



# Sor Juana Inés de la Cruz y el teatro novohispano

---

XLII Jornadas de teatro Clásico

*Almagro, 9, 10, y 11 de julio de 2019*



*Edición cuidada por*  
**Rafael González Cañal**  
**Almudena García González**







*SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ*  
*Y EL TEATRO NOVOHISPANO*



CORTES DE  
CASTILLA-LA MANCHA



FFI2017-87523-P

# *Sor Juana Inés de la Cruz y el teatro novohispano*

**XLII Jornadas de teatro clásico**

Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2019

Edición cuidada por

Rafael González Cañal

y

Almudena García González



Ediciones de la Universidad  
de Castilla-La Mancha

2021

## JORNADAS DE TEATRO CLÁSICO DE ALMAGRO

(42º. 2019. Almagro)

Sor Juana Inés de la Cruz y el teatro novohispano: XLII jornadas de teatro clásico, Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2019 / edición cuidada por Rafael González Cañal y Almudena García González.— [Cuenca] : Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2021.

224 p.; 24 cm.— (Corral de comedias ; 45)

ISBN: 978-84-9044-457-3

1. Sor Juana Inés de la Cruz. 2. Teatro español – S. XVII — Historia y crítica I. González Cañal, Rafael, ed. lit. II. García González, Almudena, ed. lit. III. Universidad de Castilla-La Mancha, ed. V. Título VI. Serie

821.134.2-2.09 “ 16 ”(063)

© de los textos: sus autores.

© de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha.

Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Director: César Sánchez Ortiz.

Colección CORRAL DE COMEDIAS, núm. 45.

Director: Felipe B. Pedraza Jiménez.

1ª ed. Tirada: 200 ejemplares.

Diseño de la cubierta: C.I.D.I (Universidad de Castilla-La Mancha)

Composición y maquetación: Añil desarrollo gráfico -anil.es-

Impresión: Masquelibros.

Impreso en España (U.E.) – *Printed in Spain (U.E.)*

ISBN: 978-84-9044-457-3 (edición impresa)

D.L. CU 55-2021

ISBN: 978-84-9044-458-0 (edición electrónica)

ISSN: 1699-8650

Doi: [http://doi.org/10.18239/cor\\_45.2021.00](http://doi.org/10.18239/cor_45.2021.00)



Esta obra se encuentra bajo una licencia internacional Creative Commons CC BY 4.0. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra no incluida en la licencia Creative Commons CC BY 4.0 solo puede ser realizada con la autorización expresa de los titulares, salvo excepción prevista por la ley. Puede Vd. acceder al texto completo de la licencia en este enlace: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

## PALABRAS PRELIMINARES

Por primera vez me toca a mí redactar estas palabras preliminares que abren el volumen de las actas de las Jornadas de teatro clásico de Almagro. En las veintisiete ocasiones anteriores en que la Universidad de Castilla-La Mancha ha organizado las Jornadas de teatro clásico de Almagro, ha sido mi compañero Felipe B. Pedraza el encargado de esta presentación, pero en 2019 decidió retirarse de las Jornadas con la misión cumplida después de un trabajo de muchos años. Él ha consolidado y mantenido esta actividad contra viento y marea. Hoy podemos decir que nuestras Jornadas almagrañas se han convertido en todo un referente del diálogo y el entendimiento entre los estudiosos e investigadores y la gente del teatro que tanto se ha venido demandando. No podemos más que agradecerle su trabajo y entusiasmo a lo largo de tantos años.

Para celebrar las XLII Jornadas contamos con la ayuda de diferentes instituciones a las que queríamos agradecer su apoyo y su confianza: el Instituto Almagro de teatro clásico, las Cortes de Castilla La Mancha y la Facultad de Letras de nuestra universidad.

Además, disfrutamos de la presencia de colegas y amigos que vinieron a apoyar nuestras Jornadas de una manera desinteresada y entusiasta: Matías Barchino, decano de la Facultad de Letras, que colaboró generosamente en esta edición; Antonio Serrano, director de las Jornadas de Teatro del Siglo de Oro de Almería durante muchos años, que se encargó de moderar el coloquio de los directores escénicos; Luciano García Lorenzo, que también dirigió algunas ediciones de estas Jornadas en los primeros tiempos y que, después fue director del Festival de Almagro durante ocho años; Francisco Domínguez Matito que trajo a Almagro un nutrido grupo de becarios de la Universidad de La Rioja; y Mar Zubieta, fiel amiga de las Jornadas, que presentó las publicaciones de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. A todos ellos, mi agradecimiento.

Y he de dedicar también unas palabras de gratitud a los asistentes, a todos los que han querido dedicar su tiempo a reflexionar sobre esa figura apasionante que es Sor Juana Inés de la Cruz. A ella le tendría que dar también las gracias por conseguir casi un centenar de matriculados y propiciar ese ambiente mágico y cordial que vivimos durante aquellos tres calurosos días del julio almagreño.

Gracias a los ponentes, a los mexicanos y a los españoles, que nos han permitido acercarnos a la figura de Sor Juana Inés de la Cruz y al teatro novohispano. Tuvimos la suerte de contar con la presencia de Margo Glantz que, con su saber y simpatía, inauguró brillantemente esta edición, en un entusiasta y rico diálogo con Beatriz Aracil. Contamos también con Sara Poot Herrera, Carmen López Portillo, Judith Farré y Javier Rubiera que nos ilustraron sobre diversos aspectos de la obra de Sor Juana y del teatro novohispano. Un capítulo aparte mereció Juan Ruiz de Alarcón, el otro gran dramaturgo mexicano, a quien dedicaron sus intervenciones Germán Vega García-Luengos y José Montero.

Un apartado especial merece la aportación de los directores y actores que pasaron por nuestros coloquios para explicar su trabajo y atender todo tipo de cuestiones y sugerencias. La presencia de Helena Pimenta y los actores de la CNTC en el último coloquio puso el broche de oro a esta edición. A todos ellos, muchas gracias.

Todo ello fue posible gracias a un equipo entusiasta y experimentado formado por Elena Marcello, Almudena García, Alberto Gutiérrez, Conchi Astilleros y Roberto González, con la ayuda inestimable de nuestros becarios: José Luis Muñoz, Carmen Santana, Andrea Espadas y Celia Román.

Esperemos que estas actas reflejen de alguna manera lo mucho que disfrutamos y lo mucho que aprendimos en estas entrañables Jornadas dedicadas a Sor Juana.

RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL  
UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

# Sor Juana Inés de la Cruz y el teatro novohispano

XLII Jornadas de teatro clásico de Almagro

Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2019

DIRECCIÓN

Rafael González Cañal

SECRETARÍA

Almudena García González

COMISIÓN ORGANIZADORA

Elena E. Marcello,

Alberto Gutiérrez Gil

María Concepción Astilleros

BECARIOS

José Luis Muñoz Muela

Carmen Santana Bustamante

Andrea Espadas Ureña

Celia Román Álvarez

# Programa

## Martes 9

- 10:30 Recepción y entrega de documentos
- 11:00 Inauguración de las Jornadas
- 11:30 Margo GLANTZ (Univ. Nacional Autónoma de México y Academia Mexicana de la Lengua): *En las aguas de Narciso: la producción dramática de Sor Juana*. Diálogo con Beatriz ARACIL (Univ. de Alicante)
- 13:30 *Libros en escena*  
Mar ZUBIETA:  
Publicaciones de la Compañía Nacional de Teatro Clásico
- 13:30 Visita al corral de comedias
- 18:00 Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS (Univ. de Valladolid):  
*Lo que aún no sabíamos de Ruiz de Alarcón*
- 19:00 José MONTERO REGUERA (Univ. de Vigo):  
*La complejidad estilística de «La verdad sospechosa» de Ruiz de Alarcón*
- 22:45 Representación teatral: *Valor, agravio y mujer* y *El conde Partinuplés*, de Ana Caro (Fundación Siglo de Oro/ Rakatá). Palacio de los Oviedo

## Miércoles 10

- 10:00 Sara POOT HERRERA (Univ. de California, Santa Bárbara & UC-Mexicanistas):  
*Sor Juana y «una cómica», actriz que recitó el poema del «Neptuno Alegórico»*
- 11:00 Judith FARRÉ (Consejo Superior de Investigaciones Científicas):  
*«Los empeños de una casa», el diseño de un festejo teatral*
- 12:30 Coloquio sobre la representación de *Valor, agravio y mujer* y *El conde Partinuplés*, de Ana Caro: Rodrigo ARRIBAS y Fernando GIL
- 17:30 Álvaro CUÉLLAR (Universidad de Kentucky, EEUU): *El teatro de Alarcón y Sor Juana de la Cruz ante las humanidades digitales*
- 18:00 Presentación del número dedicado a Sor Juana Inés de la Cruz de la revista *Inundación Castálida*  
Carmen LÓPEZ PORTILLO ROMANO

- 19:00 Coloquio sobre la puesta en escena de *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz  
Manuel CANSECO (director escénico), Ignacio GARCÍA (director escénico) y Yayo CÁCERES (director escénico)  
Presenta: Antonio SERRANO
- 22:45 Representación teatral: *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega (CNTC).  
Hospital de San Juan

### **Jueves 11**

- 10:00 Carmen LÓPEZ PORTILLO ROMANO (Univ. del Claustro de Sor Juana, México):  
*De Fibonacci a Sor Juana*
- 11:00 Javier RUBIERA (Univ. de Montreal, Canadá):  
*El teatro evangelizador novohispano en el contexto del teatro misionero del siglo XVI*
- 12:30 Coloquio sobre la representación de *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega (Compañía Nacional de Teatro Clásico). Intervienen: Helena PIMENTA, Joaquín NOTARIO, Beatriz ARGÜELLO y Rafa CASTEJÓN.
- 13:45 Clausura



*LOS EMPEÑOS DE UNA CASA,*  
**EL DISEÑO DE UN FESTEJO TEATRAL<sup>1</sup>**

**Judith Farré Vidal**

---

INSTITUTO DE LENGUA, LITERATURA Y ANTROPOLOGÍA  
CSIC

Orcid: 0000-0002-7265-9985

[http://doi.org/10.18239/cor\\_45.2021.03](http://doi.org/10.18239/cor_45.2021.03)

Entre el teatro profano de Sor Juana Inés de la Cruz pueden contarse trece loas exentas que la monja jerónima dedicó a Carlos II, Mariana de Austria y para celebrar a los virreyes. Además, dos de sus comedias van precedidas por sus respectivas loas: *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto*. La comedia de *Los empeños* se acompaña también de dos letras cantadas y tres sainetes, que se van intercalando entre las tres jornadas. De ahí que para esta última comedia la crítica haya señalado que se trata de un festejo teatral diseñado como un conjunto, en el que la comedia y las piezas breves que la acompañan se alternan formando una unidad.

Además de la inclusión de piezas de teatro breve, otro rasgo que puede destacarse de su producción teatral no religiosa es la dimensión cortesana, ya que abundan las loas que, en todos los casos, señalan la condición panegírica y circunstancial de su

---

<sup>1</sup> Este texto forma parte del Proyecto de Investigación «En los bordes del archivo II: escrituras efímeras desde los virreinos de Indias» (FFI2015-63878-C2-2-P), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades de España <ver <http://www.enlosbordesdelarchivo.com>>.

teatro. Y, como ya se apuntó, las dos únicas comedias que forman parte del repertorio teatral sorjuanino se acompañan también de sendas loas en las que se alude al espacio de corte como circuito de representación.

La dimensión cortesana y panegírica que sugiere el teatro de Sor Juana tiene mucho que ver con las redes de sociabilidad y el consumo cultural de las élites virreinales. La protección de los virreyes le permite a Sor Juana participar en los circuitos de mecenazgo que se establecen en torno a la figura del intelectual. De ahí que su producción teatral pueda considerarse también desde una perspectiva global de análisis en la que abordar la presencia femenina en la circulación de saberes y la configuración de la capital novohispana como ciudad letrada.

El elogio y la proyección cortesana no son rasgos exclusivos del teatro de Sor Juana, sino que se aprecian también en muchas de sus poesías. Y así lo confirman muchos de los asuntos y títulos de las poesías recogidas en sus obras impresas que, además, siguen las convenciones y modas de la época en cuanto a su naturaleza circunstancial: «Soneto a la excelentísima señora condesa de Paredes, marquesa de la Laguna, enviándole estos papeles que su excelencia la pidió y pudo recoger soror Juana de muchas manos en que estaban, no menos divididos que escondidos como tesoro, con otros que no cupo en el tiempo buscarlos ni copiarlos» [*Inundación Castálida*, 1689: 1] o el romance «En cumplimiento de años del señor Marqués de la Laguna, Virrey de México, gran mecenas de la Poetisa, le escribe este Romance» [*Inundación Castálida*, 1689: 13], entre otros muchos.

Aunque la dimensión encomiástica y cortesana de Sor Juana tiene en el *Neptuno alegórico* de 1680, el arco para la bienvenida como virreyes de los marqueses de La Laguna, su formulación pública más trascendental. Para un estudio de la dimensión festiva y el papel de Sor Juana como participante del entramado cultural de la capital novohispana, véanse, entre otros, los trabajos de Bravo [1995], Glantz [1995] o Moraña [1998].

El título de *Los empeños de una casa* contiene una clara referencia a la comedia *Los empeños de un acaso* de Calderón de la Barca. Ya fuera como reclamo y *captatio* hacia el auditorio, conocedor y en algunos casos quizá también espectador en la corte madrileña de muchas de las obras de Calderón, o como sentido homenaje al dramaturgo madrileño, lo que pone de manifiesto esta intertextualidad transatlántica es el saber y la cultura letrada que ostenta Sor Juana. La monja jerónima da a entender que conoce la producción teatral de Calderón y se muestra cercana a sus modelos dramáticos. Propone una comedia de capa y espada con una importante carga de comicidad, lo que también se anuncia en el título al otorgar el protagonismo a la casa.

La concentración espacial en «una casa» predispone al enredo. Es también un rasgo convencional definitorio en la evolución del género desde mediados del siglo XVII. Críticos como Moir [1973], Arellano [1988] y Serralta [1988 a y b] entre otros, han llegado a la conclusión acertada de que la condensación, tanto espacial como temporal, sirve para potenciar el dinamismo de las complicadas tramas de enredo propias de la comedia de capa y espada. Esta tendencia que, en algunos momentos, sobre todo a partir de Menéndez Pelayo [1974] y Russell P. Sebold [2001], se entendió como una tendencia a las unidades clásicas y síntoma «preneoclásico» o «extremado», persigue más bien el efecto contrario: potenciar su falta de verosimilitud como una clara muestra del ingenio del dramaturgo a la hora de trazar el enredo.

La comedia de capa y espada evoluciona a partir de unos rasgos convencionales bien definidos, y ya estudiados en profundidad por Ignacio Arellano, a cuyos trabajos me remito. A grandes rasgos, puede afirmarse que la tendencia que se impone a partir de la segunda mitad del siglo XVII es la mecanización extrema de los recursos del género, en pos de una verosimilitud ingeniosa, que responde a los reclamos de un público ávido de novedades. Este también es el punto de partida de Duncan Moir para identificar una serie de comedias que distingue como «comedias regulares» del corpus calderoniano. Son comedias que, en esta mecanización extrema, amplían su tensión dramática al comprimir el enredo en un espacio de tiempo y lugar reducidos. Su intuición a propósito del espacio puede extrapolarse al resto de las unidades clásicas:

Sin embargo, mucho más interesantes, en cuanto a la eficacia práctica de las unidades como fuente de tensión dramática, son algunas comedias en las cuales se observa la unidad de lugar de manera más rigurosa. Se podría defender la idea de que cuanto más se restringen los límites del espacio en que se desarrolla la acción de una comedia, tantas más posibilidades tiene ésta (a ser compuesta por un dramaturgo hábil) de causar tensión en el auditorio. [Moir, 1973: 69]

Sor Juana es, pues, hábil conocedora del género al declarar, ya desde el título, su referente calderoniano y comprimir también la acción en el tiempo y en el espacio. Toda la comedia sucede en Toledo, en casa de los hermanos Arellano, Pedro y Ana, que han dejado su residencia en Madrid por negocios. Hasta Toledo les sigue Juan, pretendiente de Ana. Pero con el cambio de ciudad, Ana cree haberse enamorado de Carlos de Olmedo. Este no le corresponde ya que mantiene un romance con Leonor, a quien pretende Pedro Arellano. Puesto que el padre de Leonor, don Rodrigo, no aprueba esta relación, los dos amantes pretenden escapar y forzar así su boda.

Casualmente Pedro descubre el plan y para dificultarlo finge un altercado con la Justicia. Esta artimaña, de la que es cómplice su hermana Ana, provoca que, por separado, lleguen a protegerse a su casa: por un lado, Carlos y su criado Castaño, que creen que son prófugos de la justicia, y, por otro, Leonor, huida tras la aparente llegada de esa falsa justicia. Al darle cobijo, Ana se entera de que ambas aman al mismo hombre, Carlos. El enredo aumenta cuando Celia, la fiel criada de Ana, también aloja en la misma casa a Juan de Vargas.

Tras esta coincidencia de todos los protagonistas en la casa, se produce una escena de confusión en la que, a oscuras, Juan increpa a Ana, aunque en realidad está hablando con Leonor. Al hacerse la luz, todos se desconciertan y suponen que Ana es amante de Carlos. Sin embargo, la caballerosidad de Carlos le impide dudar de Leonor.

Carlos envía a su criado Castaño, que, vestido con ropa de Leonor, tratará de explicar la situación a don Rodrigo. Travestido como Leonor se encuentra con Pedro, que queda desconcertado ante la necedad, que él cree fingida, de su amada. Entonces, el criado cambia su actitud y le promete que esa misma noche será su mujer. Al final todos los enredos se resuelven felizmente: Carlos queda con Leonor, Ana con Juan y Castaño con Celia. Don Pedro queda solo, principalmente por haber urdido todo el engaño para conseguir a una mujer que él sabía era un imposible.

Este resumen del argumento de la comedia es un buen indicio de la actualidad de los modelos dramáticos que sigue Sor Juana, al adoptar una de las tendencias fundamentales del género desde la segunda mitad del siglo XVII como es la concentración espacial. Lo habitual suele ser concentrar el enredo en un espacio doméstico restringido, al que puede accederse por balcones, ventanas y jardines, desde exteriores urbanos bien reconocidos por el público. Así sucede en la comedia de Sor Juana con la casa de los hermanos Arellano y la ciudad de Toledo.

En este aspecto, trabajos como los de Antonucci [2002], Arata [2002] y Profeti [1997], han puesto de manifiesto cómo la segunda generación teatral, la de Calderón, lleva a cabo un aprovechamiento mayor de los espacios interiores frente a la primera generación de Lope, en la que el máximo logro fue el de la recreación de los espacios urbanos. Sirvan como ejemplo de esta domesticación dramática del espacio obras paradigmáticas de Calderón como *La dama duende* o *Casa con dos puertas mala es de guardar*.

Establecidas las coordenadas de espacio y tiempo, cabe recordar ahora que el género de la comedia de capa y espada se presta a una serie de reiteraciones paradigmáticas: llegada imprevista del padre o del hermano, sorprendiendo a los dos amantes; el cambio de nombre, identidad o domicilio; la confusión de damas con mantos y

caballeros tapados... Los dramaturgos eran bien conscientes de los recursos del género y, si bien no existía una reflexión teórica en torno a los mecanismos del enredo, las demandas del público, que también se había convertido en un auditorio experimentado que veía el teatro y en algunos casos también leía las obras, imponían una continúa revisión de todos estos mecanismos por parte de los dramaturgos, que sólo así podrían sorprender a un público convertido ya en experto espectador. En esta línea, Maria Grazia Profeti ya acertó al establecer la década de 1630 como el momento en que la comedia de enredo se vuelve cada vez más ingeniosa, «llegando a dominar una actitud y una mirada meta-textual que parodia los mismos tópicos en que la comedia se funda» [Profeti, 1997: 18]. Uno de los ejemplos paradigmáticos de esta tendencia es Calderón y, dentro de la generación de autores contemporáneos que siguen sus preceptos, cabe situar a Sor Juana. Tal y como muestra el resumen de *Los empeños de una casa*, Sor Juana también puede alinearse en esas prácticas y contribuir a la tendencia general en la evolución de la comedia.

A pesar de ser una de las comedias más interesantes y logradas de Sor Juana, no hay todavía noticias certeras acerca de su estreno y primeras circunstancias de representación. Se publicó por primera vez en el *Segundo volumen de las obras de Soror Juana Inés de la Cruz* (Sevilla, 1692). En el índice del volumen aparecen los títulos de las piezas menores que integran todo el festejo, aunque se recogen linealmente y no en el orden intercalado con el que aparecen en los interiores del volumen:

Loa de la Comedia: Los empeños de una casa [1692: 450]

Letra, que empieza: Divina Lisi permite; y se cantó antes de la comedia [1692: 460]

Letra, que se cantó después de la primera Jornada, y empieza: Bellísima María [1692: 478]

Primero Sainete de Palacio [1692: 479]

Letra, que empieza: Tierno pimpanillo hermoso, y se cantó al final de la segunda Jornada [1692: 499]

Sainete segundo [1692: 500]

Sarao fin de la Comedia [1692: 526]

Creo que este es un aspecto importante que ya señaló Sara Poot recientemente [2016: 108-109], pero que es necesario retomar y situar en el contexto de las prácticas editoriales para la impresión de fiestas teatrales [véase Vega García Luengos, 2007]. Podría decirse que el orden en el interior del volumen apunta, efectivamente, hacia la concepción del festejo como un conjunto, aunque la circunstancia de su representa-

ción no se especifique en los títulos o en el índice general del volumen. Esta ordenación responde a una práctica teatral y puede arrojar algunos datos de cara a establecer hipótesis sobre las circunstancias del estreno.

Puede compararse, por ejemplo, con otro de los escasos ejemplos de festejos diseñados íntegramente por un único autor, como los *Triunfos de Amor y Fortuna*, de Antonio de Solís para celebrar en la corte de Madrid el nacimiento del príncipe Felipe Próspero en 1658. Existen dos testimonios sueltos de la fiesta, con todas las piezas de teatro breve: *Fiestas que se celebraron en la Corte por el nacimiento de Don Felipe Próspero Principe de Asturias*, de Luis de Ulloa Pereira, [s.n.] [1658?] y *La gran comedia, Triunfos de amor y fortuna: Fiesta real, que se representó à sus Magestades en el Colisio de el Buen-Retiro*, [s.n.] [entre 1651 y 1750]. Pero la fiesta se publicó también en el volumen de *Comedias* de 1681. En ese ejemplar, en el índice no se consigna la circunstancia de representación: *Triunfos de Amor y Fortuna, con Loa y Entremeses* [1681: 1], aunque sí se anuncia en el encabezado de la Loa:

Pag. 11.

L A G R A N  
C O M E D I A  
*Antonio Tomelino Vasconcellos*  
T R I U N F O S D E A M O R , Y  
F O R T V N A .

F I E S T A R E A L Q U E S E R E P R E S E N T O A S U S  
*Magestades en el Coliseo del Buen-Retiro.*

A L F E L I Z N A C I M I E N T O D E L S E R E N I S S I M O  
Principe Don Felipe Próspero nuestro Señor.

*Escrita por Don Antonio de Solís, Secretario del Rey nuestro  
Señor, y su Oficial de Estado.*

L O A .

*Por medio de las cortinas (que han ser-  
dos) han de bajar Apolo, y Minerva, sin  
que se vea que están divuidas, Apolo con  
un ramo de laurel en la mano, y  
Minerva con uno de oliua.*

*Cantan Ap. y Min. El Cielo, y la tierra  
compiendo están,  
ella pide mucho,  
y él concede más.  
Ap. Minerva, el Felipe Lauro,  
felice digo, que cita,*

*el Felice, y el Felice,  
muy facil de equivocár:  
Min. Apolo, el prospero Ramo  
de la oliua, que de oy mas  
(nombre, ó atributo sea).  
Prospero se llamará.*

*Ap. Textidos por este arco  
del amor, cuya Deydad  
junta las hojas del triunfo  
con los frutos de la paz.  
Min. Enlazados à esta insignia  
del Amor, que viniendo cita*

El orden que anuncia el índice y la disposición que presentan las piezas de teatro breve en el interior del volumen, como en el caso de Sor Juana, tampoco coincide. En el interior del ejemplar aparece la loa, después la comedia y, en un tercer bloque, los entremeses que se representaron en los intervalos de las jornadas.

De este primer análisis comparativo entre estos dos ejemplos de impresión podría extraerse una primera hipótesis: el festejo de *Los empeños de una casa* no habría estado pensado para una circunstancia concreta de celebración. En ese caso, se habría indicado en alguno de los encabezados, como sucede, por ejemplo, con el resto de loas de Sor Juana: *Loa a los años del Rey Nuestro Señor Don Carlos Segundo* o *Loa a los años de la Reina Madre D. Mariana de Austria Nuestra Señora*, por citar solo dos ejemplos.

Son varias las opciones que la crítica ha señalado como posibles hipótesis de representación. Salceda [1957: XVII-XX], por una referencia en la *Loa a Francisco de Aguiar y Seijas*, sugirió que la comedia se estrenó el 4 de octubre de 1683 para conmemorar su entrada pública como arzobispo en la ciudad de México. Ese día los virreyes fueron a casa del contador Fernando de Deza, tal y como recoge el *Diario de sucesos notables* de Antonio de Robles, y apunta a que el festejo se hizo para celebrar la visita del nuevo arzobispo, a pesar de que en el *Diario* no se recoge la noticia de la representación de la comedia. Por su parte, Hernández Araico [1996] sugiere que el montaje debió haberse representado entre el nacimiento del hijo de los virreyes y la celebración de su primer cumpleaños, es decir entre el 5 de julio de 1683 y el 5 de julio de 1684, puesto que el *Diario* recoge que el 5 de julio de 1684 hubo comedia en palacio para festejar el cumpleaños del hijo del Virrey.

A la luz de estos datos e interpretaciones, creo que el festejo, diseñado por Sor Juana como una unidad dramática para ser representado o leído en su totalidad, no fue pensado para una circunstancia concreta. Más bien creo que fue un festejo que formaría parte de las representaciones ordinarias de palacio; unas rutinas que, como ha estudiado Ramos Smith [2011], estaban perfectamente instauradas en el entorno cortesano novohispano:

Tanto los virreyes y su corte como los aristócratas mostraron un gusto muy especial por toda clase de espectáculos dramáticos y musicales [...] y cuando no actuaban y bailaban ellos mismos, contrataban comediantes y bailarines para sus fiestas, por lo que en más de un sentido su ejemplo y patrocinio beneficiaron al teatro y sus profesionales. [2011: 116-117]

En efecto, me parece que la ausencia de noticias y documentación puede leerse no solo por su carácter ordinario, como pasatiempo estrictamente teatral, sino tam-

bién por la falta de alusiones explícitas en el impreso, ya que Sor Juana, siguiendo los dictámenes del género, señalaba en el título de cada una de sus loas las circunstancias precisas de representación. Por tanto, la ausencia de una referencia circunstancial apunta a que, efectivamente, podría no haberla. No creo que resulte descabellado pensar en una rutina de representaciones teatrales en palacio.

Además de las condiciones de impresión y de los paratextos, que no recogen ninguna circunstancia precisa de representación, hay otros dos factores que reforzarían esta hipótesis de representación ordinaria. El primero, el elogio omnipresente a Lysi, la virreina mecenas de Sor Juana. El segundo, el diseño del festejo de *Los empeños* como una estructura dramática cerrada con un marcado eje de comiidades y paralelismos.

El omnipresente protagonismo de la marquesa de La Laguna, y que apunta a señalarla como destinataria de todo el festejo, es la presencia de las tres letras que se reparten en todos los intermedios dramáticos: (1) tras la loa, la letra que empieza *Divina Lisi permite* (460); (2) tras la primera jornada, la letra que se cantó y empieza *Bellísima María* (478) y (3) tras la segunda jornada, la letra que empieza *Tierno pimpanillo hermoso* (499).

(1) *Divina Lisi permite*. Es la primera de las letras, entre la loa y la primera jornada, de 32 versos que resumen una *captatio* de benevolencia general. El hecho de que, tras la loa, la letra sobre la falsa modestia y el atrevimiento por ofrecer el sacrificio a los altares encabece y preceda la representación de la primera jornada, refuerza la idea de unidad del festejo que se dedica a la Virreina. Además, la intertextualidad con otros poemas que Sor Juana ha dedicado previamente a Lysi apunta también hacia este particular horizonte de expectativas que preside la Virreina y que no requiere de una circunstancia expresa de celebración. Así por ejemplo, los últimos versos de la letra: «Seguro, en fin, de la pena/ obra el amor, porque sabe/ que a quien pretende el castigo,/ castigo es no castigarle» (vv. 29-32)<sup>2</sup>, recuerdan a los de las endechas de *Divina Lysi mía*: «En fin, yo de adorarte/ el delito confieso;/ si quieres castigarme,/ este mismo castigo será premio» [Sor Juana, 1951: I, 33-36].

(2) *Bellísima María*. La letra de 40 versos entre la primera jornada y el *Sainete primero de Palacio*. Reproduce un retrato de la Bellísima María, es decir de María Luisa de Gonzaga, Lysi, centrándose en las metáforas tópicas de la descripción femenina. Dentro de los esquemas retóricos fijados por la poética del retrato femenino, los primeros versos apuntan la belleza de sus ojos como soles:

<sup>2</sup> Para todas las citas del festejo, sigo la edición de Celsa Carmen García Valdés [2018], indicando el número de versos.

tú, que con dos celestes  
divinos luminares,  
árbitro de las luces,  
las cierras, o las abres; [vv. 5-8]

En el mismo eje de descripciones verticales, el siguiente elemento es la descripción del pelo rubio:

engendran de tu pelo  
los ricos minerales,  
cuyo Ofir proceloso,  
al arbitrio del aire,  
forma en ricas tormentas  
doradas tempestades. [vv. 11-16]

Los versos finales de la letra, a partir de una cláusula de recopilación habitual en este tipo de composiciones, reformula el tópico de la falsa modestia. Como en la anterior letra, la monja jerónima pide disculpas por su «atrevimiento»:

En fin, Lysi divina,  
perdona si, ignorante,  
a un mar de perfecciones  
me engolfé en leño frágil.  
Y pues para tu aplauso  
nunca hay voces capaces,  
tú te alaba, pues sola  
es razón que te alabes. [vv. 33-40]

El atrevimiento se convierte en un asunto de constante disculpa en estas letras y podría justificarse por la osadía de componer un festejo en homenaje a la Virreina, sin ninguna circunstancia precisa de celebración pública.

(3) *Tierno pimpollo hermoso*. Como novedad respecto a las dos anteriores, esta última letra de 40 versos va dirigida a José, el hijo de los marqueses de La Laguna que nació en México el 5 de julio de 1683<sup>3</sup>. El elogio a Lysi en este caso se canaliza a través del hijo. Con una paranomasia entre las antítesis de afectos y efectos, Sor Juana elabora los versos que dan el tono general para la consideración de José de la Cerda:

---

<sup>3</sup> Para más noticias sobre la relación entre Sor Juana, María Luisa de Manrique y su hijo José, Calvo y Colombi [2015: 78-83].

bello Josef amado,  
 que dueño te introduces  
 en comunes afectos  
 de efectos no comunes. [vv. 29-32]

Sor Juana ya escribió una loa para festejar el primer año del hijo de los virreyes. En ambas composiciones resuena el mismo sentido de afectos con singulares efectos. Por ejemplo, en la parte final de la loa a José, el Amor resume la sentencia final para el elogio a su primer año de vida:

Es tan singular su efecto,  
 que en todas las almas hace  
 que sus luces vivifiquen,  
 aunque los ardores maten,  
 pues puede su hermosura  
 que sus rayos celestiales  
 en vez de abrasar, alumbren [1957: III, 460]

Estas calas demuestran cómo las tres letras de elogio a Lysi pueden interpretarse como una forma de marcar la unidad global de todo el festejo y determinan el protagonismo absoluto de la Virreina, a quien se apunta en todos los casos como destinataria primera y a quien, mediante el tópico de la falsa modestia, se pide directamente perdón por las posibles faltas de lo que vendría a ser todo el festejo, ofrecido sin ninguna circunstancia pública de celebración. Aunque la última letra se dedique a José, el elogio, a través de la maternidad, también va implícitamente dedicado a la Virreina. Esta misma estrategia es muy visible y se aprecia también en la loa que dedica Sor Juana al primer aniversario de José. Allí, en el últologo, que es la parte final de cierre donde se condensa el elogio a los destinatarios y autoridades presentes en la representación, dice Venus:

Viva la Aurora divina  
 de su madre peregrina  
 que nos le hizo amanecer [OC, 1957, III: 461]

Esta coincidencia de José de la Cerda como destinatario de la última de las letras de *Los empeños* y como personaje al que Sor Juana dedica una de sus loas, permite abordar el segundo aspecto para trazar una hipótesis sobre la unidad, diseño y

circunstancias de representación de todo el festejo. Tiene que ver con la loa como otra de las piezas menores que integran el diseño global de la representación.

De entrada, es necesario definir los rasgos básicos que trazan la tipología genérica del género para señalar el manejo que hace Sor Juana [Farré Vidal, 2014] y que apunta hacia las circunstancias en que pudo representarse y diseñarse el festejo de *Los empeños*. La posición de la loa como género de cabecera de todo el espectáculo teatral supone que, en su función inaugural de la representación, su principal cometido sea el de entablar la inicial connivencia con el público. De esa ubicación preliminar, en la que se establece como bisagra entre la realidad del auditorio y la ficción escénica, pueden extraerse muchas noticias sobre las circunstancias que rodean la representación.

La loa carece de un argumento dramático definido en términos de acción, lo cual marca su naturaleza circunstancial. La ausencia de conflicto dramático convierte el motivo de la representación en el pretexto argumental y, en todos los casos, las estrategias fundamentales del género apuntan hacia el elogio de los destinatarios y mecenas de la puesta en escena. La estrategia encomiástica de la loa proporciona una especial forma de dialéctica entre realidad y ficción, en la que también se integra como participante y testigo, bajo la ilusión dramática de una realidad envolvente, al auditorio presente en el espectáculo. La loa se plantea así como una ficción dramática en la que las circunstancias que determinan la representación se convierten en el argumento espectacular que pone en escena los principales valores que simbolizan el elogio. La dicotomía entre realidad y ficción apela también a la simultaneidad del conflicto dramático para así envolver al público en la participación activa de los valores panegíricos que se representan, de ahí la reiterada referencia al «hoy» como presente festivo y actualizado.

La circunstancia real de la representación se convierte en argumento dramático de la loa, por lo que, a partir de ahí, las coordenadas dramáticas de espacio y tiempo de ficción se confunden con las reales del festejo. Al tiempo y al espacio real y dramático se incorpora una tercera coordenada atemporal, que enmarca los términos del elogio, y, por tanto, también de la representación, en una realidad y un tiempo absolutos, capaces de trascender la efímera puesta en escena.

En esta mezcla de los ejes propios de cada nivel de la representación —el dramático de la puesta en escena, el simbólico de la circunstancia a celebrar y el alegórico del elogio—, es inevitable que surjan ciertas alusiones metateatrales, quizá como una forma de captación de benevolencia o incluso por atemperar la carga simbólica y la densidad conceptual del planteamiento general de la loa.

Bajo esta forma dialogada, constituida por una realidad envolvente, el modelo constructivo de la loa gira habitualmente en torno a un debate de méritos entre una serie de personajes alegóricos (normalmente en series de dos, tres o cuatro) que pugnan por obtener el patrocinio festivo de la celebración, que se ha convertido en argumento dramático. En todos los casos, los ejes de contraste que determinan la discusión se combinan dilógicamente en el nivel espectacular y el textual. Por ello son habituales, en el nivel de la puesta en escena, las salidas por cada uno de los lados del tablado; las oposiciones por el nivel vertical del descenso desde lo alto y el horizontal del escenario; los efectos musicales de contraste entre canto y recitado; la distinción entre luz y oscuridad, etc. En el nivel textual destacan las estructuras paralelas en las réplicas y contrarréplicas, plurimembraciones, antítesis, paralelismos, versos esticomícticos, metáforas y alegorías, el uso de la diseminación/recolección de argumentos, etc.

Sobre los personajes protagonistas recae el peso de la argumentación, y los valores que representan se convierten en los ejes temáticos que focalizan las vías del elogio. El desarrollo del debate conduce hacia una solución igualatoria que incluye todas las vías argumentativas, es decir, que combina todas las fórmulas panegíricas inicialmente enfrentadas en la discusión. El enfrentamiento se acaba resolviendo con la salida a escena de un juez mediador en la disputa, que por su propia definición simbólica contiene los méritos de los personajes enfrentados.

El asunto dramático de la loa se dispone en una estructura tripartita según las convenciones clásicas de introducción, desarrollo y desenlace. Así pues, el debate de méritos, como principio estructurador de la diégesis dramática, se configura según los parámetros que impone la función panegírica de la loa. La discusión de razones entre una serie de personajes que pugnan por obtener el mecenazgo de la celebración implica una dignificación de sus atributos simbólicos según las directrices del elogio, ya que la declaración de los motivos que justifican su pertinencia en el asunto denota la trascendencia, no sólo de la circunstancia, sino también del personaje homenajeado que la inspira. La introducción, como parte inaugural de la representación y primera parte de la loa, cumple su función prologal desde todos los niveles que integran y definen la ficción dramática.

La segunda parte de desarrollo del debate, como preludeo de la síntesis festiva del desenlace, traza unas expectativas distintas, que centran su poder de evocación en el despliegue de las formas de argumentación.

La tercera parte de la loa combina tres segmentos dramáticos que representan sus tres funciones básicas de clausura. El primer segmento resuelve el debate de méritos en el que se enfrentaban los personajes protagonistas por obtener el mecenazgo de

la celebración. El segundo, no siempre aparece, pero se dedica a presentar la comedia que seguirá a continuación y, por último, el tercer segmento dramático o últologo elabora una síntesis panegírica final en la que se celebra la ocasión y los personajes homenajeados.

El desenlace panegírico de las loas cortesanas dicta que la última parte se dedique al explícito panegírico de los destinatarios del festejo. La pauta habitual consiste en el elogio, en primer lugar, al destinatario directo de la celebración y, a continuación, a todos los miembros de la familia directamente relacionados con el homenajeadado o presentes entre el público. A continuación, se elogia a las damas y las autoridades asistentes. Ese es el protocolo, en el que, por estricto orden, al señalar a los miembros de la familia real siempre se distingue al Rey, la Reina y demás familia. Y lo propio sucede en la corte virreinal, donde se distingue entre: el Virrey, la Virreina y demás familia.

Tras apuntar las principales claves que definen la tipología genérica de la loa, lo interesante es notar que Sor Juana sigue las pautas genéricas habituales, pero distingue y altera el orden en el que aparecen los destinatarios del elogio según la circunstancia que se celebre. Por ejemplo, en la *Loa al primer año de José de la Cerda*. Tras el elogio al «José generoso», Sor Juana alaba a la «Aurora divina/ de su madre peregrina,/ que nos le hizo amanecer» y después «al Cerda soberano» [1957, III: 461]. Lo mismo sucede en la *Loa en las huertas donde fue a divertirse la Excelentísima Señora condesa de Paredes*. Tras el elogio a la reina del Prado, es decir la Virreina, sigue el de su «dulce consorte», el «altivo Cerda excelso» [1957, III: 441]. Esta alteración en el elogio a los destinatarios sucede también en la loa de *Los empeños*:

FORTUNA	Bien venida sea la excelsa María, diosa de la Europa, deidad de las Indias.
ACASO	Bien venido sea el Cerda, que pisa la cerviz ufana de América altiva. [vv. 440-447]

Anteriormente, en la primera aparición de la Dicha, también queda fijada la preeminencia de la Virreina por encima del Virrey: «la venida dichosa/ de la excelsa María/ y del invicto Cerda» [vv. 404-406]. Tras esta distinción en los destinatarios, siguen varias cuartetas, desde el verso 450, dedicadas al primogénito de los Virreyes, José.

Si por una parte las letras y la loa contribuyen a darle unidad al diseño del festejo teatral a partir del elogio preeminente a la Virreina como primera destinataria de la celebración, otro de los aspectos que apuntan a las razones para una consideración global de *Los empeños* tiene que ver con la comicidad. Algunos críticos, como Aurelio González [1999], han tratado sobre la consideración global de todo el festejo. Pero de nuevo creo que, si tomamos como punto de partida la loa, y su desfile de méritos, pueden establecerse otras razones que apuntan en la misma dirección.

Antes, al esbozar los principales rasgos de la tipología genérica de la loa cortesana, señalaba cómo su estructura dramática se construía a partir de un debate de méritos entre distintos personajes alegóricos. Desde un punto de vista estructural y espectacular, los personajes se enfrentaban desfilando en un debate de méritos por obtener la recompensa de celebrar la circunstancia de la representación. A partir de esta idea puede establecerse un juego especular entre la loa y las demás piezas de teatro breve.

Por un lado, el sainete primero que, tomando como esquema la estructura del entremés de figuras, parodia el debate alegórico de la loa. La loa pone en escena la competencia entre el Mérito, asistido por la Diligencia, y la Fortuna, a quien acompaña el Acaso, por obtener la exclusiva de celebrar la Dicha del día. La Música las convoca «a la ingeniosa palestra» para celebrar «de las dichas la Mayor». En su discusión de méritos, la Música juega un importante papel, ya que las réplicas entre los personajes alegóricos enfrentados van enlazándose con ecos y estructuras paralelas, que, desde la perspectiva de la puesta en escena, anticipan la solución consensuada que tendrá el debate. Así, por ejemplo, lo señala el Mérito cuando dice: «Vamos juntando los ecos,/ que responden a cada una,/ para formar un sentido/ de tantas partes difusas» [vv. 194-197]. Con todo, no consiguen ponerse de acuerdo en su desfile y exhibición de las razones simbólicas que tiene cada personaje alegórico. Es de nuevo el Mérito quien, ante la falta de determinaciones, presenta la solución y solicita la presencia de la Dicha: «[...] la que hoy viene a casa/ se tiene por más divina/ que humana, como deidad/ sabrá decir, de sí misma,/ a cuál de nosotros cuatro/ debe ser atribuida» [vv. 308-313].

Tras argumentar lo imposible de la resolución, la Dicha traspasa la solución a la circunstancia real de la representación: «la venida dichosa/ de la excelsa María/ y del invicto Cerda,/ que eternos duren y dichosos vivan./ Ved si a Dicha tan grande/ como gozáis, podría/ Diligencia, ni Acaso,/ Mérito ni Fortuna, conseguirla./ Y así, pues pretendéis/ a alguno atribuirle,/ solo atribuirse debe/ tanta ventura a su grandeza misma» [vv. 404-415].

Por su parte, si aplicamos al sainete primero el esquema del entremés de figuras puede verse como el reverso paródico de la Loa. Como ha estudiado Jessica Castro

[2018] para el caso del modelo de Quevedo, la particular densidad teatral de este esquema, a partir de la segunda mitad del siglo XVII, propicia la estructura de desfile de una serie de tipos y figuras que encarnan estereotipos sociales ridículos y caricaturescos. Resulta, pues, posible que Sor Juana, conocedora de los modelos teatrales vigentes, se sirviera de las posibilidades de este modelo constructivo y lo tuviera en mente a la hora de ofrecer un festejo teatral a la Virreina. Seguiría así el eje de intertextualidades marcado directamente desde el título de la misma comedia, apuntando a los modelos cómicos de Calderón y la concentración espacial característica de la comedia de la segunda mitad del XVII, y continuaría con el diseño del resto de piezas breves del festejo, mediante el modelo compositivo del entremés de figuras del primer sainete, que podría verse como contrapunto cómico al debate de méritos encomiástico de la Loa.

Así, vemos como en el sainete primero los personajes van entrando y saliendo, frente al Alcalde que desde los primeros versos sentencia la invocación: «Alcalde soy del terrero,/ y quiero en esta ocasión,/ de los entes de Palacio/ hacer entes de razón» [vv. 1-4]. Y, a esta llamada, acuden el Amor, el Obsequio, el Respeto, la Fineza y la Esperanza. Tras su paso por el escenario, el Alcalde, cantando sentencia que ninguno de los cuatro personajes puede llevarse el premio propuesto. Y así, con este absurdo, termina la pieza. De este modo, la unidad del festejo apuntada entre la loa y las letras a través del elogio a la Virreina, vería reforzada su trabazón con el paralelismo entre el desfile de personajes alegóricos de la loa y este ridículo del sainete como entremés de figuras.

Del mismo modo, aunque es una cuestión que merece atención y detalle aparte, puede apuntarse una ligazón similar, desde los modelos estructurales y la inversión paródica del desfile de figuras, entre la loa y el *Sarao de las cuatro naciones*, donde se suceden de manera ridícula españoles, negros, italianos y mexicanos<sup>4</sup>. Igualmente, es necesario abordar un estudio en profundidad del segundo sainete, en el que la conversación entre Muñiz, Arias y Acevedo está repleta de alusiones metateatrales y noticias sobre representaciones en la ciudad de México [Poot Herrera, 2016: 113-115]. Este caso, no estaríamos hablando de una relación estructural en el sentido anterior de establecer paralelismos con la loa y el modelo de desfile de figuras, sino de considerar la comicidad de una acumulación de noticias teatrales. Su posición medial dentro de la estructura del festejo determina que su ámbito de referencias y alusiones se concentre hacia el mismo hecho de la representación, lo que en cierto modo explicaría el acopio

---

<sup>4</sup> Sin tomar como enlace estructural del festejo la inversión que supone el esquema del desfile de figuras entre la Loa y el Sarao de las cuatro naciones, Zugasti se ocupó del análisis de este Sarao [Zugasti, 1998: 474-475].

de noticias y referencias como una acumulación anecdótica que, aunque no de manera tan explícita, pero sí en cuanto a un implícito desfile, en sentido de fondo, que también funcionaría como contrapunto de la estructura panegírica de la loa.

Para finalizar, como conclusión más allá de la clara voluntad de Sor Juana al diseñar un festejo teatral unitario, creo que puede apuntarse que la representación de *Los empeños* puede responder a una rutina teatral propia del entorno cortesano, sin asociarse a una determinada circunstancia celebrativa de la que no hay ninguna referencia a lo largo de todo el festejo. El elogio a la Virreina puede establecerse así como hipótesis única de representación ordinaria del festejo, por lo que la contraposición entre el discurso panegírico de la loa y las letras, además de vertebrar la unidad dramática del festejo, puede contraponerse al registro cómico y estructural del entremés de figuras y de las noticias de representación del sainete segundo. El manejo de Sor Juana de los modelos teatrales, en este caso de la loa y del modelo calderoniano para la comedia de capa y espada, demuestra su saber hacer y elección consciente de sus fórmulas dramáticas. En ese manejo, la comicidad desempeña un papel fundamental: desde la concentración espacial sobre la que se construye la comedia hasta la inversión de modelos estructurales de la loa con el sainete segundo y el sarao final de las cuatro naciones, hasta las alusiones metateatrales sobre diversas noticias de representación que tratan Arias, Muñiz, Acevedo y compañía, en el segundo sainete.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ANTONUCCI, Fausta [2002]: «El espacio doméstico y su representación en algunas comedias calderonianas de capa y espada», en *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse, Iberoamericana-Vervuert. Madrid-Frankfurt, pp. 57-81.
- ARATA, Stefano [2002]: «Casa de muñecas: el descubrimiento de los interiores y la comedia urbana en la época de Lope de Vega», en *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, pp. 91-115.
- ARELLANO, Ignacio [1988]: «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *La comedia de capa y espada. Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, pp. 27-49.

- BRAVO ARRIAGA, María Dolores [1995]: «Sor Juana cortesana y Sor Juana monja», en *Memoria del Coloquio Internacional Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, Instituto México, pp. 41-49.
- CALVO, Florencia y Beatriz COLOMBI [2015]: *Cartas de Lysi. La mecenas de sor Juana Inés de la Cruz en correspondencia inédita*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- CASTRO RIVAS, Jessica [2018]: «Desfile y entremés de figuras en Quevedo y Calderón», *La Perinola*, 22, pp. 85-105.
- FARRÉ VIDAL, Judith [2014]: «Las loas de sor Juana, razones son finezas», *Anthropos*, 243, pp. 49-68.
- GONZÁLEZ, Aurelio [1999]: «Construcción teatral del festejo barroco: *Los empeños de una casa* de Sor Juana», *Anales de Literatura Española*, 13, pp. 117-126.
- GLANTZ, Margo [1995]: *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿Hagiografía o autobiografía?*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- HERNÁNDEZ ARAICO, Susana [1996]: «Problemas de fecha y montaje en *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz», en *El escritor y la escena IV. Estudios sobre teatro español de los Siglos de Oro. Homenaje a Alfredo Hermenegildo*, ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 111-123.
- JUANA INÉS DE LA CRUZ, Sor [1689]: *Inundación Castálida de la única poetisa, musa décima, Soror Juana Inés de la Cruz*, Madrid, Juan García Infanzón.
- JUANA INÉS DE LA CRUZ, Sor [1692]: *Segundo volumen de las obras de Soror Juana Inés de la Cruz*, Sevilla.
- JUANA INÉS DE LA CRUZ, Sor [1957]: *Obras completas. Vol. I. Lírica personal*, México, Fondo de Cultura Económica.
- JUANA INÉS DE LA CRUZ, Sor [1957]: *Obras completas. Vol. III. Autos y Loas*, México, Fondo de Cultura Económica.
- JUANA INÉS DE LA CRUZ, Sor [2018]: *Los empeños de una casa. Amor es más laberinto*, ed. Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino [1974]: *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, I, pp. 1169-1171.
- MOIR, Duncan [1973]: «Las comedias regulares de Calderón, ¿unos amoríos con el sistema neoclásico?», en *Hacia Calderón. Segundo Coloquio Anglogermano*, ed. Hans Flasche, Berlín-New-York, Walter de Gruyter, pp. 61-70.
- MORAÑA, Mabel [1998]: «Colonialismo y construcción de la nación criolla en Sor Juana Inés de la Cruz», en Mabel Moraña, *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*, México, UNAM.

- POOT HERRERA, Sara [2016]: «Atrapados sin salida: de nuevo con Sor Juana en *Los empeños de una casa*», en *Teatro breve virreinal*, coord. Miguel Zugasti, *América sin Nombre*, 21, pp. 107-116.
- PROFETI, Maria Grazia [1997]: «El último Lope» en *La década de oro de la comedia española (1630-1640)*, ed. Felipe Pedraza y Rafael González Cañal, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, Almagro, pp. 11-39.
- RAMOS SMITH, Maya [2011]: *Actores y compañías en la Nueva España: siglos XVI y XVII*, México, Paso de Gato.
- ROBLES, Antonio de [1972]: *Diario de sucesos notables (1665-1703)*, México, Porrúa, 1972.
- SALCEDA, Alberto G. [1957]: «Cronología de los festejos» en Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas. Vol. IV. Comedias, sainetes y prosa*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. XVII-XX.
- SEBOLD, Russell P. [2001]: «Mena y Garcilaso, nuestros amos. Solís y Candamo, líricos neoclásicos», en *La perduración de la modalidad clásica*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, pp. 39-55.
- SERRALTA, Frédéric [1988]: «El enredo y la Comedia: deslinde preliminar». *Criticón*, 42, pp. 125-137.
- SERRALTA, Frédéric [1988]: «El tipo del galán suelto: del enredo al figurón», en *La comedia de capa y espada. Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, pp. 83-93.
- SOLÍS, Antonio de [1681]: *Comedias de don Antonio de Solís, secretario del Rey N. Señor, Oficial de Estado y su Cronista &c. dedicadas a Miguel Rodríguez, Escribano de la Real Casa del papel sellado, &c. Año de 1681*. Con licencia. En Madrid, por Melchor Álvarez. A costa de Justo Antonio de Logroño, librero.
- VEGA GARCÍA LUENGOS, Germán [2007]: «Sobre la publicación impresa de fiestas teatrales en la corte de Felipe IV y Carlos II: modelos y funciones», en *Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiestas en torno a reyes y virreyes*, ed. Judith Farré Vidal, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, pp. 69-100.
- ZUGASTI, Miguel [1998]: «El festejo para *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz en su contexto espectacular barroco», en *Sor Juana y su Mundo: una Mirada Actual. Memorias del Congreso Internacional*, ed. Carmen Beatriz López-Portillo, México, Universidad del Claustro de Sor Juana-UNESCO-Fondo de Cultura Económica, pp. 468-476.