



México Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico

ISSN 2193-9756



XV. Sor Juana Inés de la Cruz: identidad criolla y procesos de transcultura

2019/1, año 8, n° 15, 168 pp.

Editores: **Claudia Jünke / Jutta Weiser**

DOI: 10.23692/iMex.15

Construyendo el espacio teatral criollo: *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz

(pp. 83-98; DOI: 10.23692/iMex.15.7)

Agnieszka Komorowska

Abstract: The article analyzes the play and *festejo Los empeños de una casa* by the Mexican Golden Age playwright Sor Juana Inés de la Cruz and claims that the play is a transcultural creation. In the play, the different "rooms" of the house, meaning the different parts of the *festejo*, allude to other cultural spaces, whether they be texts from the canon of Spanish Golden Age theater (for example by Calderón de la Barca) or Latin-American texts and spaces. The allusions to Latin-American spaces run throughout the *festejo* and frame it as a creole play by adapting the Spanish genre to the reality and the esthetic and epistemic context of Colonial Mexico. The article applies Gilles Deleuze's concept of the baroque fold in order to understand the transcultural aspects of Sor Juana's play in terms of the construction of semantic spaces. The interior and exterior spaces of *Los empeños de una casa* are interwoven: the house is a baroque labyrinth in which comic fortunes and misfortunes are expressed as an oscillating game between the visible and the invisible, the ephemeral and the stable. In a first step we will analyze the *loa* and its allegorical spaces. Secondly, we will focus on the *comedia* and its ironic and insightful way to challenge genre conventions. In a final step, we will read the *Sainete Segundo* as a commentary on creole theatre and its spaces.

Keywords: Sor Juana Inés de la Cruz, *Los empeños de una casa*, Golden Age theater, baroque theater, creole theater in colonial Mexico, the baroque fold



Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0)

[Website:](#)

www.imex-revista.com

[Editores iMex:](#)

Vittoria Borsò, Frank Leinen, Guido Rings, Yasmin Temelli

[Redacción iMex:](#)

Hans Bouchard, Bianca Morales García, Ana Cecilia Santos, Stephen Trinder

Construyendo el espacio teatral criollo: ***Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz**

Agnieszka Komorowska
(Universidad de Mannheim)

1. Introducción

Señora, nada me admira; / que en amor no es novedad / que se vista la verdad / del color de la mentira; / ni quién habrá que se espante / si lo que es, llega a entender, / temeridad de mujer, / ni resolución de amante; / ni de traidoras criadas, / que eso en todo el mundo pasa, / y quizá dentro de casa / hay algunas calderadas (Cruz 2010: 137s.).

Si, en las palabras de Celia, la criada ingeniosa de la comedia *Los empeños de una casa*, no hay que espantarse de los trastornos amorosos que desordenan la casa de sus amos, siendo estos trastornos parte del repertorio de la comedia de capa y espada ("que eso en todo el mundo pasa"), la comedia sorjuanina nos trae más que una "novedad". La investigación hace hincapié en el aspecto híbrido de la comedia. La hibridez comprende el género literario,¹ las relaciones de género entre femenino y masculino,² y las relaciones entre poder peninsular y americano, es decir, el aspecto transcultural de la comedia sorjuanina.³

No sabemos con seguridad cómo y cuándo se estrenó la obra porque está cuestionado el dato según el cual *Los empeños de una casa*, escrito por Sor Juana por encargo de don Fernando Deza, contador del virreinato, se representó en su casa el día 4 de octubre de 1683, como homenaje a los virreyes, condes de Paredes y marqueses de la Laguna.⁴ Lo que sabemos es que la comedia se publicó en 1692 en el *Segundo volumen* de las obras de Sor Juana junto con las obras menores que la acompañan, es decir, la loa, tres letras, dos sainetes y el 'Sarao de cuatro naciones'. Aunque solamente a partir de la edición de Alberto Salceda en 1957 se publicó bajo el término festejo,⁵ podemos confirmar que ya la publicación en el *Segundo volumen* demuestra que se trata de una obra dirigida a festejar de manera polifacética la llegada de los nuevos virreyes.

La celebración oficial de la visita de los virreyes es un momento clave para la puesta en escena del poder hegemónico; es, al mismo tiempo, el momento de renegociaciones de poder

¹ Véanse Hernández Araico (2017) y Poot Herrera (1993).

² Véanse Maroto Camino (2002) y Donnell (2008).

³ Véanse Horswell (2006), Bellini (2004) y Zanelli (2008).

⁴ Según García Valdés (2010: 53). Hernández Araico (2008: 213) contesta estas fechas y resume los datos actuales. Lo que sabemos es de una puesta en escena de *Los empeños de una casa* en Filipinas en 1708 (Cabrero Fernández: 1973-1974: 89); le agradezco a Sara Poot Herrera por esta indicación bibliográfica.

⁵ Véase Hernández Araico (2008: 213). Para un estudio de la obra como festejo, véase González (1999).

entre los diferentes grupos que luchan por tener influencia dentro del sistema y de las estructuras del virreinato. Además, es el momento en el cual la toma de posesión del territorio a gobernar se inscribe en espacios físicos y simbólicos, acompañado por representaciones del poder, como lo son los festejos, los arcos de triunfo, las loas, etc. Se trata para los miembros privilegiados de la sociedad de reclamar su posición en el sistema, buscando el apoyo y el favor de los virreyes, su tutela y mecenazgo, pero, al mismo tiempo, de afirmar y fortalecer su autoridad ya establecida. En este sentido, se trata de un momento de negociaciones transculturales.

El papel del poder en los festejos virreinales ha sido analizado por Judith Farré Vidal en su libro *Espacio y tiempo de fiesta en Nueva España (1665-1760)*. Según Farré Vidal, "la fiesta se convirtió en un marco hábil para el cultivo de las apariencias, donde el espacio cotidiano se transforma en una realidad embellecida, en la que adquiere plena vigilancia la lectura simbólica de lo cotidiano" (Farré Vidal 2013: 10). Se trata, según ella, de transformar el espacio cotidiano en un espacio de representación que considera a los diferentes grupos en el virreinato: criollos, españoles, africanos, mestizos e indios. Citando a Víctor Mínguez, Farré Vidal se refiere al "efímero mestizo" como concepto idealizado y simbólico:

Abordar el tema bajo la fórmula de efímero mestizo –acuñada por Víctor Mínguez– significa tener en cuenta que el proceso de culturización de América fue bidireccional y que las sociedades indígenas desempeñaron en él un papel propio. En esta intersección festiva prevaleció el modelo europeo, aunque lo prehispánico primero y, más adelante, lo criollo enriquecieron el universo simbólico y ceremonial de la celebración. Sólo así podía cumplirse la función persuasiva de la fiesta, en la que las élites letradas [...] desempeñaron un papel protagonista como portavoces de una sociedad emergente, que buscaba trazar su propio modelo iconográfico y la creación de la *comunidad imaginada* de la nueva nacionalidad (Farré Vidal 2013: 10).

La cuestión del espacio del poder se presenta por lo tanto como una cuestión de quién tiene el acceso al espacio, quién tiene la supremacía interpretativa de su significado, y de cuál manera están controladas las entradas y salidas. Para el estudio de la representación teatral del poder,⁶ tendremos que añadir otras cuestiones sobre cómo 'ordenar' el espacio según las insignias del poder. ¿Cómo llevar el poder a la práctica teatral y cómo traducirlo en códigos literarios, si la puesta en escena significa no solamente una representación, sino también una negociación, un comentario, una nueva perspectiva?

El festejo teatral *Los empeños de una casa* forma parte de estas negociaciones de quién tiene el poder sobre el espacio.⁷ En las palabras de Sara Poot Herrera, se trata para Sor Juana de demostrar que forma parte de la casa, es decir, de la casa real y su red de poderes.⁸ La

⁶ Para una introducción actual al tema, véase Arrellano / Menéndez Peláez (2016).

⁷ Véase para una introducción al espacio teatral Cazal / González / Vitse (2002).

⁸ Véase Poot Herrera (1993).

investigación se concentró en matizar este poder según su carácter subversivo o no. Si, según Horswell (2006), *Los empeños de una casa* se destaca por su calidad transgresiva, Hernández Araico (2017) insiste en que Sor Juana respeta el modelo hegemónico peninsular en cuanto quiere demostrar que una escritora criolla lo pudo imitar ingeniosamente y así reclamar su sitio dentro del canon.⁹ La cuestión de si la obra sorjuanina sostiene y fortalece el poder de la epistemológica colonial¹⁰ o si lo subvierte difícilmente permite una respuesta unívoca. Innumerables libros y artículos tratan de la compleja relación entre el saber barroco peninsular, sus formas literarias de concebir relaciones de poder y ponerlas en escena, y el saber barroco americano, que basa su escritura en la imitación de aquellos modelos, e imitándolos, los transforma según su saber americano específico, arraigado en el espacio americano y en su mezcla de cultura precolombina y colonial. Dentro de las muchas maneras de pensar el barroco peninsular y americano,¹¹ una imagen nos parece sintetizar un aspecto crucial que nos servirá de clave para la lectura de *Los empeños de una casa*: el barroco, como modelo espacial, se niega a una representación unívoca del poder hegemónico, porque corresponde al pliegue, descrito por Gilles Deleuze, como esencia del saber barroco: "Le trait du Baroque, c'est le pli qui va à l'infini" (Deleuze 1988: 5). El pliegue es la conexión inextricable entre el exterior y el interior, lo que, según Deleuze, es el rasgo central de la construcción espacial del barroco: "Ce qui peut définir l'architecture baroque, c'est cette scission de la façade et du dedans, de l'intérieur et de l'extérieur, l'autonomie de l'intérieur et l'indépendance de l'extérieur, dans de telles conditions que chacun des deux termes relance l'autre" (Deleuze 1988: 40). A pesar de ser espacios distintos, la metrópoli y la colonia están unidas por una conexión barroca que transforma las fronteras nítidas en pliegues indiscernibles. Igualmente, los modelos epistemológicos del mundo barroco, como lo son por ejemplo la dualidad del engaño y desengaño o la alegoría, subvierten una concepción hegemónica del poder, insistiendo en los dobles sentidos,¹² en el secreto¹³ y en el poder complejo del deseo.

El pliegue de Deleuze nos permite pensar los aspectos híbridos y transculturales de la comedia sorjuanina en términos espaciales.¹⁴ En *Los empeños de una casa*, el espacio del interior y el espacio del exterior están fundamentalmente intrincados: la casa es un laberinto barroco en el que los sucesos de engaño y desengaño se traducen en un juego con lo visible y

⁹ Véanse para estudios introductorios en la obra de Sor Juana Paz (1982), Poot Herrera (1993), Schmidhuber de la Mora (1996) y Sabat de Rivers (1998).

¹⁰ Véase para la epistemología en Sor Juana Grossi (2007).

¹¹ Véanse por ejemplo Moraña (1988), Küpper / Wolfzettel (2000), Teuber (2000), Mignolo (2002) y Borsò (2004).

¹² Véase para la epistemología barroca con ejemplo de Gracián Neumeister (2000).

¹³ Véase Flor (2005).

¹⁴ Véase para un estudio del espacio teatral desde la perspectiva de Deleuze Haß (2005).

lo invisible,¹⁵ lo localizable y lo efímero. La tentativa de los protagonistas de ordenar este espacio y controlar las entradas y las salidas fracasa porque se pierden en los pliegues del espacio barroco. Si dentro de la casa hay algunas calderadas, para repetir las palabras de la criada Celia, eso no vale solamente para la comedia, sino también para la disposición espacial del festejo entero. Nos servirán de ejemplo, primero, la loa con sus espacios alegóricos, cuya representación del poder virreinal está solapada por el poder del espacio americano, y luego el 'Sainete Segundo', que constituye una meta-reflexión sobre el teatro criollo y sus espacios.

Con el festejo *Los empeños de una casa*, Sor Juana crea una obra transcultural en el sentido que las diferentes piezas de la casa, es decir, sus textos, siempre remiten a otro lugar cultural escondido detrás, a otro texto (en este caso calderoniano, moretino, etc.), y nos descubren un Toledo soplado por un acento mexicano (el del gracioso Castaño), subvirtiendo así la oposición entre colonizadores y colonizados, metrópoli y colonia, exterior e interior.

2. El espacio alegórico de la loa

La loa, un género menor que Sor Juana llevó a la perfección,¹⁶ constituye un lugar ideal para hacer visible y decible las diferentes posiciones del poder. Como los arcos de triunfo, la loa recurre a una puesta en escena alegórica de aquellas posiciones. Si la alegoría es un elemento clave del pensamiento barroco,¹⁷ es también una manera espacial de ordenar el mundo, lo cual, según Jeremy Lawrance, lo entendió mejor Baltasar Gracián, definiendo la agudeza como "Composición artificiosa del Ingenio en que se erige máquina sublime, no de columnas ni arquivadas, sino de assumptos y de conceptos" (Gracián 2010: 145)¹⁸.

La loa con la que empieza el festejo teatral *Los empeños de una casa* se refiere a tres espacios. El primer espacio es el alegórico, el cual reúne cuatro figuras alegóricas en la escena del teatro, cuyo encuentro tiene por objetivo decidir cuál entre ellas tiene la mejor dicha. Esta competencia forma la trama de la loa y sirve como reflexión alegórica sobre una posible jerarquía de valores que pueda servir a los virreyes en su arte de gobernar. Llamados por la Música, se disputan el premio de la mejor dicha el Mérito, la Diligencia y, del lado opuesto, la Fortuna y el Acaso. Se trata de asignar el poder y la dominación a una de las figuras alegóricas a través de elogios a sus distintos rasgos y con referencias a los tópicos literarios. Para comprobar la vanidad del Mérito, quien ya se considera vencedor de este concurso, la Fortuna introduce el segundo espacio de la loa, es decir el espacio mítico:

¹⁵ Para un estudio de la dualidad de lo visible y lo invisible, véase Avilés (2017). Para un estudio de la alegoría sorjuanina con una perspectiva de Deleuze, véase Cortés Koloffon (2013).

¹⁶ Para un estudio de las loas sorjuaninas, véanse Navascués (2010) y García Valdés (2004).

¹⁷ Sea en el género del auto sacramental o la filosofía moralista de Baltasar Gracián, véase Lawrance (2005).

¹⁸ Véase Lawrance (2005: 18).

Discurre por los ejemplos / pasados. ¿Qué oposición / me has hecho en que decir puedas / que has salido vencedor? / En la destrucción de Persia, / donde asistí, ¿qué importó / tener Darío el derecho, / si ayudé a Alejandro yo? / Y cuando quise después / desdeñar al Macedón, / ¿le defendió de mis iras / el ser del mundo señor? / [Cuando] se exaltó en el trono / Tamorlán con mi favor, / ¿no hice una cerviz real / grada del pie de un pastor? / Cuando quise hacer a César / en Farsalia vencedor, / ¿de qué le sirvió a Pompeyo / el estudio y la razón? (Cruz 2010: 113s.).

Fortuna cita varios ejemplos de la antigüedad hasta la destrucción de Troya para comprobar su superioridad sobre el Mérito. De esta manera desarrolla otro modelo de espacio, esta vez mitológico, el cual despliega el modelo de competencia y lucha de poderes en términos de guerra y de conquista de territorios. En este contexto podemos aplicar la expresión de "mitografía criolla", con la que Beatriz Colombi califica la apropiación sorjuanina de fábulas y figuras mitológicas al contexto americano (Colombi 2017). La construcción espacial en la loa efectúa una conexión implícita entre las conquistas heroicas en la Antigüedad y la toma del poder de la parte del virrey, cuya llegada a la Nueva España está –de forma indirecta– puesta en paralelo con sus antecedentes antiguos. La alabanza sorjuanina del nuevo virrey nos parece matizada, porque le recuerda la importancia de la Fortuna en su llegada al poder, subvirtiendo de esta manera la idea de un poder real incondicional.

Al espacio mítico de las conquistas antiguas sucede, entonces, de manera analógica, el espacio de la más importante Conquista, la de la Nueva España. El espacio americano, el tercer espacio de la loa por ende, está doblemente presente, porque el espacio escénico está localizado en la ciudad de México. Además, es parte del espacio dramático. Sor Juana representa a América como lugar de poder real cuando alaba a los virreyes: "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" (Cruz 2010: 126). La fusión del espacio peninsular y americano en la persona de la virreina iguala los dos continentes, mientras que la posición del virrey es jerárquica, pisando, y de esta manera dominando, casi aplastando, la "cerviz" de una América que, a pesar de este acto de violencia, parece mantenerse en su orgullo ufano y altivo. Esta dominación del espacio americano por parte de los virreyes en tanto que representantes de la corona española tiene su contrapunto en la ya mencionada alegoría de la fortuna y del acaso, pues son ellos quienes decidieron las guerras y conquistas de territorio.

La investigación ha destacado la importancia de la palabra "acaso": además de estar personificado en la loa, el acaso suena como eco del título de la comedia *Los empeños de un acaso* de Calderón de la Barca, cuya influencia en la obra de Sor Juana ha sido enfatizada.¹⁹ Podemos añadir que si el acaso y la fortuna deciden quién domina el territorio, este dominio es

¹⁹ Véase Castañeda (1967).

mudable. De esta manera, la dicha atribuida al final de la loa a los virreyes está inscrita en una larga historia de dominación y de guerras de poder territorial. No obstante, la loa y el festejo integral intentan armonizar estas tensiones a través de una fusión entre diferentes espacios de poder. Encontramos la respuesta en las palabras del Acaso, quien responde a la pregunta de Diligencia de cómo invocar la Dicha: "Mezclando con la armonía / de los coros nuestras voces" (Cruz 2010: 121). Sor Juana inscribe esta armonía en la estructura misma del festejo, porque al deseo de mezclar las voces, expresado en la loa, es decir, en la abertura del festejo, contesta como eco su última parte, el 'Sarao de cuatro naciones', en el cual cantan los coros españoles, negros, italianos y mexicanos.

Las referencias al espacio americano como lugar transcultural sirven de hilo rojo en el festejo teatral, el cual, de esta manera, se constituye desde el principio como festejo criollo, adaptando los diferentes géneros teatrales peninsulares a la realidad y las necesidades americanas. Además, integra la lógica de lo visible y de lo invisible de manera criolla: Sor Juana se sirve de un modelo alegórico famoso, –la lucha de los poderes y la fuerza de la fortuna forman parte del repertorio retórico antiguo–, para transformarlo en alegoría de la toma del espacio americano. Su loa se apropia del complejo lenguaje visual de la alegoría, cuya función central es hacer visible lo invisible,²⁰ para sacar a la luz las tramas oscuras e indecibles del poder colonial.

3. Los pliegues de la casa sorjuanina

Pasemos ahora al lugar central del espacio dramático del festejo: la casa y sus empeños, los cuales, con sus tres jornadas, ocupan la mayor parte del festejo. Se trata de una comedia de capa y espada, que constituye una realización perfecta del género, digna del modelo calderoniano, a quien invocan los mismos personajes,²¹ y, al mismo tiempo, su subversión, jugando de manera irónica y lúcida con los códigos del género.

Casi toda la acción está ambientada en la casa de don Pedro y su hermana doña Ana, y si los empeños amorosos de sus dueños están en el centro del enredo, la casa con su estructura laberíntica y sus varios espacios escondidos, es el verdadero personaje central. Todo como el famoso pliegue barroco estudiado por Gilles Deleuze socava la idea misma de una frontera rígida entre dentro y fuera, la casa en la comedia sorjuanina se despliega casi infinitamente en un juego de lo visible y lo invisible. Antes de entrar en el análisis, recordemos brevemente el enredo. En la casa de doña Ana y don Pedro, los dos maestros del enredo, entran, todos por acasos diferentes, los dos amantes doña Leonor y don Carlos, así como don Juan, el amante olvidado y desaseado de Ana. Se encuentran igualmente Celia, la criada infiel, quien ha dejado

²⁰ Véase Lawrance (2005).

²¹ Véase Cruz (2010: 252s.).

entrar a Juan en el cuarto de Ana, y Castaño, el criado gracioso de Carlos. Si casi todos, aparte de Ana y su criada, ignoran la presencia de los demás en la casa, es por un enredo planteado por don Pedro: cuando él, rechazado por Leonor, se entera de que aquella misma noche ella iba a huir de su casa con su amante don Carlos, Pedro inventa un enredo y envía a sus criados al lugar de la cita. Embozados, ellos fingen ser de la justicia y se llevan a doña Leonor, a quien depositan como a una prenda en la casa de Pedro, quien podría cortejarla a su gusto sin descubrir las circunstancias de este suceso. En la huida nocturna, don Carlos hiere a un primo de Leonor en un duelo, y, huyendo de la justicia, busca asilo en la misma casa, donde doña Ana, la hermana, le da entrada de buena gana, porque, aburrida de su amante Juan, quien dejó la corte de Madrid para seguirla, se enamoró de Carlos. Al igual que su hermano Pedro, doña Ana piensa poder enamorar a su amado teniéndolo encerrado en su casa. A través de varias intrigas intenta apartar a Carlos de su dama Leonor, aprovechándose del espacio particular de su casa. No obstante, la constancia de los dos amantes iniciales, don Carlos y doña Leonor, supera a las intrigas de los hermanos y será coronada al final de la comedia por la boda, a la que se junta la boda de Ana con Juan y de Castaño con Celia, así que solamente Pedro, quien inició la confusión, se queda sin pareja.

La casa de la comedia sorjuanina tiene una estructura arquitectónica compleja, con una disposición espacial basada en la permeabilidad de espacios originariamente separados. Su estructura híbrida permite un juego ingenuo de visibilidad e invisibilidad. El primer marco espacial es un intersticio, es decir, la puerta como umbral entre interior y exterior. Está velada por Ana y Celia, quienes están esperando, según la orden de Pedro, a que él les mande a doña Leonor como prenda, a la que tienen que recibir con una fingida sorpresa. Cuando los criados de Pedro, disfrazados como la justicia, les entregan a Leonor, Ana finge no querer recibirla por lo escandaloso de la situación y solamente cede a las instancias de Leonor, pidiéndole asilo, cuando la prófuga le ofrece contarle su historia como prenda. Contar esta historia y desvelar su secreto es el precio que tiene que pagar Leonor para poder pasar la puerta y no quedarse en la calle, lugar que, con la primera vez que lo pisó, le entregó desgracia.²² La segunda entrada en la casa es la de don Carlos y su criado Castaño, huyendo de la justicia y pidiendo asilo ellos también a doña Ana, verdadera guardiana de todos los secretos y de todas las llaves, quien les deja entrar para esconderles en una pieza, para poder, de esta manera, dejar sitio a su deseo escondido y cortejar a Carlos, de quien está enamorada. Además, otras personas pasan por la

²² En la relación de doña Leonor el momento de la pérdida del honor coincide con salir a la calle y dejar la casa: "salí a la calle, y apenas / daba los primeros pasos / entre cobardes recelos / de mi desdicha, [...]" (Cruz 2010: 150s.).

puerta durante el desarrollo del enlace, por ejemplo don Rodrigo, quien viene para negociar la boda de su hija Leonor con Pedro para evitar la deshonra, sabiéndola en su casa.

A pesar de estas entradas, el espacio exterior que la puerta delimita queda poco desarrollado en la comedia. Toda la acción pasa dentro de la casa; los sucesos en la calle se cuentan dentro del espacio doméstico, que, de esta forma, parece absorber el espacio exterior casi anulándole. Si los personajes a menudo intentan salir de la casa, no lo logran (como es el caso de Castaño vestido de mujer), o solo lo logran para volver adentro inmediatamente por confusión (como la fuga breve de Ana y de Leonor tapadas), o por sus deseos (Carlos vuelve para liberar a Leonor, Juan para vengarse de Ana). Si, según Deleuze, el interior y el exterior barroco, la fachada, están separados y al mismo tiempo conectados por el pliegue, la puerta de la casa barroca en la comedia sorjuanina nos parece un umbral plegado, que embarca a los protagonistas al interior de la casa como una trampa.

La casa de don Pedro corresponde a este interior con infinitos pliegues, como lo ha descrito Deleuze. Una vez pasada la puerta, la acción se desarrolla en un espacio difícil de delimitar. En la primera jornada, los personajes se mueven en dos piezas y en el espacio indefinido que las separa y las une. Está la pieza de doña Ana, a la que Ana manda a Leonor y en la que logró entrar don Juan gracias a la ayuda de la criada Celia, para esperar a su amada infiel. La otra pieza es aquella a la que Ana manda a Carlos y Castaño para esconderse de su hermano:

Venid, que aquí hay una pieza / que nunca mi hermano pisa, / por ser en la que se guardan / alhajas que en las visitas / de cumplimento me sirven, / como son alfombras, sillas / y otras cosas; y además / de queso, tiene salida / a un jardín, por si algo hubiere; (Cruz 2010: 156).

Si la pieza limita con un lugar tópico del amor, el jardín, al mismo tiempo es un lugar marginal, un almacén de muebles, caracterizado por la compilación y superposición de objetos divergentes, y escondido de la vista y del control del dueño de la casa, don Pedro. Si doña Ana utiliza los objetos de esta pieza de cumplimento para las visitas, subrayando de esta forma la función de suplemento y pliegue barroco de esta habitación, también le servirá para dar sitio a su deseo escondido por Carlos.

La conexión entre ambas piezas se hace de manera complicada, por un pasaje a oscuras, iniciado por los deseos entrecruzados de los personajes y culminando en la confusión de lo visible y lo invisible. El deseo por Ana hizo entrar a Juan en su habitación y cuando entra Leonor ahí por orden de Ana, ambas ignoran la presencia del galán madrileño. Cuando, en la oscuridad de la pieza, don Juan se acerca a Leonor para cortejarla, pensando que es Ana, Leonor se defiende de sus alabanzas. Alarmado por la voz de su amada sale don Carlos de la otra pieza, en la que estaba con Ana, y se junta en la escena, seguido por la dama de la casa, quien intenta

en vano detenerle. En esta escena a ciegas entra la criada Celia con la luz, así que todos los cuatro se ven en el mismo lugar, sin saber cómo ni por qué han podido entrar los demás. En las palabras de Carlos, quien lo explica el día siguiente a Castaño, quien durante los sucesos quedó durmiendo:

Estando de esta manera, / oímos, al parecer, / dar voces una mujer / en otra cuadra de afuera;
/ y aunque doña Ana impedir / que yo saliese quería, / venciéndola mi porfía / por fuerza
hube de salir. / Sacó una luz al rumor / una criada, y con ella / conocer a Leonor bella /
pude (Cruz 2010: 188s.).

El intento de Ana de mantener el control sobre ambos espacios y separarlos según sus planes de seducción (de Carlos) y de venganza (de Leonor) fracasa con el deseo incontrolable de Carlos, quien sigue la voz de Leonor como al polo de un imán. Cómo Carlos logra entrar en la pieza de Ana queda en lo oscuro;²³ el pasaje o el pliegue que une ambos espacios parece intrincado, y es solamente el instante en el que Celia trae la luz, que deja un poco de claridad, pero a la manera de un faro pasando brevemente sobre un pasaje antes de que la oscuridad lo encubra nuevamente. La llegada súbita de Pedro hace necesario apagar la luz e interrumpe la riña entre los celosos Juan y Carlos. Viendo su honra en peligro, Ana logra recuperar el control de la casa y manda esconder a ambos hombres y a Leonor en piezas distintas. Este sosiego le permite a Ana inventar otra astucia, otra vez aprovechando la estructura laberíntica de su casa.

Para despertar sospecha y celos, Ana dispone que Carlos y Castaño puedan asistir desde una habitación oculta a un concierto cortés organizado en honor de doña Leonor por don Pedro. Consciente del poder de la vista, doña Ana logra controlar las entradas y las vistas de todos los participantes en este teatro de galanteo y celos. En las palabras de Ana, que le manda la ejecución del plan a su criada:

Y tú, pues ya será hora (*Aparte.*) / de lo que tengo dispuesto / porque mi industria engañosa
/ se logre, saca a don Carlos / a aquea reja, de forma / que nos mire y que no todo / lo que
conferimos oiga. / De este modo lograré / el que la pasión celosa / empiece a entrar en su
pecho; (Cruz 2010: 197).

Otra vez, sigue siendo difícil ubicar la disposición espacial. Celia le dice a Carlos que les va a mandar al jardín²⁴ para luego cambiar los planes y mandarles a una reja:

Hasta aquí podéis salir, / que aunque mandó mi señora / que os retirarais, yo quiero / haceros
esta lisonja / de que desde aquesta reja / oigáis una primorosa / música que a cierta dama, /
a quien mi señor adora, / ha dispuesto. Aquí os quedad (Cruz 2010: 200).

²³ Véase Hernández Araico (2017).

²⁴ "Caballero, mi señora / os ordena que al jardín / os retiréis luego, a fin / de que ha de salir ahora / a esta cuadra mi señor, / y no será bien que os vea. / Aquesto es porque no sea (*Aparte.*) / que él desde aquí vea a Leonor" (Cruz 2010: 191s.).

Sor Juana priva al público de saber dónde queda la reja ni cómo está comunicado con la habitación en la que se estrena el concierto, habitación que tampoco sabríamos ubicar con seguridad.²⁵ Igual que los protagonistas Carlos y Castaño, el público no puede ubicarse dentro de la casa laberíntica. El comentario sarcástico de Castaño resume la confusión con una alusión al saber espacial de la monja jerónima: "Fuese y cerronos la puerta / y dejonos como monjas / en reja, y sólo nos falta / una escucha que nos oiga" (Cruz 2010: 200).

Doña Ana sabe cuál es la esencia de la disposición espacial en los enredos de amor: ver y ser visto. Tal una cortesana discreta,²⁶ lo dice ella misma al principio de la obra cuando le relata a Celia cómo supo disponer de las vistas, cuando se quedó sola en la corte en Madrid, lejos del control de su hermano, quien la dejó sin supervisión para marcharse a Toledo: "y así en Madrid me dejó, / donde estando sola yo, / y poder ser vista y ver" (Cruz 2010: 134). Al revés de la estructura espacial de la corte, el espacio doméstico le permite a Ana distraerse de la vista de los demás y transformarse de objeto del deseo en sujeto y pura vista. De esta manera representa un concepto de espacio hegemónico, o, según el concepto de espacio de Michel de Certeau, la ficción de una posición omnisciente, el deseo absoluto de la pulsión esópica y gnóstica ("pulsion scopique et gnostique") de tener todo el espacio bajo su vista controladora.²⁷

Su antagonista, doña Leonor, en cambio, representa una agudeza sorjuanina, siendo otro *alter ego* de la monja jerónima por su erudición famosa. Recordemos el autorretrato que hace Leonor de sí misma en la comedia: "Inclineme a los estudios / desde mis primeros años / con tan ardientes desvelos, / con tan ansiosos cuidados, / que reduje a tiempo breve / fatigas de mucho espacio" (Cruz 2010: 144). Podemos entender las fatigas de mucho espacio, aunque son aquí una metáfora espacial del tiempo, como los esfuerzos vanos de doña Ana de controlar un espacio físico, porque el ingenio de doña Leonor, y así mismo el ingenio de Sor Juana, no puede estar contenido ni controlado. Es un espacio mental, pero que permite a doña Leonor salir de los empeños de la casa, y a Sor Juana mantener su libertad intelectual.

Ambas mujeres, Ana y Leonor, son facetas del *alter ego* sorjuanino. Si Ana es un ejemplo de la agudeza cortesana, maestra de la disimulación y manipulación perfecta, digna en eso de los hombres cortesanos descritos por Baltasar Gracián, también es una amante caprichosa y al final queda vencida por el amor verdadero de la pareja Carlos / Leonor y por los sucesos del deseo que siempre logra traspasar los espacios cerrados. Lo logra, sobre todo, por un último juego con los pliegues, esta vez de la belleza femenina (como objeto de deseo) y del deseo

²⁵ Sólo se sabe que tampoco está en el jardín, porque después del concierto le dice Ana a Leonor: "Leonor, si no te divierte / la música, al jardín vamos" (Cruz 2010: 205).

²⁶ Para un estudio de la agudeza sorjuanina, véase Neumeister (2010).

²⁷ Véase Certeau (1994: 140).

masculino (sujeto del deseo, pero sujeto ciego). Este último ejemplo nos permite dar cuenta de la agudeza transcultural de Sor Juana, quien en una escena fulminante e innovadora del travestismo sabe unir hibridez sexual y cultural. Se trata de la relación entre espacio peninsular y espacio americano en la comedia. Seguimos la diferencia establecida por Marc Vitse entre espacio dramático, es decir, los espacios mencionados en el texto de la comedia como lugares donde está ambientada la acción,²⁸ y espacio escénico, es decir, el escenario de la función actual de la obra como lo puede ver concretamente el público. Vitse incluye también la diferencia establecida por Juan Manuel Escudero, entre espacio aludido y espacio contextual:

consintiendo éste en meras alusiones, sobre todo en el texto principal, sobre las que no gravita el desarrollo de la acción, pero que mantienen relaciones de conflictividad o de complementariedad con el resto de los espacios (Vitse 2002: 23).

Si aplicamos esta diferencia a la comedia de Sor Juana, la relación entre los espacios peninsulares y los espacios americanos resulta compleja. El espacio dramático de la comedia es la ciudad de Toledo y, además, la corte de Madrid, por ser el lugar de donde viene don Juan para seguir a doña Ana. El espacio americano está introducido por alusión directa, hecha por el gracioso Castaño, quien dice ser originario de México. Refiriéndose a acontecimientos mexicanos, Castaño enfoca la atención sobre el espacio contextual de manera importante: "¡Quién fuera aquí Garatusa, / de quien en las Indias cuentan / que hacía muchos prodigios! / Que yo, como nací en ellas, / le he sido siempre devoto / como a santo de mi tierra" (Cruz 2010: 252).²⁹ Castaño implora unas líneas después: "inspírame alguna traza / que de Calderón parezca, / con que salir de este empeño!" (Cruz 2010: 252s.). Esta proximidad del pícaro americano con el dramaturgo español no es fortuita, pues establece una relación directa entre el arte americano de contar historias (el ejemplo de Garatusa) y el arte peninsular de ponerlas en escena (Calderón), fusionando ambos en el arte criollo de hacer comedias (la obra de Sor Juana misma que en la escena de Castaño vestido de mujer inventa una traza digna de Calderón).

No obstante que el espacio dramático sea peninsular, los espacios toledanos se destacan muy poco y la obra no lleva el colorido español. La casa de doña Ana y don Pedro, al no tener ninguna particularidad que la ancle en una realidad palpable, se caracteriza por su carácter laberíntico barroco. Lo que ancla la obra en la realidad son las palabras de Castaño con sus alusiones al espacio donde está localizado el público en el momento de la puesta en escena. Es

²⁸ Véase Vitse: "*Por espacio dramático* se entenderá el espacio de la ficción, el espacio representado o significado en el texto escrito, es decir los lugares por los que se mueven antes de la ficción que son los personajes... [...] *El espacio escénico*, en cambio, designará el espacio concretamente perceptible por el público en el escenario peculiar de tal o tal función teatral" (Vitse 2002: 23).

²⁹ Según García Valdés, "Martín de Villavicencio y Salazar [...] fue el famoso *Garatusa*, pícaro célebre, nacido hacia el 1600 en Puebla de los Ángeles; recorrió muchas poblaciones de la Nueva España fingiéndose sacerdote para hacer fraudes, trampas y raterías" (García Valdés 2010: 252).

aún más evidente en la famosa escena de travestismo, en la que Castaño se disfraza de mujer para poder pasar escondido por la calle. Pensando que se trata de Leonor, don Pedro alaba a Castaño disfrazado y le promete el matrimonio. En esta escena el gracioso se dirige de manera directa al público y a los virreyes, traspasando así las fronteras del espacio escénico y dramático.

Como criado Castaño es la figura con menos poder, pero al mismo tiempo, gracias a su juego de máscaras, tiene el mayor poder porque consigue burlar a Pedro y desenmascarar los códigos de deseo y seducción de la comedia de capa y espada.³⁰ En un gesto metateatral se dirige al público y, así, a los espectadores reales, los virreyes, quienes también están a punto de ser seducidos por una puesta en escena criolla, momento de *mise en abyme* teatral. Dirigiéndose al público, Castaño logra aún más: él hace presente el hecho de que esta comedia está tan influida por la literatura y los espacios geográficos peninsulares, pues imita con perfección el género de la comedia de capa y espada, y la sitúa en un lugar de autoridad española, Toledo, con vínculos a la corte madrileña. Pero la nueva comedia de capa y espada está actuada en la ciudad de México, y, al final, termina impregnada por este lugar.

Si la relación entre la metrópoli y el espacio americano está puesta en escena como una travestía, es también por otros pliegues barrocos, esta vez de las basquiñas de las damas. En la primera jornada, Castaño pide asilo en la casa de doña Ana con una alusión graciosa a poder esconderse bajo los pliegues de sus basquiñas ("y así, señora, os suplica / sin miedo, que me escondáis / debajo de las basquiñas"; Cruz 2010: 154). Más aún, en la tercera jornada, para poder salir de la misma casa, Castaño se disfraza de mujer con las basquiñas que le dejó doña Leonor en su huida: "Ahora entran las basquiñas. / ¡Jesús, y qué rica tela!" (Cruz 2010: 254). Los pliegues de las basquiñas brillan como la historia de Castaño, quien sabe atraer la atención del público sobre su cuerpo, cual siendo americano y femenino a la vez, fascina por su artificio y cosmética.³¹ Cuando, al final de su disfraz, se tapa con el manto, así cubriendo toda la belleza que acaba de construir, expone que el deseo no está en el objeto, sino que es mera quimera y proyección del sujeto de deseo,³² en este caso, del deseo masculino y del deseo colonial. El manto, tal fachada, tapa el espacio barroco de los pliegues de las basquiñas. Pero no sin demostrar al público el poder del cuerpo y del espacio americano.

³⁰ Véase Canavaggio (1979).

³¹ Deleuze identifica el pliegue barroco con los pliegues de las faldas: "se reconnaît d'abord au modèle textile tel que le suggère la matière vêtue : il faut déjà que le tissu, le vêtement, libère ses propres plis de leur habituelle subordination au corps fini" (Deleuze 1988: 164). Para un estudio de la relación entre cosmética y alegoría, véase Cortés Koloffon (2013).

³² Para un estudio del deseo narcisista personificado en Castaño, véanse Glantz (1992) y Wagner (2015).

4. Conclusión: Situando la comedia en el espacio transcultural en el 'Sainete segundo'

Concluyamos con algunos comentarios sobre el 'Sainete segundo' del festejo, el cual constituye una reflexión metateatral ingeniosa sobre la comedia criolla como espacio transcultural.³³ Sor Juana pone su reflexión en la boca de dos actores, Muñiz y Arias, quienes deciden como lo sugiere uno de ellos: "Mientras descansan nuestros camaradas / de andar las dos jornadas, / [...] aquí, Muñiz amigo, nos sentemos / y toda la comedia murmuraremos" (Cruz 2010: 229s.). En sus murmuraciones formulan de manera satírica un comentario sobre la relación entre el teatro peninsular y el teatro criollo. Muñiz hubiera preferido ver una obra de la pluma de un autor español famoso: "¿No era mejor, amigo, en mi conciencia, / si quería hacer festejo a Su Excelencia, / escoger, sin congojas, / una de Calderón, Moreto o Rojas [...]?" (Cruz 2010: 231). Arias le contesta que es el deseo de la novedad que da entrada a las obras criollas en la escena teatral: "¿No veis que por ser nueva / la han echado?" (Cruz 2010: 232). Y finalmente tienen que admitir los dos que les ha gustado la comedia *La segunda Celestina*, una obra verdaderamente mestiza, porque los primeros actos fueron escritos por el español Agustín de Salazar y Torres y el final por Sor Juana:

Amigo, mejor era *Celestina*, / en cuanto a ser comedia ultramarina: / que siempre las de España son mejores, / y para digerirlas los humores, / son ligeras; que nunca son pesadas / las cosas que por agua están pasadas. / Pero la *Celestina* que esta risa / os causó era mestiza" (Cruz 2010: 232s.).³⁴

El mestizaje como principio de escritura dramática incluye, entonces, en primer lugar, una semántica espacial que sugiere que el viaje por mar transforma las comedias españolas en un plato muy sabroso y fácilmente comestible por el público americano. Sea porque Toledo y Madrid están lejos de la realidad de la vida cotidiana, y sus espacios son espacios imaginarios, pero no involucrados en la piel de los actores como lo es el juego de máscaras mexicano de Castaño. En segundo lugar, cabe mencionar el juego con dos espacios escénicos: el teatro corral, en el cual Muñiz y Arias podrían aplicar la práctica de murmurar y silbar la obra, y el teatro de la corte, donde suponemos está localizada la puesta en escena del festejo, y que se diferencia de las prácticas aludidas por maneras más distinguidas. Si los dos actores quejosos amenazan con silbar la obra, se refieren al primer lugar teatral, los corrales, y de esta manera hacen entrar el espacio popular en el espacio controlado y privilegiado de una casa de la corte. La autoridad del gusto del vulgo entra por la risa y la burla de Muñiz y Arias. En tercer lugar, la posición cultural y social de los espectadores está inscrita en el espacio escénico de manera audible: es

³³ Véase Burnigham (2013).

³⁴ En el 'Sainete segundo' Sor Juana parece sugerir la colaboración en la obra. Véase García Valdés que cita a Vera Tassis y a Guillermo Schmidhuber de la Mora (García Valdés 2010: 57s.).

decir, a través de los silbidos del público, como lo dice el autor Acevedo: "Gachupines parecen / recién venidos, / porque todo el teatro / se hunde a silbos" (Cruz 2010: 237). Esta referencia a la diferencia de pronunciar la *s* (los españoles la pronuncian fuerte y silbando, los americanos de manera suave), nos recuerda que la obra dramática es una obra plurimedial, y su forma de construir el espacio lo es igualmente. Si los gachupines silban la obra criolla, no serán ellos quienes tendrán la última palabra, sino la monja jerónima que cierra el festejo con el 'Sarao de cuatro naciones', dentro del cual canta el coro mexicano: "¡Venid, Mexicanos; / alegres venid, / a ver en un Sol / mil soles lucir!" (Cruz 2010: 294).

Bibliografía

ARELLANO, Ignacio / Jesús Menéndez Peláez (eds.) (2016): *La imagen de la autoridad y el poder en el teatro del Siglo de Oro*. New York: IDEA / IGAS.

AVILÉS, Luis F. (2017): *Avatares de lo invisible. Espacio y subjetividad en los Siglos de Oro*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert.

BELLINI, Guiseppe (2004): 'El teatro rebelde de Sor Juana Inés de la Cruz'. En: *Theatralia*, 6, 99-110.

BORSÒ, Vittoria (2004): 'Del Barroco colonial al neobarroco'. En: Pedro Aullón de Haro (ed.): *Barroco*. Madrid: Verbum, 1003-1060.

BURNINGHAM, Bruce R. (2013): 'An Apology for the Actorly: Maravall, Sor Juana, and the Economics of Jongleuresque Performance'. En: *Bulletin of the Comediantes*, 65.1, 131-154.

CABRERO FERNÁNDEZ, Leonico (1973-1974): 'Orígenes y desarrollo del teatro en Filipinas'. En: *Anales de literatura hispanoamericana*, 2-3, 83-96.

CANAVAGGIO, Jean (1979): 'Los disfrazados de mujer en la Comedia'. En: *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*. Toulouse: France-Ibérie Recherche, 135-145.

CASTAÑEDA, James A. (1967): '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*, 1.1, 107-116.

CAZAL, Françoise / Christophe González / Marc Vitse (eds.) (2002): *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español de Siglo de Oro*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert.

CERTEAU, Michel de (1994): *L'invention du quotidien I. Arts de faire*. Paris: Gallimard.

COLOMBI, Beatriz (2017): 'El Neptuno alegórico de Sor Juana Inés de la Cruz: fábula clásica, emblemática y mitografía criolla'. En: Barbara Ventarola (ed.): *Ingenio y feminidad. Nuevos enfoques en la estética de Sor Juana Inés de la Cruz*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert, 71-96.

CORTÉS KOLOFFON, Adriana (2013): *Cósmica y cosmética. Pliegues de la alegoría en Sor Juana Inés de la Cruz y Pedro Calderón de la Barca*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert.

CRUZ, Juana Inés de la (2010): 'Los empeños de una casa'. En: Juana Inés de la Cruz: *Los empeños de una casa / amor es más laberinto*. Editado por Celsa Carmen García Valdés. Madrid: Cátedra, 107-300.

FLOR, Fernando R. de la (2005): *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispánico*. Madrid: Marcial Pons.

DELEUZE, Gilles (1988): *Le pli. Leibniz et le baroque*. Paris: Les Éditions de Minuit.

DONNELL, Sidney (2008): 'From Cross Gender to Generic Closure: Sor Juana Inés de la Cruz's *Los empeños de una casa*'. En: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 33.1, 177-189.

FARRÉ VIDAL, Judith (2013): *Espacio y tiempo de fiesta en Nueva España (1665-1760)*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert.

GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen (2010): 'Introducción'. En: Juana Inés de la Cruz: *Los empeños de una casa / amor es más laberinto*. Madrid: Cátedra, 9-106.

GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen (2004): 'Una síntesis de las artes en el barroco hispánico: las loas cortesanas de Sor Juana'. En: Ignacio Arellano / Eduardo Godoy (eds.): *Temas del barroco hispánico*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert, 107-127.

GLANTZ, Margo (1992): '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*, 40.1, 477-492.

GONZÁLEZ, Aurelio (1999): 'Construcción teatral del festejo barroco: *Los empeños de una casa de Sor Juana*'. En: *Anales de Literatura Española*, 13, 117-126.

GRACIÁN, Baltasar (2010 [1642]): *Arte de ingenio, Tratado de la Agudeza*. Editado por Emilio Blanco. Madrid: Cátedra.

GROSSI, Verónica (2007): *Sigilosos v(u)elos epistemológicos en Sor Juana Inés de la Cruz*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert.

HAB, Ulrike (2005): *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*. München: Wilhelm Fink.

HERNÁNDEZ ARAICO, Susana (2017): 'El teatro híbrido-experimental de Sor Juana: *Los empeños de una casa y Amor es más laberinto*'. En: Barbara Ventarola (ed.): *Ingenio y feminidad. Nuevos enfoques en la estética de Sor Juana Inés de la Cruz*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert, 211- 235.

HERNÁNDEZ ARAICO, Susana (2008): 'El espacio escénico de *Los empeños de una casa* y algunos antecedentes calderonianos'. En: Ignacio Arellano / José Antonio Rodríguez Garrido (eds.): *El teatro en la Hispanoamérica colonial*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert, 183-200.

HORSWELL, Michael J. (2006): 'Transatlantic Performances of Hybridity in Sor Juana's Baroque Festival, *Los empeños de una casa*'. En: Mindy Badía / Bonnie L. Gasior (eds.): *Crosscurrents. Transatlantic Perspectives on Early Modern Hispanic Drama*. Lewisburg: Bucknell University Press, 64-83.

KÜPPER, Joachim / Friedrich Wolfzettel (eds.) (2000): *Diskurse des Barock: Dezentrierte oder rezentrierte Welt?*. München: Wilhelm Fink.

LAWRANCE, Jeremy (2005): 'Introducción: las siete edades de la alegoría'. En: Rebeca Sanmartín Bastida / Rosa Vidal Doval (eds.): *Las metamorfosis de la alegoría. Discurso y sociedad en la Península Ibérica desde la Edad Media hasta la Edad Contemporánea*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert, 17-50.

MAROTO CAMINO, Mercedes (2002): '"En distintas cuadras": Gender, exile and shipwreck in Sor Juana's *Los empeños de una casa*'. En: *Romance Studies*, 20.2, 155-164.

- MARTÍNEZ OLGUÍN, Elisabeth (2001): 'Los enredos de Sor Juana: Una lectura de *Los empeños de una casa*'. En: Asun Bernárdez Rodal (ed.): *El humor y la risa*. Madrid: Fundación Autor, 51-74.
- MIGNOLO, Walter D. (2002): *Historias locales / diseños globales, Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal.
- MORAÑA, Mabel (1988): 'Barroco y consciencia criolla en Hispanoamérica'. En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 28, 229-251.
- NAVASCUÉS, Javier de (2010): 'Lo que cantó Sor Juana a los reyes de España: Las loas en celebración de los cumpleaños reales'. En: José María Ferri Coll / José Carlos Rovira Soler (eds.): *Parnaso de dos mundos. De literatura española e hispanoamericana en el Siglo de Oro*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert, 123-139.
- NEUMEISTER, Sebastian (2010): 'Disimulación y rebelión: El "Político silencio" de Sor Juana Inés de la Cruz'. En: Kazimierz Sabik / Karolina Kumor (eds.): *La cultura del barroco español e iberoamericano y su contexto europeo*. Warszawa: Uniwersytet Warszawski, 229-239.
- NEUMEISTER, Sebastian (2000): 'Beobachtung und Selbstbeobachtung bei Gracián'. En: Wolfgang Matzat / Bernhard Teuber (eds.): *Welterfahrung - Selbsterfahrung. Konstitution und Verhandlung von Subjektivität in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*. Tübingen: Niemeyer, 233-241.
- PAZ, Octavio (1982): *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. Barcelona: Seix Barral.
- POOT HERRERA, Sara (1993): 'Las prendas menores de *Los empeños de una casa*'. En: Sara Poot Herrera: *Y diversa de mí misma / entre vuestras plumas ando*. México: El Colegio de México, 257-267.
- SABAT DE RIVERS, Georgina (1998): *En busca de Sor Juana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- SCHMIDHUBER DE LA MORA, Guillermo (1996): *Sor Juana, Dramaturga. Sus comedias de 'falda y empeño'*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- TEUBER, Bernhard (2000): '*Curiositas et crudelitas*. Das Unheimliche am Barock bei Góngora, Sor Juana Inés de la Cruz und José Lezama Lima'. En: Joachim Küpper / Friedrich Wolfzettel (eds.) (2000): *Diskurse des Barock: Dezentrierte oder rezentrierte Welt?*. München: Wilhelm Fink, 615-652.
- VITSE, Marc (2002): 'Loa de apertura o prolegómenos para un viaje entretenido'. En: Françoise Cazal / Christophe González / Marc Vitse (eds.): *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español de Siglo de Oro*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert, 19-56.
- WAGNER, Valeria (2015): 'Miradas advertidas: La escena narcisista en dos obras de Sor Juana Inés de la Cruz'. En: *Iberoamericana* 15, 57, 25-37.
- ZANELLI, Carmela (2008): 'De palestras, disputas y travestismos: la representación de América en el teatro de Sor Juana Inés de la Cruz'. En: Ignacio Arellano / José Antonio Rodríguez Garrido (eds.): *El teatro en la Hispanoamérica colonial*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert, 201-224.