

La primera dramaturga en lengua moderna, Sor Juana Inés de la Cruz

Guillermo Schmidhuber de la Mora

El corpus de sor Juana Inés de la Cruz consta de un mayor número de obras dramáticas de lo que parecen apuntar algunos estudios críticos que la proponen como una consumada poeta que escribió teatro de ocasión.¹ Es esclarecedor citar, aún a riesgo de caer en lo prolijo, que la autora escribió más líneas de teatro que de poesía.² Por lo que concluimos que, al menos en lo cuantitativo, sor Juana fue más dramaturga que poeta. Un conteo de las obras sorjuaninas del género dramático suma cincuenta y dos, incluyendo tanto las obras originales, como las escritas en colaboración.



En la historia del teatro universal no había habido una mujer escritora con una producción dramática comparable. Ni en el México colonial, ni en la España de los siglos de oro, no había el antecedente de una monja que escribiera comedias con tanta sapiencia y calidad. Como dramaturgas contemporáneas de sor Juana, había que recordar a sor Marcela de San Félix, la hija de Lope de Vega y Micaela de Luján, autora de varios coloquios entre los que figura *Muerte del apetito*. También en España, sor María de San Alberto escribió obras breves que se representaron en su convento; así como también la monja portuguesa sor María del Cielo. También a Ángela de Acevedo, autora de tres comedias: *El muerto disimulado*, *La Margarita del Tajo*, *que dio*

nombre a Santarem y Dicha y desdicha del juego, devoción de la Virgen; a Leonor de la Cueva y Silva, autora de *La firmeza en la ausencia*, quien fue hija de Francisco de la Cueva y Silva, un poeta y dramaturgo contemporáneo de Lope; a Ana Caro Mallén de Soto, autora de *Valor, agravio y mujer* y de *El conde Partinuplés*; y de María de Zayas y Sotomayor, autora de *Traición en la amistad*.³ También en los albores del siglo XVII tenemos noticia de Feliciano Enríquez de Guzmán, autora de la *Tragicomedia de los jardines y campos Sabeos*, quien no fue religiosa y contrajo matrimonio en dos ocasiones.⁴ Y algunas otras escritoras más. Hay que notar que entre estas dramaturgas, la proporción de dramaturgas monjas/casadas es similar; en general, su producción fue muy parca y sin la calidad que está presente en las obras de sor Juana. Al editar la antología *Dramáticos posteriores a Lope de Vega* en el siglo XIX, Mesonero Romanos únicamente incluye a dos dramaturgas: sor Juana, con los *Empeños de una casa*, y Ana Caro, con *El conde de Partinuplés*; dos mujeres que han recibido el epíteto de “décima musa”; aunque lo fuera anteriormente Ana Caro, quien fue calificada así por el editor de la *Parte cuarta de Comedias escogidas*, publicada en 1653.

Aun en otras lenguas es difícil encontrar una dramaturga de la categoría de sor

Juana antes del siglo XIX. El único caso conocido es el de Hroswitha o Hrotsvitha, quien nació entre 930 y 940 y murió, probablemente, en 1001-2. La noble sajona vivió en la abadía de Gandersheim, de la orden de san Benito, como voluntaria sin llegar a tomar los hábitos. Su nombre significa *clamor validus*. Fue llamada “El ruiseñor de Gandersheim.” Sin duda es la primera mujer que escribió poesía y drama en la literatura alemana. Sus poemas latinos fueron descubiertos en el monasterio de San Emmeram de Ratisbona (Regensburg) y publicados en 1501. Su poesía religiosa fue mariana y hagiográfica, dedicada además de la Virgen María, a santa Inés, san Pelagio de Córdoba, san Gangolfo, san Basilio, san Dionisio y san Ambrosio. Su poema titulado Theophilus de 455 versos es el primer tratamiento de la leyenda de Fausto. Sus seis dramas tratan del triunfo de la virginidad sobre las tentaciones de la carne y del martirio cristiano, con los siguientes títulos: *Gallicanus*, *Dulcinius*, *Callimachus*, *Abraham* y *Paphnutius*. La última de sus piezas presenta el martirio de Fe, Esperanza y Caridad, hijas de la *Sapientia*, quien da título de la obra. Al final de su vida Hroswitha cierra su producción literaria con dos obras épicas: *Taten Ottos I*, dedicada a Otto I en 962, y *Die Gründung des Klosters Gandersheim*, para celebrar la fundación del monasterio de Gandersheim.⁵ Únicamente Hroswitha antecede a sor Juana como mujer poeta y dramaturga, aunque la obra de la sajona fue escrita en el medioevo y no llegó a publicarse hasta el renacimiento, y no tenemos noticia de alguna representación. Podemos concluir que Sor Juana fue la primera mujer del mundo moderno que escribió teatro y puede llamarse sin eufemismos dramaturga.

A continuación se enlista el corpus dramático escrito por Sor Juana Inés de la Cruz, dividiéndolo en cuatro géneros: Loas, Villancicos, Comedias y Autos y haciendo un conteo integrador:

Dieciocho Loas

a) Las 13 loas independientes son:

- 1 *Loa de la Concepción*
- 2 *Loa a los años del Rey* [1, a Carlos II]
- 3 *Loa a los años del Rey* [2, a Carlos II]
- 4 *Loa a los años del Rey* [3, a Carlos II]
- 5 *Loa a los años del Rey* [4, a Carlos II]
- 6 *Loa a los años del Rey* [5, a Carlos II]
- 7 *Loa a los años de la Reina* [María Luisa de Borbón]
- 8 *Loa a los años de la Reina Madre* [Mariana de Austria]
- 9 *Loa a los años del Virrey marqués de la Laguna*
- 10 *Loa en las Huertas a la condesa de Paredes* [María Luisa Manrique de Lara, condesa de Paredes y marquesa de la Laguna]
- 11 *Loa al año que cumplió don José de la Cerda* [Primogénito de los marqueses de la Laguna]
- 12 *Encomiástico poema a los años de la condesa de Galve* [Elvira de Toledo]
- 13 *Loa a los años de fray Diego Velázquez de la Cadena.*

b) Las cinco loas pertenecientes a sus obras de tres jornadas:⁶

- 14 *Loa de Empeños de una casa.*
- 15 *Loa de Amor es más laberinto.*

- 16 Loa de *El divino Narciso*.
 17 Loa de *El mártir del sacramento, san Hermenegildo*.
 18 Loa de *El cetro de José*.

Veintidos Villancicos

a) Villancicos originales: 12

- 19 *Asunción*, 1676, catedral de México
 20 *Concepción*, 1676, catedral de México
 21 *San Pedro Nolasco*, 1677, ciudad de México
 22 *San Pedro, Apóstol*, 1677, catedral de México
 23 *Asunción*, 1679, catedral de México
 24 *San Pedro, Apóstol*, 1683, catedral de México
 25 *Asunción*, 1685, catedral de México
 26 *Concepción*, 1689, catedral de Puebla
 27 *Navidad*, 1689, catedral de Puebla
 28 *San José*, 1690, catedral de Puebla
 29 *Asunción*, 1690, catedral de México
 30 *Santa Catarina*, 1691, catedral de Antequera (hoy Oaxaca)

b) Villancicos atribuibles: 10

- 31 *Asunción*, 1677, catedral de México
 32 *Navidad*, 1678, catedral de Puebla
 33 *San Pedro, Apóstol*, 1680, catedral de Puebla
 34 *Navidad*, 1680, catedral de Puebla
 35 *Asunción*, 1681, catedral de Puebla
 36 *San Pedro, Apóstol*, 1684, catedral de Puebla
 37 *Asunción*, 1686, catedral de México
 38 *San Pedro, Apóstol*, 1690, catedral de Puebla
 39 *San Pedro, Apóstol*, 1691, catedral de México
 40 *San Pedro, Apóstol*, 1692, catedral de México

Tres Comedias de “falda y empeño”

- 41 *La segunda Celestina*, tres jornadas con la coautoría de Agustín de Salazar y Torres.
 42 Festejo de *Los empeños de una casa*, que reúne seis elementos dramáticos, además de las tres jornadas: tres canciones (43, 44, 45), dos sainetes (46, 47) y un sarao (48).
 49 *Amor es más laberinto*, tres jornadas, una en colaboración con Juan de Guevara.

Tres Autos

- 50 *El divino Narciso*, auto mitológico-sacramental.
 51 *El mártir del sacramento, san Hermenegildo*, auto hagiográfico-sacramental.
 52 *El cetro de José*, auto bíblico-sacramental.

¿Qué obras pudo presenciar Juana Ramírez, o al menos oír comentar, en los años que vivió en la corte? Sabemos que sor Juana dejó el palacio virreinal para ir al convento de las Carmelitas Descalzas el 14 de agosto de 1667, por lo que podemos conjeturar que asistió junto con los virreyes el 2 de febrero de 1667 a la solemne colocación de la Imagen en la nueva ermita de la virgen de Guadalupe, en el cerro del Tepeyac, donde se representó una loa de Antonio Medina Solís.⁷ Posteriormente a su entrada al convento, la monja que tenía voto de clausura, no pudo salir del claustro, ni menos asistir a algún espectáculo público.

La influencia de Calderón en la obra de sor Juana es con mucho la mayor, pero convendría que ésta fuera identificada más como proveniente del llamado ciclo calderoniano, porque desconocemos hasta que punto sor Juana fue influida directamente por la lectura o asistencia a la escenificación de alguno de los autos o comedias de Calderón, o si se debió al conocimiento del teatro de los contemporáneos de este dramaturgo español, como Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto—*No puede ser* y *El lindo don Diego*—, o al de los dramaturgos calificados de poscalderonianos, especialmente de Agustín de Salazar y Torres. La deuda de las comedias sorjuaninas que tiene con las de Moreto no ha sido hasta hoy suficientemente apuntada, especialmente en cuanto a la concepción del gracioso sorjuanino; de este dramaturgo madrileño sor Juana acaso leyó una copia manuscrita o algunas de sus primeras ediciones que aparecieron en la segunda mitad del siglo xvii. Los nombres de los graciosos de Moreto parecen haber inspirado a los de sor Juana: el gracioso de *La traición vengada*, de Moreto, se llama Castaño, igual al gracioso de *Los empeños de una casa*; además, en *El parecido en la corte*, de Moreto, Tacón es tocayo del gracioso de *La segunda Celestina*. De los autores del siglo de oro, los escritos sorjuaninos citan a Calderón de la Barca en tres ocasiones⁸ y en una ocasión los dramaturgos Francisco de Rojas Zorrilla y a Agustín Moreto.⁹

La teoría dramática que fundamenta las obras de sor Juana fue apuntada por la misma dramaturga en algunas de sus piezas. Un parlamento de *El divino Narciso* sirve de paradigma de sus criterios dramáticos:

Desde aquí el curioso
mire si concuerdan,
verdad y ficción,
el sentido y la letra.¹⁰

El público recibe el epíteto de intelectualmente despierto—curioso, no de *necio*, como lo calificó Lope de Vega—, quien tiene la habilidad de juzgar el espectáculo teatral, como crítico incipiente, para comprobar el equilibrio alcanzado entre las variables dramáticas apuntadas por su autora. Este texto permite identificar cuatro elementos dramáticos: *verdad* versus *ficción* y *sentido* versus *letra*, que forman dos polaridades, una cognoscitiva y otra semiótica. En resumen, podemos identificar cuatro elementos del teatro sorjuanino:

- 1) Perspectiva intelectual activa del público fundamentada en la curiosidad.
- 2) Polaridad cognoscitiva entre la verdad y la ficción.
- 3) Polaridad semiótica entre el sentido y la letra.
- 4) Equilibrio dinámico del teatro a base de las polaridades mencionadas.

Así en la primera polaridad, la verdad y la ficción humana deben estar presentes sin que ninguna predomine, no como elementos mutuamente exclusivos, sino como elementos

mutuamente subordinados, ya que la ficción sirve de medio para entender la verdad. Alegoría versus Idea. La segunda polaridad entre el sentido y la letra puede ser interpretada en la terminología dramática del siglo xxi como la efectividad de recepción de la representación en contraposición con el texto dramático. Escenificación versus dramaturgia.

Un parlamento de la loa de *El mártir del Sacramento* ilustra la teoría dramática sorjuanina como resultado del ingenio y no de la verosimilitud engañosa:

Y es el caso, que yo tengo
a mi cargo hacer un auto...
(que ni es Mágica, ni quiero
teneros más engañados
con lo que sólo es ingenio). (OC 1: 108-09)

Niega la autora la posibilidad de lo mágico, e insiste en su intención de no querer tener engañado al público con la verosimilitud. Ambos, dramaturgo y público, ven ficciones nacidas del *ingenio*, que es intrínsecamente diferente de la *mágica*, ya que son únicamente autos o comedias plenos de ingenio, es decir, de acciones engañosas. Esta ruptura del teatro que simula la realidad es llevada a cabo por personajes que se reconocen como entes teatrales porque se comprenden dentro de una metafísica escénica; esta autoconciencia del personaje pertenece a la metateatralidad.

Estrenos de las tres comedias de “falda y empeño” de Sor Juana

El género de “capa y espada” no define a las comedias sorjuaninas porque las damas son las protagonistas porque son ellas las que determinan la acción dramática, mientras los galanes son receptores de las acciones femeninas. Por eso he propuesto un nuevo género: comedia de falda y empeño. Las tres comedias sorjuaninas fueron escritas para ser representadas en festejos cortesanos, *La segunda Celestina* para la corte real, y *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto* para la corte virreinal. La primera comedia había sido iniciada por Agustín de Salazar y Torres (1636-1675), para celebrar el natalicio de la Reina Mariana de Austria, y fue terminada por sor Juana; *Los empeños de una casa* fue escenificada para rendir homenaje al virrey Tomás Antonio de la Cerda y Aragón, conde de Paredes y marqués de la Laguna; y la tercera, *Amor es más laberinto*, escrita en colaboración con Juan de Guevara, fue escenificada en homenaje al virrey Gaspar de la Cerda Sandoval Silva y Mendoza, conde de Galve, también virrey de la Nueva España. No tenemos certeza de que las dos últimas comedias fueran escritas para ser llevadas a cabo en los festejos en que se estrenaron, porque en el texto de las comedias no se encuentra mención que sirva de prueba de que la escritura de la pieza fuera simultánea a la escritura de la loa, las canciones o los sainetes correspondientes, en que hace mención específica del festejo y de los festejados.

A) La segunda Celestina, de Agustín de Salazar y sor Juana Inés de la Cruz

Esta comedia fue escrita para ser representada en el natalicio de la reina Mariana de Habsburgo (22 de diciembre de 1675), pero su autor Agustín de Salazar y Torres murió el 29 de noviembre del mismo año, dejando la comedia inconclusa. Schmidhuber presentó en 1989 la hipótesis de que un final—hasta ese momento considerado anónimo—de la misma

comedia de Salazar, que había sido publicado en una *suelta* bajo el título de *La segunda Celestina*, pudiera ser obra de sor Juana. La comedia fue editada con la adjudicación coautoral a sor Juana en 1990, con un prólogo de Octavio Paz y un estudio crítico de su descubridor. A partir de entonces, varios sorjuanistas han aceptado la coautoría. Georgina Sabat-Rivers termina su estudio de *La segunda Celestina* con estas contundentes palabras: “Mi conclusión es, pues, que todavía hay que tener muy en cuenta la posibilidad de que sor Juana terminara *La segunda Celestina*.¹¹ En 1994 Thomas Austin O’Connor, profesor de la State University of New York At Binghamton, editó la comedia de Salazar y Torres, con el final de Vera Tassis y el final anteriormente considerado anónimo y que en esta edición es adjudicado a Sor Juana, con los tres nombres de autor en la portada, bajo el título *El encanto es la hermosura y El hechizo sin hechizo*, y agregándole el subtítulo: *La segunda Celestina*. En 1995 cuando fueron las celebraciones del tercer centenario de la muerte de sor Juana, Fredo Arias de la Canal y el Frente de Afirmación Hispanista, de ciudad de México, publicaron una edición facsimilar del segundo tomo príncipe de sor Juana, con la inclusión de un facsímil de la *suelta La gran comedia de La segunda Celestina*. Por primera vez, después de tres centurias, las tres comedias seculares de sor Juana estuvieron unidas en un mismo volumen. Como colofón hay que mencionar que Octavio Paz, poco antes de su muerte, al editar sus *Obras completas*, en el volumen dedicado a *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, incluye una *Advertencia* que hace mención a *La segunda Celestina*. La edición fue del Círculo de Lectores—Barcelona 1991—y además de Fondo de Cultura Económica—México 1994—, en ambos libros se hace mención específica en la página 25: “A esta edición se suma un nuevo apéndice, *Azar y justicia*, escrito en 1990 y que versa sobre el hallazgo de Guillermo Schmidhuber del final de *La segunda Celestina* y quien le encargó a sor Juana que completase la comedia.” En las páginas 585 a 587 del volumen mencionado se reproduce el opúsculo que Paz escribió para la edición de 1991 de *La segunda Celestina*; acción que corrobora el hecho de que en los últimos años de su vida, no había cambiado su primera apreciación de la coautoría de sor Juana. Este texto paciano también está incorporado en su volumen *Miscelánea*, de sus *Obras completas* publicadas al final de su vida.

En la Nueva España se tiene noticia de una representación de *La segunda Celestina* en el Coliseo de Comedias, en 1679.¹² La primera escenificación española de *La segunda Celestina* certificada históricamente fue en Madrid, el 6 de marzo de 1696, el martes de carnestolendas, en el Salón de los Reinos del Buen Retiro, por la compañía de Carlos Vallejo.¹³

B) Los empeños de una casa

La fecha de escenificación de *Los empeños de una casa* ha sido fijada el 4 de octubre de 1683 por Alberto G. Salceda, basándose en la información incluida en la loa que antecede a esta comedia, tomando como base un cotejo de los sucesos registrados en las crónicas del vigésimo octavo virrey de la Nueva España, Tomás Antonio de la Cerda y de su esposa, María Luisa Manrique de Lara, condes de Paredes y marqueses de la Laguna (incluyendo a su primogénito José, nacido en México el 5 de julio de 1683). La loa hace mención de la ocasión del estreno cuando el personaje de la Dicha dice:

Dicha: La venida dichosa
de la Excelsa María

y del Invicto Cerda,
 que eternos duren y dichosos vivan...
 y al José generoso,
 que, sucesión florida
 a multiplicar crece
 los triunfos de su real progenie invicta. (OC 4: 20-21)

Más adelante los personajes de la Fortuna y el Acaso agregan nuevas menciones de los virreyes festejados, con el uso retórico de un oximorón que une dos conceptos mutuamente exclusivos, la altivez y la servilidad:

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. (OC 4: 21-22)

Fue Salceda quien también apuntó que en el final de la loa hay una mención a la entrada de “Su Señoría Ilustrísima” (OC 4: xvii), tratamiento protocolario relativo a un obispo y que pudiera conjeturarse como referencia de la entrada de Francisco de Aguiar y Seijas a la ciudad de México, como nuevo arzobispo de esta ciudad. En el segundo sainete se cita el nombre del dueño de la casa en que la representación tuvo lugar: “¿Quién sería/ el que al pobre de Deza engañaría/ con aquesta comedia / tan larga y tan sin traza?” (OC 4: 118). En el *Diario de sucesos notables*, de Antonio de Robles, se apuntó lo siguiente en la entrada del día correspondiente de octubre de 1683: “Lunes 4, día de nuestro padre san Francisco, hizo su entrada pública el señor arzobispo por el arco; asistieron los virreyes en casa del contador de tributos D. Fernando Deza” (OC 2: 385). La comedia debió haber sido escrita algún tiempo antes que sus agregados barrocos/manieristas que la acompañan —loa, dos sainetes, tres canciones y sarao—, como lo prueba la décima 131 de sor Juana en la que la autora hace mención de un envío de una comedia, como lo han sugerido Méndez Plancarte y Salceda (OC 1: 508; 4: xx):

Va de exornación escasa
 la Comedia que he trazado
 aunque para nuestro agrado
 no sé si es buena la traza.
 Si por larga os embaraza,
 sus Jornadas dilatadas
 van a vos encaminadas;
 y no es bien que os cause espanto:
 que para caminar tanto,
 aun son pocas tres Jornadas. (OC 1: 261)

La falta de adornos que acompañaban a la comedia no corresponde con la exuberancia que muestran las siete piezas encomiásticas agregadas, las cuales exornan sin que quepa duda a la comedia; por eso concluyo que los agregados debieron ser escritos posteriormente, cuando la comedia iba a ser integrada a un festejo con fecha y motivo precisos.

C) Amor es más laberinto, *en colaboración con Juan de Guevara*

Salceda logró también fechar la representación de esta comedia el martes 11 de enero de 1689. Para ello utilizó la información incluida en la loa: el onomástico del conde de Galve, en boca del personaje *Edad*: “Y hoy es día de dar años/ con daros a Su Excelencia,7 muchos años le habréis dado” (OC 4: 194). También son mencionados la condesa de Galve, Elvira María de Toledo y los tres hijos del primer matrimonio del conde:

Verano: Detente, que a mí
tocan las aclamaciones
de la soberana Elvira,
pues a sus pies reconocen
las rosas todo su ser,
todo su aliento las flores!...
José, Antonio y Josefa,
que a sus invictos mayores
imitando, cumplirán
las altas obligaciones. (OC 4: 204)

El conde de Galve había colaborado anteriormente en las representaciones teatrales organizadas para la entonces regente Mariana de Habsburgo por el duende Fernando de Valenzuela, quien en su papel de director y diseñador del vestuario colaboraba con el conde de Galve, subdirector del espectáculo y futuro virrey de Nueva España.¹⁴

Edad Lo primero, porque ya
cuidado más soberano
ha dispuesto la Comedia
la cual siendo de su agrado
y la soberana elección,
los festines de Palacio
no la podrán exceder. (OC 4: 194)

¿Quién pudo seleccionar la comedia que pudiera merecer el epíteto de mayor soberanía? Solamente la reina con una pieza sobre el mismo tema o la selección del tema por el mismo virrey. Además, es mencionada la presencia del anterior virrey de Nueva España, Melchor Portocarrero Lasso de la Vega, conde de la Monclova, quien el 18 de abril del mismo año partió de México para hacerse cargo del virreinato de Perú:

Invierno: Y el nobilísimo, ilustre
de Monclova invicto Conde,
que las palmas de su stirpe
son laureles de su nombre;
que en el templo de la Fama,
por afrenta de los Doce,
sus Césares aventaja,
y excede sus Escipiones. (OC 4: 204)

El *Diario de sucesos notables*, de Antonio de Robles, apunta informaciones coincidentes en el mes de enero de 1689: “Martes 11, fueron los años del virrey conde de

Galve: tuvo comedia en Palacio”.¹⁵ La loa puede ser fechada con certeza porque el año de su creación está escrito en uno de los parlamentos que menciona barrocamente un juego de manos para comunicar números; en la mano izquierda señala los números primos y las décimas, y en la derecha indica las centenas y los millares, siguiendo un sistema utilizado en la antigüedad, como lo informa el siguiente parlamento de *Edad*: “Y así, en su mano siniestra/ los dedos medio cerrados/ denotaban las Decenas,/ y la palma que un Denario, etc.” (OC 4: 192-93), Es decir, las manos informaban la fecha de 366. Ante este acertijo, Salceda confiesa: “No sabemos de dónde haya tomado sor Juana la representación del 366 (en vez de 365); ni nos explicamos por qué la haya preferido aquí, ya que el año de que se trataba (1689) no era bisiesto” (OC 4: 574). Este acertijo se resuelve con la conjetura de que sor Juana escribió la loa en 1688, año que sí fue bisiesto; ese fue el año en que la silla virreinal fue otorgada al conde de Galve. Otra información que es consignada en la loa es el dato de que el conde de Galve había venido a Nueva España recientemente; según las crónicas de la época su llegada fue el 11 de noviembre de 1688.¹⁶

Invierno: ¿Qué puede hacerse,
siendo tan recién llegado
Su Excelencia, que aun apenas
a la admiración ha dado
lugar de aplaudir sus prendas? (OC 4: 193)

No hay certeza de que la comedia haya sido escenificada junto a la loa correspondiente, ya que la edición de 1692 lleva un rubro que lo descredita: “Loa a los años del Excelentísimo señor conde de Galve, que parece que precedió a la Comedia que le sigue”; mientras que la edición de Barcelona de 1693 afirma lo contrario: “Loa que precedió a la comedia que sigue,” lo que ha sido aceptado por Salceda (OC “Introducción” 4: xxi). Las crónicas de la época desautorizan esta segunda interpretación: el *Diario de sucesos notables* menciona una comedia en palacio el martes 11 de enero de 1689 y, posteriormente, una loa: “Domingo 23 ... echaron una loa en palacio del virrey, conde de Galves, y otra al conde de la Monclova”.¹⁷ Así que es conjeturable que la loa haya sido representada posteriormente a la comedia.

Con la afirmación que ha hecho Thomas Austin O’Connor de que *Amor es más laberinto* es una comedia relacionada temática y estructuralmente con *Elegir al enemigo*, de Agustín de Salazar y Torres, coautor de *La segunda Celestina*, se ha abierto una nueva línea de investigación. En palabras del O’Connor, “Sor Juana y Guevara le rindieron homenaje al escritor novohispano al aclarar la estructura mítica de *Elegir* y dramatiza el mito mismo en su festejo virreinal... En primer lugar, el reparto de los personajes dramáticos es casi matemáticamente igual. Segundo, muchos incidentes argumentales y temas dramáticos, de *Amor* dependen de incidentes y temas similares en *Elegir*. Sin embargo, en tercer lugar, sor Juana y Guevara cambiaron el discurso primogénito del texto inspirador creando, de esta manera, una perspectiva distinta sobre las acciones de los personajes, sino que ensancha el discurso dramático para incluir a los hijos nacidos después del primogénito. En el caso de *Amor*, son las dos hijas del rey Minos... En *Elegir* se ha comentado sobre las tendencias o tentaciones rebeldes de Rosimunda y el esfuerzo requerido de ella para mantener en público la imagen decorosa de una princesa heredera de Creta. Por otra parte, en *Amor* las dos infantas son rebeldes y, en consecuencia, procuran fugarse con el enemigo de su padre,

Teseo.”¹⁸ Nuevamente los caminos de sor Juana se han encontrado con los de Salazar y Torres, y un nuevo eslabón ha unido a estos dos escritores.

Comentario final

Sor Juana es hoy ante todo una mujer, luego una poeta, para al final ser considerada una monja, sin que su condición de dramaturga haya sido tomada como definitoria de su personalidad, acaso porque sus labores de dramaturga, como fue demostrado anteriormente, fueron la más silenciadas por sus contemporáneos. Los atrevimientos de sor Juana y sus transgresiones a las normas impuestas por la sociedad novohispánica fueron de diferente gravedad. Cuatro son los campos en los que sor Juana impuso una diferente forma de ser mujer: como ser humano exigió su derecho a la educación y a las labores intelectuales; como poeta impuso su libertad de expresar su sensibilidad; como monja declaró su capacidad de mujer pensante para estudiar teología y de hacer compatible su religiosidad con una vida creativa; sin embargo, como dramaturga hizo algo más que una transgresión, el escribir, montar y editar comedias seculares fue un “crimen,” como lo llama Dorothy Schons, una de las máximas transgresiones que pudo llevar a cabo una monja enclaustrada.¹⁹ Había antecedentes de mujeres que habían roto con las normas tradicionales de entender su sexo según su sociedad, así como había habido poetas pertenecientes al sexo femenino y de religiosas que escribían poesías, pero no se conocía ningún antecedente de una monja dramaturga de comedias seculares, ni en la sociedad novohispánica ni en ningún otro lugar del reino español. Así que para escribir la biografía moderna de sor Juana y comprender el alcance de su obra, deberíamos incluir junto a sus triunfos como mujer, poeta y monja, también sus logros como dramaturga.

¹ Cito de sor Juana Inés de la Cruz, *Obras Completas OC* (México: FCE, 1976, en cuatro volúmenes).

² Lee A. Daniel ha tenido el tino y la paciencia de contar las líneas de ambas producciones. Según su estimación, las 20,350 líneas de drama están balanceadas con 22,250 líneas de poesía (“The Loa, One Aspect of the Sorjuanian Mask.” *Latin American Theatre Review* 16.2. 1983: 43); sin embargo, este conteo fue llevado a cabo antes del descubrimiento de *La segunda Celestina*, pieza que contribuye con 1002 líneas en el final atribuido a la monja dramaturga; a este conteo aún haría falta incorporar los *villancicos* sorjuaninos que no son considerados por Daniel como pertenecientes al género dramático.

³ Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español* (Madrid: Rivadeneyra, 1860) pp. 4, 121, 72, 508.

⁴ Manuel Serrano y Sanz, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas* (Madrid: Tipografía de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1903) Tomo I, pp. 356-88.

⁵ La obra de Hroswitha está en: <http://www.fordham.edu/halsall/basis/roswitha-toc.html>. Además, ver Ann Haight, ed. *Hroswitha of Gandersheim: Her Life, Times, and Works, and a Comprehensive Bibliography*. New York: Hroswitha Club, 1965.

⁶ No se incluye la Loa de *La segunda Celestina* porque fue compuesta enteramente por Salazar y Torres.

⁷ José Mariano Beristáin, *Biblioteca hispanoamericana setentrional [sic]* (Amecameca, México, 1883) vol. 2, p. 233. Para un estudio de las obras presentadas en el período de la vida de sor Juana, ver Guillermo Schmidhuber, *Sor Juana dramaturga. Sus comedias de “falda y empeño”* (Puebla, México: Benemérita Universidad de Puebla y CONACULTA, 1996) pp. 49-53.

⁸ *OC* pp. 3: 312, 4: 119 y 136. A continuación citaré únicamente como *OC*.

⁹ *OC* pp. 4: 119.

¹⁰ *OC* 1: 33.

¹¹ *Hispania* 75.5, 1992, pp. 1186-88; *LATR* 26.1, 1992, pp. 193-96.

¹² Armando de María y Campos, *Guía de representaciones teatrales en la Nueva España* (México: Costa-AMIC, 1954) p. 98.

¹³ J.E. Varey y N.D. Shergold, *Comedias en Madrid: 1603-1709* (Londres: Tamesis, 1989) p. 216. Citado por O'Connor.

¹⁴ Octavio Paz, *SJIC o Las trampas de la fe* (Círculo de Lectores y FCE, 1994) p. 321.

¹⁵ Robles 3: 6.

¹⁶ Robles 2: 505.

¹⁷ Robles 3: 6-7.

¹⁸ *Introducción* de Thomas Austin O'Connor a *Elegir al enemigo*, de Agustín de Salazar y Torres (New York: Global Publications, Binghamton University, 2002) xxiii-v.

¹⁹ Dorothy Schons, "Some obscure points in the Life of SJIC" (*Modern Philology* 24, 1926-27) p. 154.