Celia en *Los empeños de una casa*[19]. A veces se basa en el disfraz. Así, en esta última comedia, en la jornada tercera, un hombre, Castaño, el gracioso, se viste de mujer, y un galán, Don Pedro, lo toma por Doña Leonor, una de las damas[20]. Una conversación escuchada a medias puede complicar una situación, como acontece en *Amor es más laberinto*, en donde Baco oye que Ariadna está interesada por el amante de su hermana, y no piensa en Teseo sino en Lidoro[21]. Enfrentamientos entre los galanes y cambios fortuitos, accidentales, de parejas de galanes y damas pueden contribuir a enrevesar mucho más el desarrollo del argumento[22].

La construcción del enredo se efectúa sobre la base de otro recurso que en los textos dramáticos de tema amoroso también tiene un uso generalizado y una función esencial, al ser concebido como base para la creación del primero. Se trata del *triángulo amoroso*[23]. Lo encontramos en *Los empeños de una casa*. Se presenta aquí tremendamente complicado. En él dos damas, Leonor y Ana, se disputan a un galán, Carlos; dos galanes, Pedro y Carlos, se disputan a una dama, Leonor; uno de los galanes, Don Juan, pareja inicial de Doña Ana, coquetea con las dos damas que se disputan a otro de los mismos, Don Carlos. Los triángulos resultantes con todo este planteamiento se mantienen activos hasta el momento del desenlace, en el que galanes y damas quedan emparejados, dos a dos, don Carlos y Doña Leonor y Don Juan y Doña Ana, –al igual que criada, Celia, y gracioso, Castaño–, quedando libre solamente uno de los tres personajes construidos sobre el tipo del galán, don Pedro. Más tranquilo, inicialmente, es el triángulo amoroso

---

[16] Edición citada en nota 8, pp. 691-692 y 695-699.

[17] Edición citada en nota 8, pp. 754-757.

[18] Edición citada en nota 8, pp. 728-730.

[19] Edición citada en nota 8, pp. 665-667.

[20] Edición citada en nota 8, pp. 685-688.

[21] Edición citada en nota 8, pp. 728-730.

[22] Así en *Amor es más laberinto*, edición citada en nota 8, pp. 756-759 y 764-771.

[23] Cf. Jesús Cañas Murillo, "Honor y honra en las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz", citado en nota 7, pp. 167, en la versión del Fondo de Cultura Económica, y 27-28, en la versión del *Anuario de Estudios Filológicos*. Véase también el libro de Guillermo Schmidhuber, *Sor Juana Dramaturga. Sus comedias de "falda y empeño*, citado en la nota 6, pp. 56-57.

de *Amor es más laberinto*. En él se ven implicados tres personajes, Ariadna, Fedra y Teseo. Pero, posteriormente, se complica al hacer intervenir a otro personaje, Baco, que es presentado como pretendiente a los amores de Ariadna[24] pero que se interesa por Fedra, y a otro, Lidoro, que procura los amores de ésta última sin ser correspondido[25]. Para su resolución, que tiene lugar en el desenlace, se elimina a Lidoro, a quien se da muerte en un duelo, y se empareja a Fedra y Teseo y a Baco y Ariadna. *La segunda Celestina* también construye el enredo sobre la base de triángulos amorosos, formados por dos damas, Doña Ana y Doña Beatriz, y dos galanes, Don Juan y Don Diego. Pero la planificación general de la comedia es obra de Salazar. El final atribuido a Sor Juana, como el compuesto por Vera Tassis, no hace sino respetar un planteamiento heredado[26].

El *largo parlamento* tiene importante intervención en las comedias, en general y, también, en relación con el tema que nos ocupa. Se le encomiendan varias funciones. A veces sirve para contar antecedentes de las relaciones amorosas, como pasa en *Los empeños de una casa*, en la jornada primera, en intervenciones de Doña Ana y Doña Leonor[27], o exponer aspectos específicos de las mismas (Ariadna en *Amor es más laberinto*[28]). A veces resume situaciones creadas, como hacen Don Carlos en *Los empeños de una casa*[29] y Teseo en *Amor es más laberinto*[30]. O se usa para mostrar los caracteres de uno de los personajes implicados en el desarrollo del tema, como los de Teseo, galán en *Amor es más laberinto*[31]. O para transmitir dudas interiores sobre cuál es el verdadero objeto del amor de un personaje, como hace Teseo en *Amor es más laberinto*[32], o relatar sus problemas amorosos (*Amor es más laberinto*, jornada dos[33]).

A *conversaciones* entre distintos agonistas se les otorgan en ocasiones funciones similares a las hasta aquí descritas referidas al largo parlamento. Así, en *Los empeños de una*

---

[24] Edición citada en nota 8, p. 729.

[25] Edición citada en nota 8, pp. 730-732.

[26] Entre los dos finales añadidos al texto de Salazar se encuentran diversas concomitancias. Se pueden explicar por la existencia de una relación directa entre ambas propuestas, que habría que estudiar con detenimiento, o por una hipótesis que el *Arte Nuevo* de Lope de Vega parece confirmar. Se trata de la costumbre que tenían los dramaturgos de realizar resúmenes argumentales en prosa ("El sujeto elegido, escriba en prosa / y en tres actos de tiempo le reparta", dice Lope en su *Arte Nuevo*, vv. 211-212) que les servían de base y les facilitaba la composición de las comedias. Los dos continuadores pudieron tener en cuenta una posible "prosa", un resumen argumental, una planificación previa, realizada por Agustín de Salazar y entonces conservada.

[27] Edición citada en nota 8, pp. 637-638 y 641-643.

[28] Edición citada en nota 8, p. 728.

[29] Edición citada en nota 8, pp. 666-667.

[30] Edición citada en nota 8, pp. 762-763.

[31] Edición citada en nota 8, pp. 720-723.

[32] Edición citada en nota 8, p. 734.

[33] Edición citada en nota 8, pp. 749-750.

casa un diálogo entre Celia, Doña Ana y Doña Leonor, al principio de la obra, muestra los antecedentes de las relaciones amorosas[34]. Lo mismo acontece en la apertura de *Amor es más laberinto*[35]. En otros casos la conversación expone la situación anímica en la que se halla un personaje en esas mismas relaciones amorosas. Así, en *Los empeños de una casa*, en la jornada tercera, el diálogo entre Celia y Doña Leonor[36]. Un uso similar encontramos en los primeros momentos de la jornada inicial de *Amor es más laberinto*[37].

Monólogos o *soliloquios* sirven para expresar conflictos interiores en el desarrollo de las relaciones amorosas (Don Pedro en la segunda jornada de *Los empeños de una casa*[38]). Mediante el monólogo se permite a un personaje intervenir ante otros agonistas que lo escuchan y guardan momentáneo silencio. Mediante el soliloquio un personaje, que habla en voz alta, expone en solitario una cuestión con el fin de hacer llegar al auditorio sus preocupaciones, su situación interior o la postura que adopta ante unos acontecimientos. Este último recurso puede aparecer unido al *aparte*, como, por ejemplo, sucede en los últimos momentos de la jornada primera de *Amor es más laberinto*[39].

Mediante la *retrospección*, a través de una mirada hacia el pasado[40], se cuentan antecedentes de las relaciones amorosas (*Los empeños de una casa*, principio de la jornada I), o se resume el estado en el que se encuentran las mismas hasta ese momento (*Amor es más laberinto*, jornada III, largo parlamento de Teseo[41]).

El *paralelismo* tiene una importante intervención en las comedias. Se puede utilizar para caracterizar a grupos de personajes, o a individuos aislados, o para presentar los rasgos individuales que previamente se ha otorgado a algunos de ellos. Tal sucede con las dos damas, con la criada y el gracioso, y con galanes y damas en *Los empeños de una casa*[42] y *Amor es más laberinto*[43]. A veces muestran las reacciones de las damas ante la llegada del galán, como se hace con Fedra y Ariadna ante la aparición de Teseo en *Amor es más laberinto*, en una escena en la cual las dos protagonistas exponen coincidentes sentimientos, con lo que se sientan las bases para la creación del triángulo amoroso[44], o en la escena en la que ambas comunican su actitud ante la sentencia de muerte que

---

[34] Edición citada en nota 8, pp. 637-644.

[35] Edición citada en nota 8, pp. 714-717.

[36] Edición citada en nota 8, pp. 680-682.

[37] Edición citada en nota 8, pp. 714-717.

[38] Edición citada en nota 8, p. 672ab.

[39] Edición citada en nota 8, p. 732.

[40] Se trata del famoso *flash back*, tan mencionado y utilizado en la técnica cinematográfica.

[41] Edición citada en nota 8, pp. 762-763.

[42] Por ejemplo, en edición citada en nota 8, pp. 659-660.

[43] Edición citada en nota 8, pp. 724-726.

[44] Edición citada en nota 8, p. 720.

recibe el hombre, Teseo, que es objeto de sus deseos amorosos[45]. A veces se muestran a la vez, paralelamente, intervenciones relacionadas con el tema del amor, con lo que se facilitan la definición de los personajes y el conocimiento de su forma de ser por parte del auditorio (Fedra y Ariadna en la jornada dos de *Amor es más laberinto*[46]). Paralelismo afecta a los sucesos, a la acción. Puede aparecer en las relaciones amorosas, como las establecidas, por un lado, entre damas y galanes y, por otro, entre criada y gracioso. Sistemáticamente se incluye en los desenlaces de las comedias, *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto*, en los cuales se insertan desposorios de damas y galanes que tienen su correlato en los que protagonizan la criada y el gracioso, o, también, de criado y criada, como hallamos en los últimos momentos de la segunda de las piezas. En la continuación atribuida a Sor Juana de *La segunda Celestina* también hallamos paralelismo. Por ejemplo, en la parte inicial, cuando las dos damas traman, conjuntamente y de forma paralela, el enredo final que conducirá al desenlace. Por ejemplo en la escena final de las bodas, en la que se celebran los desposorios de damas y galanes por una parte, y de criado y criada por otra[47].

El paralelismo puede ir unido al contraste. Pero no siempre sucede así. De hecho, en *Amor es más laberinto*, los galanes se caracterizan de forma paralela, pero todos son construidos sobre el patrón positivo del tipo propio de la comedia nueva (son honestos, honrados, fieles a sus damas...). Entre ellos hay concomitancias, no separación radical.

El *contraste* marca diferencias, duales o múltiples, entre hechos, personajes o temas. Es esencialmente recurso de caracterización, aunque puede generar tensión y expectación en los argumentos, al constatar que las disimilitudes pueden originar la aparición de acontecimientos. En los textos de Sor Juana el contraste puede recaer sobre agonistas construidos sobre el mismo tipo. Así, entre los galanes Don Juan y Don Carlos en *Los empeños de una casa*. Puede darse entre tipos diferentes, que pueden ser agrupados, o no, en bloques, como sucede en *Amor es más laberinto*, entre galanes y damas por un lado y criada y gracioso por el otro[48]. Puede ser humorístico cuando se utiliza para diferenciar a galán y gracioso (Don Carlos frente a Castaño en *Los empeños de una casa*[49]). Puede darse entre intenciones y resultados, como en la jornada segunda de *Los empeños de una casa*, en la que se contraponen las finezas de Doña Ana a Don Carlos y la interpretación que de ellas hace este último galán[50].

Una forma particular de contraste lo constituyen los *enfrentamientos duales* y las *oposiciones binarias*. Constituyen un auxiliar básico para el desarrollo del tema de las rela-

---

[45] Edición citada en nota 8, p. 724.

[46] Edición citada en nota 8, pp. 745-747.

[47] Edición citada en nota 9, pp. 130-135 y 161-162, respectivamente.

[48] Edición citada en nota 8, pp. 726-728.

[49] Edición citada en nota 8, pp. 657-659.

[50] Edición citada en nota 8, pp. 657-658.

ciones amorosas, y, en general, del argumento. Ellos generan momentos de tensión y de expectación en los textos. A veces aparecen separados, a veces unidos en los argumentos. Juntos los hallamos en *Los empeños de una casa*, en la jornada dos[51]. En ella Don Pedro expone a Doña Leonor sus quejas amorosas, y ella le suplica que abandone el tema, pues no quiere hacerle sufrir, hecho que parece irremediable, de seguir por el mismo camino, pues se ve obligada a comunicarle que no hay posibilidad de correspondencia, dado que otro galán es el depositario de sus favores. El choque dialéctico, generador de tensión, tiene correlato en la diferencia de caracterización.

Las oposiciones binarias se convierten en contraposiciones por parejas de hechos, temas o personajes. El choque directo con ellas no hace acto de presencia en las comedias. Sólo, como decimos, la oposición de caracteres discrepantes. Son recurso esencial de caracterización, que marca diferencias de sucesos, de temas o de personajes. En ambas comedias, *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto*, pueden afectar a agonistas construidos sobre un mismo tipo funcional (dos galanes, dos damas). Pueden afectar a agonistas construidos sobre diferentes tipos funcionales (galanes frente a damas; criada frente a dama; criado-gracioso frente a galán...).

Con los enfrentamientos duales el choque se ve convertido en la norma general. Pueden ser físicos, como la lucha ocasionada por amores que protagonizan Don Carlos y Don Juan en la jornada tercera de *Los empeños de una casa*[52]; o el duelo, originado por los mismos motivos, que dos galanes, Teseo y Baco, inician en la segunda jornada de *Amor es más laberinto*[53], o el de Teseo y Lidoro, que desemboca en la muerte de Lidoro, en la jornada tres de este último texto, o, aquí mismo, en la arremetida de un galán, Teseo, contra el gracioso, Atún[54]. Pueden ser dialécticos, como los que protagonizan Leonor y Pedro en la jornada segunda de *Los empeños de una casa*[55]. Estos últimos son muy utilizados para desarrollar el tema de las relaciones amorosas, pues sobre ellos se construye el motivo de las quejas y reproches de amor que el galán hace a la dama, o que la dama hace al galán, como acontece en la jornada dos de *Amor es más laberinto*[56]. Enfrentamiento dual hallamos en los versos de *La segunda Celestina* atribuidos a Sor Juana en la escena del desafío que protagonizan los galanes, y en la posterior del duelo[57].

Una forma especial de oposición binaria es la *oposición apariencia realidad*. Afecta a los sucesos, a los temas, a los personajes. Genera tensión, expectación. Complica los argumentos. Facilita la construcción y el desarrollo del nudo. En las piezas de Sor

---

[51] Edición citada en nota 8, p. 662.

[52] Edición citada en nota 8, pp. 688-690.

[53] Edición citada en nota 8, p. 752.

[54] Edición citada en nota 8, pp. 756-757.

[55] Edición citada en nota 8, p. p. 662.

[56] Edición citada en nota 8, pp. 750-752.

[57] Edición citada en nota 9, pp. 138-140 y 143-150.

Juana no se juega con el espectador. A diferencia de lo que sucede en los textos de otros creadores del Barroco. El auditorio sabe en todo momento cuál es la autentica realidad. Aquí el recurso recae sobre los los personajes, presentados como seres que no entienden bien las situaciones, porque las acomodan a sus intereses. O queda unido al enredo que todo lo complica, tergiversando, de ese modo, para los agonistas lo que para ellos constituye la auténtica realidad. Tal sucede a lo largo del argumento de *Los empeños de una casa*. Tal sucede en *Amor es más laberinto*, comedia en la cual, en la escena del duelo[58], Teseo y Lidoro luchan entre sí, pensando uno y otro, a causa de la carta que les entregó a los dos Atún, que arremeten contra Baco; comedia en la cual, en la jornada tercera, Ariadna da quejas de amor a Baco al confundirlo con Teseo[59]. El recurso figura en la última parte de *La segunda Celestina* atribuida a Sor Juana, en la cual, para los personajes no para el espectador, Celestina parece que mueve los hilos, pero en verdad todos los hechos son producto del azar o de las acciones de otros agonistas.

La *perspectiva múltiple* proporciona una variedad de visiones de acontecimientos, temas, personajes o motivaciones que se insertan en los argumentos. Esencialmente aumenta la información con lo que facilita al auditorio la comprensión y el seguimiento de los textos. Puede mostrar cuáles son los intereses auténticos de varias damas en el asunto de las relaciones amorosas, como acontece con Doña Ana y Doña Leonor en la jornada primera de *Los empeños de una casa*, o, en la misma pieza, de los hermanos, Ana y Pedro. Puede enseñar, por ejemplo, cómo conciben distintos agonistas los males de amor. Así, en la misma obra, *Los empeños de una casa*, recae, por ejemplo, sobre Leonor, Ana, Carlos, Castaño, y música. Cada uno defiende diversas posturas. Uno los entiende como la ausencia de correspondencia. Otro, Ana, los une a los celos. Otros, Leonor y Don Carlos, Castaño y música, se muestran partidarios de otras posiciones. En este caso que citamos, el recurso se une al contraste y al enfrentamiento no dual sino múltiple, no físico sino intelectual, verbal. Se introduce una discusión cortesana, de academia, típica, por otra parte, del teatro dirigido a la corte, a la nobleza, muy en consonancia con el contexto en el que se escribe y para el que se crea la comedia. El recurso se identifica también, en *Los empeños de una casa*, en las diversas visiones de las relaciones amorosas que se incluyen en el desenlace. Aquí cada personaje proporciona su versión de lo sucedido, y hace explícita su postura ante los hechos[60]. El recurso hace acto de presencia, igualmente, en *Amor es más laberinto*, en la que, por ejemplo, se reflejan las reacciones de Fedra y Ariadna, en la jornada primera, ante su enamoramiento de Teseo y ante la sentencia de muerte que su padre, el rey, emite contra él; o las reacciones de los diferentes personajes ante el enredo final del cambio de parejas, sito en la última jornada, previo al advenimiento del desenlace. Reacciones de distintos agonistas ante los sucesos que

[58] Edición citada en nota 8, pp. 758-759.

[59] Edición citada en nota 8, pp. 764-765.

[60] Edición citada en nota 8, pp. 696-699.

están teniendo lugar son insertadas en las escenas finales atribuidas a Sor Juana de *La segunda Celestina*[61].

La *expectación*, entendida como la sugerencia o el anuncio de que algo va a suceder, con lo que se crea una sensación de espera ante futuros acontecimientos, o como la narración de sucesos que crean una situación tensa, hace su aparición en las comedias. Se utiliza como medio de mantener el interés del auditorio y fomentar la intriga. La hallamos en *Los empeños de una casa*, por ejemplo, en las escenas en las que Castaño se viste de mujer, y primero uno de los galanes, Don Pedro, lo requiebra, y luego otros galanes, Don Carlos y Don Juan, se pelean por él[62]. La encontramos en *Amor es más laberinto*, en los momentos de la jornada primera en los que se anuncia un hecho que puede resultar infausto para el desarrollo de las relaciones amorosas, como es el deseo del rey de dar muerte a Teseo, uno de los galanes. En la conclusión de *La segunda Celestina* atribuida a Sor Juana se crea expectación en la escena en la que las damas traman un enredo para solucionar sus problemas, y en la escena del desafío que anuncia un duelo entre los galanes[63].

En ocasiones se acude a la reunión de los personajes afectados por el conflicto amoroso para generar tensión, expectación y explicar las posturas y preocupaciones de cada uno. Aparece en la jornada tercera de *Los empeños de una casa*[64]. Aparece en la jornada segunda de *Amor es más laberinto*[65]. Aparece en la terminación atribuida a Sor Juana de *La segunda Celestina*[66].

Se utilizan *comentarios* concretos puestos en boca de los agonistas para destacar diversos aspectos que se juzgan de interés, como pensamientos de personajes, reacciones de algunos de ellos ante determinados acontecimientos... Los encontramos en *Los empeños de una casa* en diversas ocasiones. Por ejemplo, en la jornada inicial, el aparte de Doña Leonor en el que destaca su gran amor por Don Carlos[67]. Los encontramos en *Amor es más laberinto*, en la jornada primera, en la despedida de Fedra y Teseo[68].

El uso del *aparte* pertenece a la técnica dramática de todos los tiempos. No siempre fue bien considerado. De hecho en los años de la Ilustración los preceptistas y escritores defensores del neoclasicismo, arremeten contra él, movidos por los abusos de utilización en los que se había incurrido en la época barroca, especialmente en los años de decadencia de los géneros teatrales. Consideran que la costumbre de hacer hablar a un personaje

---

[61] Edición citada en nota 9, pp. 153-154.

[62] Edición citada en nota 8, pp. 684-688 y 698.

[63] Edición citada en nota 9, pp. 130-135 y 138-140, respectivamente.

[64] Edición citada en nota 8, pp. 688-690.

[65] Edición citada en nota 8, pp. 739-744.

[66] Edición citada en nota 9, pp. 143-150.

[67] Ubicado en la página 649a de la edición citada en la nota 8.

[68] Edición citada en nota 8, p. 727.

en voz alta simplemente para que lo oiga el auditorio, para comunicarse con él, sin que el resto de los agonistas que se hallan en escena supuestamente escuchen sus palabras, es un atentado contra todas las normas de la verosimilitud. En nuestro caso, en relación con el tema del amor, Sor Juana lo emplea con diferentes funciones. A veces transmiten reacciones de los personajes ante comportamientos de otros que les atañen. A veces permiten la expresión de sus verdaderos sentimientos para general conocimiento del espectador, que así puede seguir mejor el desarrollo del argumento. Aparece, por ejemplo, en la jornada primera de *Los empeños de una casa*, usado por Doña Leonor[69]. Aparece, por ejemplo, en la jornada primera de *Amor es más laberinto*, usado por Fedra y Teseo[70].

Fragmentos líricos son utilizados con diversas finalidades. En ocasiones subrayan la situación previamente creada, como ocurre con los celos en la intervención de Coros y Voces sita en la jornada segunda de *Los empeños de un casa*[71]. En otros casos transmiten noticias, como características físicas de las damas, el estado anímico de un personaje..., como acontece en los inicios de *Amor es más laberinto*[72]. Se pueden encontrar dos versiones de este recurso. Unas veces los fragmentos adoptan la forma de canciones que se interpretan con música e incluso con coros, como pasa en los dos ejemplos que acabamos de mencionar. En todo caso nunca se trata de canciones tradicionales, como las que aparecen en textos de dramaturgos como Lope de Vega, quien las inserta en muchas de sus comedias (*El caballero de Olmedo*, *Fuente Ovejuna*[73], *El galán de la Membrilla*[74]...). Son composiciones líricas, aptas para el canto, compuestas por la propia autora, costumbre que es dominante, si no exclusiva, en la época en la que se produce la creación de la obra, la fase de la reforma, el llamado ciclo de Calderón[75]. En otras ocasiones, el fragmento lírico no es una canción unida a la música y al canto, sino un soneto que aborda el tema del amor. Tal sucede en la segunda jornada de *Amor es más laberinto*, –no hecha por Sor Juana, cierto es, por lo que podría pensarse que no se trata de un uso propio de nuestra escritora, aunque sí de la comedia en cuya composición ella participó–, en sendas intervenciones de Fedra y Ariadna[76]. Tal sucede en la tercera jornada de esta

---

[69] Edición citada en nota 8, p. 649a.

[70] Edición citada en nota 8, p. 727.

[71] Edición citada en nota 8, pp. 663-664.

[72] Edición citada en nota 8, pp. 714-717.

[73] Cf. el estudio de Jesús Cañas Murillo citado en la nota 1, p. 62, en la edición de Plaza y Janés, y 59 en la edición de Libertarias.

[74] Cf. Jesús Cañas Murillo, "Vino, historia y amores en *El galán de la Membrilla*, de Lope de Vega", en *XX Jornadas de Viticultura y Enología de la Tierra de Barros*. Almendralejo, Cultural "Santa Ana", 1999, pp. 27-55.

[75] Cf. Jesús Cañas Murillo, "Sobre la trayectoria y evolución de la comedia nueva", en *Káñina. Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, XXIII, nº 3, número especial dedicado a Francisco Amighetti, 1999, pp. 67-80.

[76] Edición citada en nota 8, pp. 745-746.

misma pieza –con lo que se desvanece la explicación posible que acabamos de sugerir, pues tal acto sí fue debido a la pluma de nuestra autora–, en una intervención del personaje de Ariadna[77].

Una *carta* puede convertirse en medio de resolver los problemas amorosos, como en la jornada tercera de *Los empeños de una casa*[78]; o de crear tensión y aumentar el enredo, como en *Amor es más laberinto*[79], comedia en la que la misiva contiene un desafío que Baco hace a Lidoro, motivado por los celos, mensaje que, por la intervención del enredo, de carácter fortuito, es recibido por Teseo antes de llegar a su verdadero destinatario.

Resúmenes didácticos de acontecimientos que afectan a las relaciones amorosas, útiles para facilitar al espectador el seguimiento del argumento, son insertados en las comedias. Como los que contiene, en *Los empeños de una casa*, el largo parlamento de Don Carlos ubicado en la jornada segunda[80]. Como los que contiene, en *Amor es más laberinto*, el largo parlamento sobre el desafío motivado por la rivalidad en el amor, que pronuncia Baco en la tercera jornada[81]. Un largo parlamento que resumen la situación en la que se encuentran en esos momentos las relaciones amorosas se incluye en la continuación de *La segunda Celestina* atribuida a Sor Juana[82].

La *anagnórisis*, entendida como paso de lo desconocido a lo conocido, en general, afecta al tema del que nos estamos ocupando. Se da en los personajes de las obras, no en el espectador que, como antes indicamos, sabe siempre lo que realmente sucede con las relaciones amorosas. Favorece la eliminación del enredo en el argumento, el final del nudo, el advenimiento del desenlace, y la llegada al matrimonio deseado. La encontramos en las últimas escenas de *Los empeños de una casa* y de *Amor es más laberinto*. La encontramos en el desenlace atribuido a Sor Juana de *La segunda Celestina*.

Todos los recursos que acabamos de mencionar, como sucede igualmente con otras técnicas de composición que se emplean en otras partes del argumento (en la construcción de personajes, en el trazado de la acción, en la configuración de los temas, en la transmisión del significado, del mensaje inserto en el texto), pueden usarse aisladas en partes concretas de los textos, pero que también pueden intervenir juntas, por parejas, por tríos, acumuladas, en fragmentos concretos de las piezas. En la exposición que acabamos de efectuar lo hemos ido, en ocasiones, advirtiendo, y podemos comprobarlo. Así, –recopilemos, como simple ejemplo corroborativo, datos anteriormente insertados–, en los primeros momentos de *Los empeños de una casa* se utilizan en las mismas escenas, para exponer los antecedentes de las relaciones amorosas, la conversación, el

---

[77] Edición citada en nota 8, pp. 761-762.

[78] Edición citada en nota 8, pp. 683-684.

[79] Edición citada en nota 8, pp. 754-757.

[80] Edición citada en nota 8, pp. 657-658.

[81] Edición citada en nota 8, p. 760.

[82] Edición citada en nota 9, pp. 135-136.

largo parlamento, la retrospección. No es un uso propio y específico de Sor Juana Inés de la Cruz. Es, por una parte, el reflejo de una situación generalizada propia de la comedia nueva, un mero tópico de composición, un constituyente de la poética, que, por otro lado, encuentra perfecto correlato en los usos caracterizadores de otros géneros históricos (la novela picaresca, el auto sacramental, la comedia pastoril...), y, más en general, en los hábitos de escritura, en la técnica, a los que acude un compositor para realizar la creación de cualquier obra literaria.

3. A MODO DE EPÍLOGO: ENCUADRAMIENTO Y JUSTIFICACIONES

Hasta ahora en nuestro estudio hemos descrito la visión del tema del amor, o, más concretamente, de las relaciones amorosas, que proporciona en sus comedias Sor Juana Inés de la Cruz, así como la utilización que hace ella de los recursos literarios, dramáticos, que con aquél, y aquellas, se relacionan y la versión adoptada de los mismos. Es hora de intentar proponer posibles explicaciones a la situación encontrada, y de relacionarla con el contexto de su época. Con ello daremos por concluido nuestro trabajo.

En el planteamiento de las relaciones amorosas, y en la versión concreta ofrecida de recursos ubicados en la órbita de ellas, no hallamos rasgos de auténtica originalidad, peculiaridades que aparten la creación de Sor Juana de la realizada por otros escritores del período, encuadrados en la comedia nueva barroca, anteriores, contemporáneos o coetáneos suyos. Lo advertimos con anterioridad, pero es conveniente volver ahora a recordarlo. El amor se atiene al tópico, al código, propio de la poética del género. Lo mismo acontece en el uso de los recursos que hemos estudiado. En él hay algunas peculiaridades, pero nunca exclusividad, nunca una particularidad que no podamos encontrar en la técnica empleada por algún otro dramaturgo del Barroco. Prueba de ello es que ambas facetas del argumento, tema y recursos, es posible identificarlos, con tratamientos y funciones muy similares, en la comedia de Salazar y Torres *El encanto es la hermosura y El hechizo sin hechizo. La segunda Celestina*, en cuya composición Sor Juana sólo pudo, de haberlo hecho, intervenir de manera muy parcial, en la adición del desenlace que faltaba en la versión primitiva, dejada inconclusa por su creador, aunque también pudiera efectuar algunos retoques menores en el texto previamente heredado, como quiere Guillermo Schmidhuber[83].

La causa de todo la hallamos en la propia naturaleza de las comedias escritas por Sor Juana. Se trata de obras de evasión y de diversión, escritas en y para un contexto festivo, y estrenadas dentro de él[84]. No tienen gran carga ideológica. Son, hay que insistir

---

[83] Guillermo Schmidhuber, "La segunda Celestina: hallazgo y significación", en su libro *Sor Juana dramaturga*, citado en nota 6, pp. 97-132. Ver, especialmente, pp. 97-119.

[84] Sobre este particular, véanse las páginas 164-165 del artículo de Teodosio Fernández "Sor Juana dramaturga", citado en la nota 5; las páginas 65-68 del libro de Manuel Antonio Arango L. *Contribución al estudio de la obra dramática de Sor Juana Inés de la Cruz*, cit en la nota 6; y las páginas 43-53 del

en ello, piezas pensadas para lograr el puro entretenimiento, aunque puedan proporcionarse, en ciertas partes de ellas, visiones concretas de aspectos determinados de la realidad que la propia autora, Sor Juana, pudiese compartir y defender verdaderamente, y no ser simples concepciones propias de los personajes de las comedias. Pero el planteamiento general, el uso general de los recursos, y la visión general de los temas, la concepción global, se atiene esencialmente a los tópicos propios de la poética del género, a los constituyentes esenciales de la comedia nueva, sin apartarse en aspectos importantes, y, a veces, ni siquiera accesorios, de ellos. Debido a todo, al carácter festivo y al contexto similar, nuestra escritora se ajusta, en su versión del tema del amor, al código tópico de la comedia nueva[85], un código que le sirve como esquema formal para componer el argumento y construir una obra divertida que pueda satisfacer los deseos de relax, de asueto, de pasar un buen rato que pudieran existir en el auditorio, –objetivo que, evidentemente, alcanzó con creces–, y se acople a ese contexto festivo en el que las piezas fueron estrenadas y para el cual fueron creadas. Debido a ello los recursos son utilizados de la manera tópica de la poética del género, sin que existan, en cuestiones de fondo, grandes rasgos de originalidad.

En todo existe perfecto correlato con la situación que describimos al estudiar el tema del honor en las comedias de Sor Juana[86]. De tal modo que las afirmaciones que incluimos en ese lugar

> La explicación que podemos ofrecer para justificar el uso del tema de honor que encontramos en las comedias de Sor Juana es bastante evidente. Las obras de Sor Juana son comedias de capa y espada. En ellas el enredo tiene una intervención fundamental. El tema principal, –ya lo mencionábamos–, es el amor, con sus relaciones amorosas, con los celos, con sus enlaces con las relaciones paternofiliales... El recurso del triángulo amoroso, tremendamente complicado, se convierte en aglutinador de la acción. Las comedias tienen como objetivo fundamental la diversión. Pretenden entretener al espectador. Son concebidas, prácticamente, como un auténtico *divertimento*. Y en él no caben grandes planteamientos teóricos, magnos análisis profundos, temas importantes tratados con absoluta seriedad, convertidos en base para hacer una indagación sobre el mundo, transmitir una peculiar, amén de, lo reiteramos, profunda, visión de la realidad. Predomina el juego, el deseo de producir diversión, insistimos. Y en ese contexto se introduce el tema del honor[87]

---

libro de Guillermo Schmidhuber *Sor Juana dramaturga*, citado en la nota 6.

[85] Algunos críticos han querido ver en el tratamiento del tema del amor realizado por Sor Juana particularismos. Pueden detectarse en el uso específico de los tópicos del código, no en la propuesta de caracteres nuevos, originales.

[86] Jesús Cañas Murillo, "Honor y honra en las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz", citado en nota 7.

[87] Jesús Cañas Murillo, *ibidem*, p. 172, en la versión del Fondo de Cultura Económica, y 36, en la versión del *Anuario de Estudios Filológicos*.

serían perfectamente aplicables al caso que ahora hemos abordado, al uso del tema del amor y los recursos de composición que con él se relacionan.

Pese a todo, originalidad hay en las comedias de Sor Juana. Pero se halla en otro lugar. La encontramos en la manera de utilizar los caracteres tópicos de unos temas cuyos códigos pertenecen a la poética del género, y de utilizar unas versiones de unos recursos dramáticos heredados de la tradición. La peculiaridad está en la forma, en las combinaciones de tópicos preexistentes. En todo caso la maestría de nuestra escritora para tejer un entramado argumental eficaz y formalmente brillante (recordemos el trazado de la intriga y el uso del enredo) sobre bases preestablecidas es absolutamente innegable.

Con todo lo que acabamos de exponer la obra dramática profana de Sor Juana Inés de la Cruz queda perfectamente contextualizada en la época histórica en la que vio la luz[88]. Al estudiar el tema del honor ya tuvimos ocasión de ponerlo de manifiesto. Nuestra escritora realiza cronológicamente su labor en un momento final de la trayectoria evolutiva de la comedia nueva[89], la etapa de epígonos, aquella que va a terminar enlazando, también por evolución, con uno de los géneros populares más importantes de la época de la Ilustración, el que en otro lugar llamé comedia de espectáculo[90]. Sus creaciones reflejan los caracteres propios de este periodo[91], como el interés por el entretenimiento, como la gran importancia que se concede a la construcción formal, como el generalizado y complicado uso del enredo, como la insistencia en el trazado de triángulos amorosos complejos, como la esquematización de los temas y la topificación del significado, en el cual el verdadero didactismo está prácticamente ausente, por haber cedido paso al real interés por proporcionar al auditorio una auténtica diversión, pese a la apariencia de protestas y propuestas de enseñanzas que se introducen en ocasiones en los argumentos. El carácter de los textos y la época histórica en la que ven la luz justifican unos usos dramáticos que hasta aquí hemos venido analizando.

---

[88] Sobre el encuadramiento de la obra de Sor Juana en la comedia nueva, cf. Jesús Cañas Murillo, "Honor y honra en las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz", citado en nota 7, pp. 173-174, en la versión del Fondo de Cultura Económica, y 38-40, en la versión del *Anuario de Estudios Filológicos*.

[89] Cf. Jesús Cañas Murillo, "Sobre la trayectoria y evolución de la comedia nueva", citado en nota 75.

[90] Cf. Jesús Cañas Murillo, "Apostillas a una historia del teatro español del siglo XVIII", en *Anuario de Estudios Filológicos*, XIII, 1990, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1991, pp. 53-63.

[91] Cf. Jesús Cañas Murillo, "Sobre la trayectoria y evolución de la comedia nueva", citado en la nota 75. Las explicaciones de la etapa de epígonos en pp. 74-75.

Bibliografía

I. EDICIONES

CRUZ, SOR JUANA INÉS DE LA: *Obras de sor Juana Inés de la Cruz*. Edición facsímil de los tres volúmenes de la príncipe. Introducciones de Fredo Arias de la Canal. México, Frente de Afirmación Hispanista, 1995.

CRUZ, SOR JUANA INÉS DE LA: *Obras completas*. Ed. Alfonso Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda. México, Fondo de Cultura Económica, 1951-1957, 4 vols. Reimpresión en 1976. Tomo I, *Lírica personal*. Tomo II, *Villancicos y letras sacras*. Tomo III, *Autos y loas*. Tomo IV, *Comedias, sainetes y prosa*.

CRUZ, SOR JUANA INÉS DE LA: *Obras completas*. Prólogo de Francisco Monterde. Ed. Alfonso Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda. México, Porrúa (Sepan cuantos...),1977 (1992, 8ª ed.).

CRUZ, SOR JUANA INÉS DE LA: *Antología*. Ed. Dolores Bravo, en *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia, VII*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.

CRUZ, SOR JUANA INÉS DE LA: *Los empeños de una casa*. Ed. Ramón Mesonero Romanos, en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, II. Madrid, Rivadeneyra (BAE, XLIX), 1859, pp. 285-303.

CRUZ, SOR JUANA INÉS DE LA: *Los empeños de una casa*. Ed. Julio Jiménez Rueda. México, Universidad Autónoma de México (Biblioteca del Estudiante Universitario, vol. 14), 1940.

CRUZ, SOR JUANA INÉS DE LA: *Los empeños de una casa*. Buenos Aires, Sopena Argentina, 1941.

CRUZ, SOR JUANA INÉS DE LA: *Los empeños de una casa*. Ed. Matilde Muñoz, en Sor Juana Inés de la Cruz, *Poesía y teatro*. Madrid, Aguilar, 1946.

CRUZ, SOR JUANA INÉS DE LA: *Los empeños de una casa*. Ed. Alfonso Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda, en el tomo IV, *Comedias, sainetes y prosa*, de *Obras completas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1957 (reimpresión en 1976).

RIPOLL, CARLOS Y VALDESPINO, ANDRÉS: *Teatro hispanoamericano*. New York, Anaya Book, 1972, 2 vols. (en vol. I, pp. 215-324 incluye a Sor Juana; edita *El divino Narciso*, y, en pp. 267-324, *Los empeños de una casa)*.

CRUZ, SOR JUANA INÉS DE LA: *Los empeños de una casa*. Ed. Alfonso Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda, en *Obras completas*. México, Porrúa (Sepan cuantos...),1977 (1992, 8ª ed.), pp. 627-704.

CRUZ, SOR JUANA INÉS DE LA: *Los empeños de una casa*. Edición, estudio, bibliografía y notas de Celsa Carmen García Valdés. Barcelona, PPU, 1989.

CRUZ, SOR JUANA INÉS DE LA: *Amor es más laberinto*. Ed. Alfonso Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda, en el tomo IV, *Comedias, sainetes y prosa*, de *Obras completas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1957 (reimpresión en 1976).

CRUZ, SOR JUANA INÉS DE LA: *Amor es más laberinto*. Ed. Alfonso Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda, en *Obras completas*. México, Porrúa (Sepan cuantos...),1977 (1992, 8ª ed.), pp. 705-774.

CRUZ, SOR JUANA INÉS DE LA Y SALAZAR Y TORRES, AGUSTÍN DE: *La segunda Celestina. Una comedia perdida de Sor Juana*. Ed. Guillermo Schmidhuber de la Mora con la colaboración de Olga Martha Peña Doria. Presentación de Octavio Paz. México, Editorial Vuelta, 1990.

SALAZAR Y TORRES, AGUSTÍN DE: *El encanto es la hermosura*. Ed. Ramón Ramón Mesonero Romanos, en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, II. Madrid, Rivadeneyra (BAE, XLIX), 1859, pp. 285-303.

SALAZAR Y TORRES, AGUSTÍN DE, VERA TASSIS, JUAN DE, CRUZ, SOR JUANA INÉS DE LA: *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo / La segunda Celestina*. Ed. Thomas Austin O'Connor. Binghamton, New York, Medieval and Reinaissance Texts and Studies, 1994.

SALAZAR Y TORRES, AGUSTÍN DE Y CRUZ, SOR JUANA INÉS DE LA: *La segunda Celestina*. Ed. facsímil, con introducción de Fredo Arias de la Canal y prólogo de Guillermo Schmidhuber de la Mora, en *Segundo tomo de las obras de sor Juana Inés de la Cruz y La segunda Celestina*. México, Frente de Afirmación Hispanista, 1995.

II. ESTUDIOS

1. Generales y varia

ABREU GÓMEZ, ERMILO: *Sor Juana Inés de la Cruz. Bibliografía y biblioteca*. México, Monografías Bibliográficas Mexicanas, 1934.

ANDERSON IMBERT, ENRIQUE: *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, I. México, FCE, 1967, 6ª ed. (Sobre Sor Juana, pp. 118-127. Su teatro, pp. 124-127).

BÉNASSY-BERLING, MARIE CÉCILE: *Humanismo y religión en Sor Juana Inés de la Cruz*. Traducción de Laura López de Belair. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.

BUXÓ, JOSÉ PASCUAL: *Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento*. México, Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto Mexiquense de Cultura, 1996.

CALLEJA, DIEGO: *Vida de Sor Juana*. Toluca, Instituto Mexiquense de la Cultura, 1996.

FRANCO, LOURDES (ed.): *Testimonio de claustro. Sor Juana Inés de la Cruz ante la crítica*. México, Instituto de Investigaciones Filológica de la UNAM, 1995.

GOIC, CEDOMIL: *Historia y crítica de la Literatura Hispanoamericana,* I. Barcelona, Crítica, 1988. pp. 314-331.

GÓMEZ GIL, ORLANDO: *Historia crítica de la Literatura Hispanoamericana*. New York, Holt, Rinehart and Winston, 1968. (Sobre el teatro de Sor Juana, pp. 136-137 y 144-147).

RIPOLL, CARLOS Y VALDESPINO, ANDRÉS: *Teatro hispanoamericano*. New York, Anaya Book, 1972, 2 vols. (En vol. I, pp. 215-324 incluye a Sor Juana. Edita *El divino Narciso*, y, en pp. 267-324, *Los empeños de una casa*).

WISSNER, JEAN MICHEL: *Las sombras de lo fingido. Sacrificio y simulacro en Sor Juana Inés de la Cruz*.

Prólogo de Elías Trabulse. México, Instituto Mexiquense de Cultura, 2001. 2ª ed.

XIRAU, RAMÓN: *Genio y figura de Sor Juana Inés de la Cruz*. Buenos Aires, Universidad, 1970.

2. Sor Juana y sus comedias

ABREU GÓMEZ, EMILIO: *Sor Juana Inés de la Cruz: bibliografía y biblioteca*. México, Monografías bibliográficas mexicanas, 29, 1934.

ALATORRE, ANTONIO: "El aprendizaje teatral de Sor Juana", en *Proceso*, 710, México, 11 de junio de 1990, pp. 50-51.

ALATORRE, ANTONIO: "Algo más sobre Sor Juana y *La segunda Celestina*", en *Proceso*, 714, México, 9 de julio de 1990, pp. 56-57.

ALATORRE, ANTONIO: "*La segunda Celestina* de Agustín de Salazar y Torres: Ejercicio de crítica", en *Vuelta*, 169, México, diciembre de 1990, pp. 46-52.

ALATORRE, ANTONIO: "Tercer repaso a *La segunda Celestina*", en *Proceso*, 740, México, 7 de enero de 1991, pp. 56-58.

ARANGO L., MANUEL ANTONIO: *Contribución al estudio de la obra dramática de Sor Juana Inés de la Cruz*. New York, Peter Lang, 2000.

ARICEAGA, ALEJANDRO: "¿Hay mano de Sor Juana en *La segunda Celestina*.", en *La Troje*, 2, Toluca, México, marzo de 1991, pp. 7-11.

BELLINI, GIUSEPPE: "L'Umorismo, arma feminista nel teatro di Sor Juana", en *Studi di Letteratura Francesa*, X, Padua, 1983.

BUXÓ, JOSÉ PASCUAL: "Las vueltas de Sor Juana", en *La jornada semanal*, 76, México, 25 de noviembre de 1990, pp. 29-35.

BUXÓ, JOSÉ PASCUAL: "Sor Juana Inés de la Cruz entre el anonimato y la anonimia", en *Proceso*, 739, México, 31 de diciembre de 1990, pp. 46-51.

CAÑAS MURILLO, JESÚS: "Honor y honra en las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz", en VV.AA., *Sor Juana y su Mundo: Una Mirada Actual. Memorias del Congreso Internacional*, coordinado por Carmen Beatriz López-Portillo. México, Tezontle, Fondo de Cultura Económica, Universidad del Claustro de Sor Juana, 1998, pp. 167-174. Es la primera versión, posteriormente retocada, del trabajo publicado en *Anuario de Estudios Filológicos*, XXI, 1998, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1999, pp. 27-40.

CAÑAS MURILLO, JESÚS: "Honor y honra en las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz", en *Anuario de Estudios Filológicos*, XXI, 1998, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1999, pp. 27-40.

CASTAÑEDA, JAMES A.: "*Los empeños de un acaso* y *Los empeños de una casa*: Calderón y Sor Juana, la diferencia de un fonema", en *Revista de Estudios Hispánicos*, 1, 1967, pp. 107-116.

CHANG-RODRÍGUEZ, RAQUEL: "Relectura de *Los empeños de una casa*", en *Revista Iberoamericana*, 44, 104-105, 1978, pp. 409-419. Parcialmente recogido en Cedomil Goic, *Historia y crítica de la Literatura Hispanoamericana,* I, Barcelona, Crítica, 1988. pp. 365-368.

CHECA, JORGE: *Experiencia y representación en el Siglo de Oro. Cortés, Santa Teresa, Gracián, Sor Juana Inés de la Cruz*. Valladolid, 1998.

Cuadernos Hispanoamericanos. Los Complementarios, 16, noviembre de 1995. Número monográfico dedicado a Sor Juana Inés de la Cruz, con artículos de Luis Sáinz de Medrano, Guillermo Schmidhuber, Margo Glantz, Teodosio Fernández, Lola Luna, José Carlos González Boixo, Selena Millares, Juana Martínez Gómez y Jean Claude Masson.

DANIEL, LEE ALTON: "Encuentran *La Celestina* de Sor Juana", en *Hispania*, 73, 4, 1990, p. 1035.

DOMÉNECH, RICARDO: "Notas sobre teatro: *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 139, 1961, pp. 140-143.

FERNÁNDEZ, TEODOSIO: "Sor Juana dramaturga", en *Sor Juana Inés de la Cruz*. Ed. Luis Sáinz de Medrano. Roma, Bulzoni Editore, 1997, pp. 163-170.

FEUSTLE, JOSEPH A.: "Hacia una interpretación de *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz", en *Explicación de Textos Literarios*, 1-2, 1973, pp. 143-149.

FLYNN, GERARD: *Sor Juana Inés de la Cruz*. New York, Twayne, 1971.

GARCÍA VALDÉS, CELSA CARMEN: "Bibliografía selecta" de Sor Juana Inés de la Cruz, en su edición de *Los empeños de una casa*. Barcelona, PPU, 1989, pp. 81-91.

GARCÍA VALDÉS, CELSA CARMEN: "Teatralidad barroca: las loas sacramentales de Sor Juana", en VV. AA., *Sor Juana y su Mundo: Una Mirada Actual. Memorias del Congreso Internacional*, coordinado por Carmen Beatriz López-Portillo. México, Tezontle, Fondo de Cultura Económica, Universidad del Claustro de Sor Juana, 1998, pp. 207-218.

GLANTZ, MARGO: "De Narciso a Narciso o de Tirso a Sor Juana: *El vergonzoso en palacio* y *Los empeños de una casa*", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XL, 1992, pp. 477-492; y en *El escritor y la escena. Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español*, Chihuahua, Universidad Autónoma de Ciudad de Juárez, 1993, pp. 29-43.

GONZÁLEZ, AURELIO: "La fiesta barroca de Sor Juana. A propósito de *Los empeños de una casa*", en VV. AA., *Sor Juana y su Mundo: Una Mirada Actual. Memorias del Congreso Internacional*, coordinado por Carmen Beatriz López-Portillo. México, Tezontle, Fondo de Cultura Económica, Universidad del Claustro de Sor Juana, 1998, pp. 224-227.

HENRÍQUEZ UREÑA, PEDRO: "Bibliografía de Sor Juana Inés de la Cruz", en *Revue Hispanique*, XL, 1917, pp. 161-214.

IGUINIZ, JUAN B.: "Catálogo de las obras de y sobre Sor Juana Inés de la Cruz existentes en la Biblioteca Nacional", en *Boletín de la Biblioteca Nacional*, 2-4, 1951, pp. 9-18.

JIMÉNEZ RUEDA, JULIO: *Sor Juana Inés de la Cruz en su época*. México, Porrúa, 1952.

LEAL, LUIS: "Una obra recuperada de Sor Juana", en *Vuelta*, 169, México, diciembre de 1990, pp. 94-95.

LEIVA, RAÚL: *Introducción a Sor Juana: sueño y realidad*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1976.

LEMUS, GEORGE: "El feminismo de Sor Juana Inés de la Cruz en *Los empeños de una casa*", en *Letras Femeninas*, XI, 1985, pp. 21-29.

LUCIANI, FREDERICK: "Sor Juana's *Amor es más laberinto* as Mythological «Speculum»", en *Estudios sobre escritoras hispánicas en honor de Georgina Sabat Rivers*. Madrid, Castalia, 1992, pp. 173-186.

MERRIM, STEPHANIE (ed.): *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*. Detroit, Wayne State University Press, 1991.

MONTERDE, FRANCISCO: "Un aspecto del teatro profano de Sor Juana Inés de la Cruz", en *Revista de Filosofía y Letras*, abril-junio 1946.

MONTERDE, FRANCISCO: "Teatro profano de Sor Juana", en *Cultura Mexicana*, México, Intercontinental, 1946, pp. 55-90.

O'CONNOR, THOMAS AUSTIN: "On the Authorship of *El encanto es la hermosura*: A Curious Case of Dramatic Collaboration", en *Bulletin of the Comediantes*, 26, 1974, pp. 31-34.

O'CONNOR, THOMAS AUSTIN: "Los enredos de una pieza. El contexto histórico teatral de *El encanto es la hermosura*: o *La segunda Celestina* de Salazar y Torres, Vera Tassis y Sor Juana", en *Literatura Mexicana*, 3, 2, 1992, pp. 283-303.

PAILLER-STAUB, CLAIRE: "La «question» d'amour dans le théatre profane de Sor Juana Inés de la Cruz", en *TILAS*, 13-14, 1973, pp. 60-80.

PATERSON, ALAN K. G.: "Teatro para canonizar: Tirso de Molina y Sor Juana de la Cruz", en *Tirso de Molina: Imagine e Rappresentazione*... Nápoles, E. Scientifiche Italiana, 1991, pp. 53-64.

PAZ, OCTAVIO: *Sor Juana Inés de la Cruz, o Las trampas de la fe*. Barcelona, Seix Barral, 1982.

PAZ, OCTAVIO: "*La segunda Celestina* ante sus jueces", en *Vuelta*, 169, 1990, p. 44.

PAZ, OCTAVIO: "¿Azar o justicia?", en *Proceso*, 710, México, 11 de junio de 1990, p. 53.

PEÑA DORIA, OLGA MARTHA Y SCHMIDHUBER DE LA MORA, GUILLERMO: *Sor Juana y El Zurriago*. México, Gobierno del Estado de Colima, 1999.

PÉREZ, MARÍA ESTHER: *Lo americano en el teatro de Sor Juana Inés de la Cruz*. New York, Eliseo Torres & Sons, 1975.

PUCCINI, DARIO: *Sor Juana Inés de la Cruz. Studio d'una personalitá del Barocco messicano*. Roma, Ateneo, 1967.

PUCCINI, DARIO: *Una mujer en soledad. Sor Juana Inés de la Cruz, una excepción en la cultura y la literatura barroca*. Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1996.

ROUTT, KRISTIN: "Lo andrógino en *La segunda Celestina*", en *Torre de papel*, 3, 1, 1993, pp. 44-45.

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 colonial", en VV. AA., *Espacios teatrales del Barroco español*. Kassel, Reichenberger, 1991, pp. 175-202.

SABAT DE RIVERS, GEORGINA: "Sor Juana Inés de la Cruz", en *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo I, *Época colonial*. Madrid, Cátedra, 1982, pp. 275-293.

SABAT DE RIVERS, GEORGINA: "Los problemas de *La segunda Celestina*", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 40, 1992, pp. 493-512. Recogido también en su *Bibliografía y otras cuestíunculas sorjuaninas*, Salta, Argentina, Biblioteca de Textos Universitarios, 1995, pp. 85-105.

SALCEDA, ALBERTO G.: "Cronología del teatro de Sor Juana", en *Ábside*, XVII, 1953, pp. 333-358.

SÁNCHEZ ARTECHE, ALFONSO: *La segunda Celestina. Una comedia que no escribió Sor Juana.* México, Bajo el Signo de la Presencia, 1991.

SAYERS PEDEN, MARGARET: "Sor Juana Inés de la Cruz: The Fourth Labyrinth", en *Bulletin of the Comediantes*, 27, 1, Spring 1975, pp. 41-48.

SCHMIDHUBER DE LA MORA, GUILLERMO: "*La segunda Celestina*, Sor Juana y la estilometría", en *Vuelta*, 15, 174, 1991, pp. 54-60.

SCHMIDHUBER DE LA MORA, GUILLERMO: "Elementos biográficos en una comedia desconocida de sor Juana: *La segunda Celestina*", en *Hispanófila*, 107, 1993, pp. 59-69.

SCHMIDHUBER DE LA MORA, GUILLERMO: "Hallazgo de dos obras perdidas de Sor Juana Inés de la Cruz: la comedia *La segunda Celestina* y una *Protesta de la fe*', en *Mairena*, 39, 1995, pp. 105-115

SCHMIDHUBER DE LA MORA, GUILLERMO: *The Three Secular Plays of Sor Juana Inés de la Cruz.* Lexington, University of Kentucky Press, 1996.

SCHMIDHUBER DE LA MORA, GUILLERMO: *Sor Juana Dramaturga. Sus comedias de "falda y empeño".* México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1996.

SCHMIDHUBER DE LA MORA, GUILLERMO: "Las obras perdidas de Sor Juana Inés de la Cruz y dos hallazgos: la comedia *La segunda Celestina* y una *Protesta de la fe*", en VV. AA., *Sor Juana y su Mundo: Una Mirada Actual. Memorias del Congreso Internacional*, coordinado por Carmen Beatriz López-Portillo. México, Tezontle, Fondo de Cultura Económica, Universidad del Claustro de Sor Juana, 1998, pp. 410-417. Publicado también en la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*.

SCHMIDHUBER DE LA MORA, GUILLERMO: "Sor Juana", en su libro *El ojo teatral. 19 lecturas ociosas.* México, Ediciones La Rana, 1998, pp. 55-130. Recoge, junto a dos trabajos inéditos, algunos artículos dispersos, anteriormente impresos en revista. Sobre *La segunda Celestina*, pp. 99-130, que reproducen el artículo "Elementos biográficos en una comedia desconocida de sor Juana: *La segunda Celestina*", publicado anteriormente en *Hispanófila*.

SCHONS, DOROTHY: *Bibliografía de Sor Juana Inés de la Cruz.* México, 1927.

SCHONS, DOROTHY: "Nuevos datos para la bibliografía de Sor Juana", en *Contemporáneos*, 9, 1929, pp. 161-176.

SIBIRSKY, SAÚL: "La obra teatral de Sor Juana Inés de la Cruz", en *Romance Notes*, 7, 1965, pp. 21-24.

SIMÓN DÍAZ, JOSÉ: "Juana Inés de la Cruz (Sor)", en *Bibliografía de la Literatura Hispánica*, XII, Madrid, CSIC, 1982, pp. 515-561.

TEIJEIRO FUENTES, MIGUEL ÁNGEL: "*Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz: un eslabón entre la tradición calderoniana y el teatro novohispano", en VV. AA., *Sor Juana y su Mundo: Una Mirada Actual. Memorias del Congreso Internacional*, coordinado por Carmen Beatriz López-Portillo. México, Tezontle, Fondo de Cultura Económica, Universidad del Claustro de Sor Juana, 1998, pp. 436-442.

TOLEDO, ALEJANDRO: "Por diversos caminos Antonio Alatorre y Guillermo Schmidhuber llegaron a *La Celestina* de Sor Juana. Interpretaciones controvertidas", en *Proceso*, 710,

México, 11 de junio de 1990, pp. 50-55.

TOLEDO, ALEJANDRO: "«No se comprueba la coautoría de Sor Juana», insiste José Pascual Buxó. *Vuelta* descalifica a los jueces de *La segunda Celestina*", en *Proceso*, 739, México, 31 de diciembre de 1990, pp. 46-51.

TORRES RIOSECO, ARTURO: "Tres dramaturgos mexicanos del periodo colonial: Eslava, Alarcón, Sor Juana", en *Ensayos sobre literatura latinoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1953, pp. 26-56.

URBANO, VICTORIA: *Sor Juana Inés de la Cruz: amor, poesía, soledumbre*. Ed. Adelaida López de Martínez. Potomac, Scripta Humanistica, 1990.

VV. AA.: *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico. María de Zayas, Isabel Rebeca Correa, Sor Juana Inés de la Cruz*. Kassel, Reichenberger, 1999, 2 vols.

VV. AA.: *Sor Juana Inés de la Cruz: Selected Studies*. Edición de Luis Cortest. New York / Buenos Aires / Asunción, CEDES, 1989.

VV. AA.: *Sor Juana Inés de la Cruz*. Ed. Luis Sáinz de Medrano. Roma, Bulzoni, 1997.

VV. AA.: *Sor Juana y su Mundo: Una Mirada Actual. Memorias del Congreso Internacional*, coordinado por Carmen Beatriz López-Portillo. México, Tezontle, Fondo de Cultura Económica, Universidad del Claustro de Sor Juana, 1998.

VV. AA.: *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando. Homenaje Internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*. Coordinado por Sara Poot Herrera y Elena Urrutia. Edición de Sara Poot Herrera. Méjico, El Colegio de Méjico, 1993.

WILLIAMSEN, VERN G.: "La simetría bilateral en las comedias de sor Juan Inés ", en *El Barroco en América*, I. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1978, pp. 217-228. Resumido en Cedomil Goic, *Historia y crítica de la Literatura Hispanoamericana,* I, Barcelona, Crítica, 1988. pp. 368-370.