

LA TEORÍA DRAMÁTICA DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ¹

THE DRAMATIC THEORY OF SISTER JUANA INÉS DE LA CRUZ

Guillermo Schmidhuber de la Mora
Universidad de Guadalajara
schmidhuberg@gmail.com

∞ RESUMEN

∞ PALABRAS CLAVE

Sor Juana Inés de la Cruz

Literatura barroca
mexicana

Teatro

Dramaturgia

Teoría dramática

Los estudios críticos de la obra de sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) han estado circunscritos a dos temas: su obra poética ampliamente apreciada y su biografía que ha despertado discordancias críticas. Por el contrario, su dramaturgia ha sido pobremente analizada y su teoría dramática ha sido ignorada por estar escondida en parlamentos de sus personajes. Su obra dramática cuenta con 31 piezas: 3 Comedias, 3 Autos, 13 Loas y 12 Villancicos. La monja Jerónima citó a varios dramaturgos de los Siglos de Oro. Un resumen temático de su teoría dramática incluye: Teatro como metáfora visual; Conflictos de pensamiento y Conflictos de acción; Personajes alegóricos y personajes humanos; Criterios dramáticos; Estructura externa e interna de la pieza; Didascalias o acotaciones; y Elementos lingüísticos. Cierra este artículo un listado de las obras representadas en vida de la monja mexicana.

¹ Este artículo es resultado de la investigación realizada en el marco del programa de posdoctorado de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), verano 2021-verano 2022.



∞ ABSTRACT

∞ KEYWORDS

Sister Juana Inés de la Cruz

Mexican Baroque literature

Theater

Playwriting

Dramatic theory

Critical studies of the work of Sister Juana Inés de la Cruz (1648-1695) for years have been limited to two subjects: her poetry that has been widely appreciated and her biography that has aroused critical discordances. On the contrary, her dramaturgy has been poorly analyzed and her Dramatic theory has been ignored, mainly because it is hidden in the parliaments of her characters. Her dramatic work has 31 pieces: 3 comedies, 3 mystery plays, 13 Loas and 12 Carols. Some Golden Age dramatists were also cited by the nun. A thematic summary of her Dramatic Theory includes: Theatre as a visual metaphor; Conflicts of thought and Conflicts of action; Allegorical characters and human characters; Dramatic criteria; External and internal structure of the piece; Quotations; and Linguistic elements. The article closes with a list of the works performed in the life of the Mexican nun.

Recibido: 26/06/2022

Aceptado: 27/07/2022

Sor Juana Inés de la Cruz dejó desperdigados en sus obras, entre líneas y al margen de la trama, numerosos comentarios sobre su concepto artístico de escribir piezas escenificables. Este artículo propone que sor Juana fue una notable dramaturga de los siglos de Oro, cita a los dramaturgos contemporáneos que ella nombró en su obra y trata de sintetizar la suma de ideas y menciones que permiten definir con sus palabras su teoría dramática. Para esta definición es necesario recurrir a las piezas mismas —especialmente los *Autos*— porque en ellas se encuentran parlamentos que son referencias clarificadoras de los criterios teóricos de la dramaturga.² La teoría dramática de los Siglos de Oro posee dos textos ejemplares: *Arte nuevo de hacer comedias*, de Lope de Vega (1562-1635) y *Los Cigarrales de Toledo*, de Tirso de Molina (1579-1648). No hay información que permita sospechar que sor Juana los leyera; su desarrollo dramático debió de ser perfilado por sus lecturas de obras teatrales de los Siglos de Oro.

1. Obras Dramáticas que pudo leer Sor Juana

La biblioteca de sor Juana ha sido una preocupación del estudio crítico de la obra de sor Juana a partir de que Ermilo Abreu Gómez trató de conjuntar los posibles títulos leídos por la monja en su estudio pionero *Biografía y biblioteca* (1934: 331-46). Si fue correcto el número de cuatro mil

² El autor del presente artículo tiene un texto sobre dramaturgia en la Biblioteca Miguel de Cervantes Virtual: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/dramaturgia-como-proyecto-de-vida-849995/>

volúmenes que cita Diego Calleja o si fue menor —como opina Octavio Paz, en *Las trampas de la fe* (1985: 323-40)—, no lo podemos averiguar con certeza. Las citas de sor Juana de dramaturgos pertenecientes al mundo antiguo son parcas, y éstas no parecen provenir de los libros originales, como veremos a continuación:³ Baco es mencionado al inicio de *Primero Sueño* (1955a, 1: 336); de los trágicos griegos hay mención de Esquilo (1955a, 1: 110), de Sófocles (1955a, 1: 110); y de entre los comediógrafos sólo cita a Menandro (1955a, 1: 110). En el opúsculo sorjuanino titulado “Razón de la fábrica alegórica, y aplicación de la fábula”, que sirve de introducción al *Neptuno alegórico*, hay una cita de este dios en una tragedia de Eurípides, según sor Juana de *Orestes*, pero aquí corrijo ya que pertenece a *Ifigenia en Táuride*, en donde Orestes es personaje y quien sacrifica toros en honor de Neptuno, como lo escribe sor Juana, “Si la sabiduría se representa en una vaca, los hombres sabios se idearon en un toro” (1976a: 364):

[...] *Oceanus quem/ tauriceps ulnis/ se flectens ambit terram* (1957a, 4: 364).

El océano, a quien con los brazos abarca inclinándose, en torno de la tierra, el que captura al toro (1957a, 4: 604).

En la misma introducción al *Neptuno alegórico* se encuentra otra cita de *Edipo en Colono*, la tragedia de Sófocles:

*Munus magni daemonis dicere
gloriam maximam
equis, pullis, mari bene imperitantem.
O fili Saturni! tu enim ipsium in
hanc ducis gloriam rex Neptune
equis moderans fraeno.* (1957a, 4: 368)

Como regalo del gran dios y eminente gloria de esta tierra: es domadora de caballos, posee buenos potros y navega felizmente por el mar. ¡Oh hijo de Cronos! Tú, pues, a esta gloria la elevaste, rey Neptuno, inventando el domador freno de los caballos (Traducción de Alemany Bolufer 1962, 574).

Sin embargo, la misma sor Juana como buena bibliófila informa la procedencia de la cita, “Natal, con la autoridad de Pausanias, Mithol. lib. 2, fol. 163” (1957a, 4: 367), haciendo referencia al escritor italiano Natal Conti (1520-1582), autor de *Mythologiae, sive explicationes fabularum* y a Pausanias, el geógrafo griego del siglo II. El argumento del cuarto lienzo del *Neptuno alegórico* menciona una cita aparentemente directa de Venus que es incluida en “Trachiniis”, es decir, en la tragedia *Las Traquinias* o *Trachiniai*, también de Sófocles:

*Magnum quoddam robur,
Venus, refert victorias semper.* (1957a, 4: 381)

Venus, era el juez del combate a que asistía (Traducción de Alemany Bolufer 1962: 691).

³ Para el autor del presente artículo fue de gran utilidad el “Índice de nombres” elaborado por Cristina Ramírez España, 1957a, 4: 699-715.

En el argumento del quinto lienzo de *Neptuno Alegórico* hay una mención a Eurípides en razón de los comentarios que este autor dramático hace sobre Hércules, en su tragedia *Ifigenia* (1957a, 4: 383), pero nuevamente la cita está referida al libro de Natal Conti.

Uno de los libros del mundo antiguo más influyente en sor Juana fue *Metamorfosis*, de Ovidio, que es citado 23 veces y que le sirvió de base temática a *Divino Narciso* y a la *Loa en las Huertas* (1957d). Por su parte, Séneca es mencionado en 13 ocasiones como pensador, pero no como autor dramático. Además, desperdigados en las obras de sor Juana hay menciones de personajes dramáticos griegos, sin información que aclare si fueron conocidos por la monja en lecturas de las obras dramáticas originales o en las obras épicas y mitológicas: Edipo (1957a, 1: 174); Medea (1955a, 1: 10, 60 y 154); Casandra (1955a, 1: 236); el Cíclope (1955a, 1: 59); y Creonte (1957a, 4: 227).

De los autores de los siglos de oro, los escritos de sor Juana incluyen algunas citas: Calderón de la Barca es mencionado en tres ocasiones. La primera mención está en la *Loa a los años del rey [II]*:

PLEBE.— Pues si me dicta
bien el magín, la comedia
todas la tenéis sabida,
que es una de Calderón,
que dice que *es, en la Vida*
Verdad y Mentira todo.
Y con que tú hagas a Cintia,
majestad; y la lealtad
a la persona de Libia;
naturaleza, el papel
que es de Ismenia [...] (1957a, 3: 312)

Alusión a la comedia de Calderón titulada *En la vida todo es verdad y todo mentira*; la concordancia de nombres invita a pensar que sor Juana leyó esta comedia calderoniana: Focas, Cintia, Libia e Ismenia. Esta obra pertenece a las comedias filosóficas calderonianas, junto a *La vida es sueño*, y, en opinión de Everett W. Hesse, esta obra está basada en *La rueda de la fortuna* de Mira de Amescua (1955: 137).

Otra de las menciones calderonianas está en el segundo sainete de *Los empeños de una casa*: “Una [comedia] de Calderón, Moreto o Rojas” (1957a, 4: 119). Calderón aparece junto a Rojas Zorrilla (1607-1648) y a Agustín Moreto (1618-1669), ambos pertenecientes al llamado ciclo calderoniano; conviene notar la ausencia de Lope de Vega y del mexicano Juan Ruiz de Alarcón. En la jornada tercera de la misma obra, se encuentra la tercera cita del comediógrafo español:

¡...Inspirame alguna traza
que de Calderón parezca,
con qué salir de este empeño! (1957a, 4: 136)

Otras citas de sor Juana de ingenios de los Siglos de Oro: Garcilaso de la Vega (1955a, 1: 321); Baltasar Gracián (1957a, 4: 455); y su querido Góngora (1955a, 1: 174, 269, 355; 1957a, 4: 369 y 372).

La exuberancia lingüística ha servido de fundamento para enfatizar la presencia calderoniana en la obra dramática de sor Juana. Entre la infinitud de símiles y metáforas, hay algunas que se repiten, como los celos metaforizados en el “fiero basilisco” (1957a, 4: 102); “un Etna llevo en el alma” (1957a, 4: 106). Algunas de esas metáforas guardan similitud con las calderonianas. A la izquierda un Oxímoron de Calderón, de *La vida es sueño*, y a la derecha, uno de sor Juana, de *Los empeños de una casa*:

Oxímoron de Calderón

Siendo un esqueleto vivo
siendo un animal muerto.

(1967, *La vida es sueño*: 46)

Un Retruécano de Calderón

Soy un hombre entre las fieras
y una fiera entre los hombres.

(Calderón 1967, *La vida es sueño*, 46)

Oxímoron de sor Juana

Congelará el fuego copos
brotará el hielo centellas.

Los empeños de una casa (1957a, 4: 127)

Dos Retruécanos de sor Juana

Con mi maña de mentir
con el plato del fingir,
me dio al mediodía el plato.

(*La segunda Celestina*, 215)

Y aquí cantan lo que penan
y allí penan lo que cantan.

(*Amor es más laberinto*, 1957a, 4: 209)

Entre los múltiples admiradores intelectuales contemporáneos de sor Juana destaca un caballero del Perú —personaje que ha sido identificado como Luis de Oviedo y Rueda, conde de la Granja— quien le envió a sor Juana el Romance 49 bis y que dio motivo para que la monja escribiera el Romance 50 en respuesta a esa misiva (1955a, 1: 143). En el Romance del Conde La Granja hace mención de la dramaturgia de sor Juana en relación con el arte de Calderón: “Sólo en Calderón seguís/ de la Barca los vestigios/ y le habéis hecho mayor/ con haberle competido” (1955a, 1: 151). La respuesta de sor Juana fue el jovial y juguetón Romance 50 que llevó encriptado a la manera de Atanasio Kircher en número de diez veces el nombre del destinatario Conde de la Granja (Schmidhuber 2015b). Fue publicado en *Fama y obras posthumas* por lo que debe haber sido escrito al final de la vida de sor Juana; lo que es comprobable porque la misiva del conde de la Granja mencionó haber leído la edición de 1692 (Schmidhuber 728). Esta alabanza y las incluidas en el Segundo Volumen *Princeps*, en la Censura de Juan Navarro Vélez (Sor Juana, 1689b: 2-7) son las únicas citas encomiásticas de la dramaturgia de sor Juana, entre tantos elogios que a su poesía en tres siglos le han dedicado.

2. Teoría dramática de Sor Juana

2.1 Teatro como metáfora visual

Los tres tropos de la Retórica invitan a conceptualizar toda obra dramática como pieza total en razón a: a) Metonimia, si un personaje representa un individuo sin universalizarlo, como en el melodrama; b) Sinécdoque, si un personaje es universalizado hasta presentar a todo el género humano, como en el mejor teatro realista; y c) Metáfora, si el todo de la obra es símil de otro todo, que pudiera ser el cosmos del público. El teatro sorjuanino es esencialmente metafórico porque

propone un cosmos metateatral que es alegoría —una metáfora continuada a lo largo de la pieza— del mundo del público que asiste a la presentación:

Eco: Os referiré la historia
con la metáfora mesma,
para ver si la de Eco
conviene con mi tragedia (1955a, 1: 32).

La excelente utilización del verso y lo erudito del vocabulario invita a pensar que las obras dramáticas sorjuaninas son predominantemente textuales, pero esa exuberancia textual debe ser equiparada a los retablos barrocos, en los que se pierde el detalle para dar lugar al efecto del conjunto. Imaginemos por un momento las representaciones de estas piezas barrocas, en medio de una plaza catedralicia o un gran salón virreinal, con la algarabía de una fiesta popular o el ir y venir de cortesanos; eran rumores audibles sin la intensificación de las voces de los actores con un sistema de sonido moderno. ¿Qué percibiría el público de plaza o de palacio? Las suficientes palabras para recrear la historia de la comedia, pero sobre todo el gesto y los movimientos escénicos; más lo visual que lo textual, y no había programas a la moderna ni más información que la simple invitación, lo que permitía la predominancia de lo visual; una “metáfora visual”, coincidente con la clasificación moderna de Patrice Pavis (1980: 113-15). Era barroca porque compartía el refinamiento literario del obsequio y la aguda figuración de las ideas.

2.2 Conflictos de pensamiento y conflictos de acción

El elemento dramático *sine qua non* del teatro áureo es el conflicto, pero entendiéndose más como colisión de voluntades y acciones que embate de ideas. El teatro sorjuanino utiliza los conflictos de acción en las jornadas de sus *Comedias*, pero prefiere los conflictos de ideas en las *Loas* y los *Sainetes*. Pudiera pensarse que las ideas pertenecen más al género del ensayo, pero el teatro del barroco lleva a la escena la controversia con la personificación de las ideas antagónicas en *Conjeturas* o entes de ficción.⁴

La dialéctica dramática de sor Juana es afín al pensamiento barroco porque no constituye una prueba irrefutable de la verdad, sino la oportunidad de mostrar la habilidad para el raciocinio. El conflicto de acción requiere de la humanización de las tensiones que generan la contienda con la necesidad de alcanzar la verosimilitud del mundo real con actores como si fueran seres reales; mientras que el conflicto de ideas debe crear una dimensión separada de lo real a base de la creación de entes dramáticos que se rigen con sus propias leyes. En tres palabras: imaginación contra fantasía.

⁴ Diferencia entre *ser* y *ente*: el ser significa substancia, el ente acción. Ser de razón quiere decir que la razón está en aquel ser; mientras el ente de razón quiere decir que es obra humana. Dios representa el ser, mientras el hombre crea el ente que sólo existe en su entendimiento. Así el teatro sorjuanino no propone seres verosímilmente humanos, sino entes Meta teatrales, es decir, entelequias. En las piezas de acción, la confrontación de dos o más personajes es seguida hasta la resolución del conflicto; mientras en las piezas de conflicto ideológico, las ideas son contrapuestas hasta alcanzar una verdad por medio de un proceso dialéctico, como en el teatro griego existía el duelo oratorio o *stichomythia* con argumentos y contra-argumentos hasta llegar a la resolución con la lógica de un silogismo (Pavis 1980: 463).

En el *Auto El cetro de José* se incluye un parlamento del personaje *Conjetura* en que metateatralmente hace una descripción del género dramático:

Conjetura: [...] Mas (como queda a la *licencia asentada* de hacerme *visible objeto*), como precisa *substancia de ser* me *porto*, usando las *locuciones* humanas no dispensables al uso del *estilo de las Tablas*: pues, a entender el *sentido del modo* que van usadas, al entendido no estorban y al ignorante hacen falta (1955a, 1: 236; cursivas del autor).

La *licencia asentada* no es otra cosa que la convención teatral que hace que el personaje sea *visible objeto*, como si fuera un ser sin que de verdad lo sea, mediante el diálogo o locución humana indispensable para el *estilo de las Tablas*, como medio para adquirir conocimiento para el *entendido* y también para el *ignorante*. La siguiente tabla presenta las observaciones de *Conjetura* expresadas en *Divino Narciso* con el formato de las polaridades *cognoscitiva* y *semiótica* del teatro sorjuanino anteriormente mencionadas: la Polaridad Cognoscitiva de la idea y la Polaridad Semiótica o del signo.

Elemento	Polaridad Cognoscitiva		Polaridad Semiótica	
	Grado de Verdad:	Grado de Ficción:	Sentido:	Letra:
Definición dada por el personaje de <i>Conjetura</i>	“Substancia de ser me porto”.	“Estilo de las Tablas”: Licencia de hacer “visible el objeto”.	Sentido del modo teatral.	Las locuciones humanas.

Sor Juana refiere al *sentido del modo* en el discurso dramático al utilizar como medio las locuciones humanas; concepto teatral que no podemos interpretar como la sola comprensión del tema, sino como la percepción sensitiva del espectáculo, por lo que la dramaturgia sorjuanina es predominantemente visual; o dicho con mayor claridad, es un teatro en que lo visual sobrepasa a la forma verbal y al tema, como lo expresa en la lira 211: “Óyeme con los ojos,/ ya que están tan distantes los oídos” (1955a, 1: 313).

La convención teatral, en palabras de Patrice Pavis, es el conjunto de presupuestos ideológicos y estéticos, explícitos o implícitos, que permiten al espectador recibir correctamente la representación (1980: 97-99). Así la convención teatral está sujeta a unos códigos de recepción escénica pertenecientes a cada generación de asistentes al teatro. Los códigos del barroco son parcialmente decodificables para el espectador actual, pero si aceptamos la convención metateatral de los Entes dramáticos, como la *Conjetura* y el *Mequetrefe*, el teatro de sor Juana y en general el teatro del final del siglo XVII, adquiere nueva vitalidad y puede nuevamente sostener una noche de teatro a más de tres siglos de distancia de su estreno.

2.3 Personajes alegóricos y personajes humanos

Las obras escenificables de sor Juana presentan personajes que pudieran ser calificados de espectros, como la *Conjetura* o Ente teatral carente de humanidad, que es la personificación de una virtud o cualidad, viviendo en un espacio y un tiempo meta teatrales; es decir, que únicamente pueden existir sobre la escena, como aparecen los personajes en los *Autos sacramentales* y las *Loas*, al no ser humanos y al habitar un mundo metateatral. De todos los personajes de sor Juana, la dama es el personaje que más se acerca al ser humano.

Se identifican cuatro tipos básicos según el grado de humanización/ deshumanización de personajes:

- Personajes con humanidad completa; por ejemplo, las damas.
- Entes sentimentales con corporeidad de sentimientos de los protagonistas de la comedia; como en la *Loa a Los empeños de una casa*.
- Personajes Tipo que son personajes con humanidad completa externamente, pero sin vida interior, como los graciosos y aquellos que tienen un servicio que cumplir;
- Entes mentales que son corporeidad de conceptos, tales como la *Conjetura* de los *Autos*, como las Estaciones o las Notas musicales.

En las celebraciones palaciegas, el coro y la canción también aparecían en la escena, pero estos hombres y mujeres eran reales y a pesar de que cantaban o recitaban delante de los invitados al festejo compartían la misma naturaleza humana del público. Consecuentemente, en este espectro de personajes se privilegiaba lo abstracto sobre lo concreto, y lo universal sobre lo individual, balance que es característico del pensamiento barroco.

La distribución de los personajes sorjuaninos según su grado de humanización o ficcionalización es presentada en la tabla siguiente, con su grado de realidad o ficción y su grado de humanidad o de alegoría:

Realidad		→				Ficción Teatral
<i>Celebración Palaciega</i>		<i>Comedia</i>		<i>Villancico</i>		<i>Auto/ Loa</i>
Canción	Coro	Dama	Galán	Gracioso/Mequetrefe		Conjetura
Humano		→				Alegoría

Sor Juana calificó de *mequetrefes* en *Amor es más laberinto* a los graciosos por ser personajes sin causalidad dramática independiente ni psicología completa:

Y si acaso me preguntan,
fácil será responderles
que soy uno de los que
son entrantes y salientes,
sin que sepan ellos mismos

por qué van ni por qué vienen;
a los cuales, un autor
de chistes y de sainetes,
no halló más definición,
que llamarles *mequetrefes* (1957a, 4: 302).

El *mequetrefe* es un hombre entrometido, bullicioso y de poco provecho, según este vocablo de origen incierto —¿portugués, árabe o mexicano?—.⁵ El diálogo continúa con jocundo: El gracioso miente dos veces, una sobre su soberanía propia y otra sobre su hidalguía proveniente de un linaje compartido a todo lo ancho y todo lo bajo de la sociedad cretense, que es una metáfora del medio ambiente hispano. Otra cita polarizadora del ser humano y del Ente mental se encuentra en *La segunda Celestina* en un verso intensificador de los conceptos de “Hombre, ilusión o fantasma”, cuyos extremos corresponden al Humano completo en contraposición con la Conjetura ilusoria (99), por ser aquél un ser concreto e individual y ésta un ente abstracto y universal.

2.4 Paradigma conceptual de la dramaturgia de sor Juana

Cuatro líneas de *Divino Narciso* sirven de paradigma conceptual de la dramaturgia de sor Juana:

Desde aquí el curioso
mire si concuerdan,
verdad y ficción,
el sentido y la letra (1955a, 1: 33).

Al recibir el público el epíteto de curioso es porque se le percibe intelectualmente despierto y como alguien que puede juzgar el espectáculo teatral, para comprobar el equilibrio alcanzado entre los cuatro elementos dramáticos a los que sor Juana dio particular consideración en su teatro, *verdad* versus *ficción*, y *sentido* versus *letra*, que pueden ser definidos en palabras modernas:

- a) Perspectiva intelectual activa del público fundamentada en la curiosidad;
- b) Polaridad cognoscitiva entre la verdad y la ficción;
- c) Polaridad semiótica entre el sentido y la letra; y
- d) Equilibrio dinámico del teatro a base de las polaridades mencionadas.

En donde, la primera polaridad, la verdad —la teología en el caso de *Divino Narciso*— 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, como decir, *Alegoría* versus *Idea*. La segunda polaridad entre el *sentido* y la *letra* puede ser interpretada en la terminología dramática actual como la efectividad de recepción de la representación en contraposición con el texto dramático escrito, escenificación versus dramaturgia. La tabla siguiente muestra las dos polaridades de la dramaturgia de sor Juana y su definición, según el *Diccionario de Autoridades* (1726) que es el más cercano a la temporalidad de sor Juana, así como las acepciones modernas de la teoría de la semiótica teatral:

⁵ Corominas afirma que proviene de las voces portuguesas *meco* “hombre libertino” y *trefe* “travieso”; también se ha afirmado el origen árabe, *moaref*, por petulante (1984-1991); otra versión de origen popular afirma ser un vocablo mexicano, *meco* o chichimeco por indígena pauperizado, y se califica de mecos al esperma masculino. Coincidentemente, Calderón bautizó de Meco al gracioso de su comedia *Amigo, amante y leal*.

	POLARIDAD COGNOSCITIVA		POLARIDAD SEMIÓTICA	
FUENTE: Definición del <i>Diccionario de Autoridades</i> (1726)	<i>Grado de Verdad:</i> Conformidad de una cosa con la razón, de tal suerte que convence y persuade a su creencia, como cierta e infalible.	<i>Grado de Ficción:</i> Simulación con que pretende encubrir la verdad o hacer creer lo que no es cierto.	<i>Sentido:</i> Significación perfecta de alguna proposición o cláusula.	<i>Letra:</i> La nota, cifra y carácter que unido con otros de su misma especie forma la dicción o vocablo.
<i>Definición moderna</i>	Decodificación de elementos ideológicos (idea)	Decodificación de elementos imaginativos (metáfora).	Semiótica escénica. Decodificación de la "densidad de signos" (Barthes 1977: 87-100).	Texto dramático

Una conceptualización dramática en que los elementos de la *ficción* y del *sentido del modo* son predominantes sobre los elementos de la *verdad* y la *letra* sirvió de fundamento dramático a las tres *Comedias* y, especialmente, las *Loas* y los *Autos* (Schmidhuber 2016a: 30). No hay indicaciones sobre interpretación musical en ninguna de las piezas de sor Juana.

Para intensificar la ilusión escénica la loa de *El mártir del Sacramento, San Hermenegildo* niega la posibilidad de lo mágico e insiste en la intención de no querer engañar al público con la verosimilitud:

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*) (1955a, 1: 108-9).

Tanto el dramaturgo como el público, contemplan la ostentación del *ingenio* de la ficción, 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 saben Entes Teatrales y que sólo pueden existir sobre el escenario; así la autoconsciencia de los personajes sorjuaninos adelanta la teoría dramática de la meta teatralidad.

2.5 Estructura externa e interna de la pieza

Toda obra escenificable posee una estructura externa señalada con la división de actos y escenas que presentan las partes en el todo; y además una estructura interna que marca el *tempo* o velocidad escénica y es el eje de cada sección que es construida por la tensión dramática hacia el clímax y el desenlace.

Sor Juana escribió sus *Comedias* con división de tres jornadas y no señaló ninguna segmentación dentro de ellas; asimismo fueron publicadas en sus tres *Princeps* de 1689, 1692 y 1700. El presente artículo sugiere dividir las jornadas en escenas según lo dicta la estructura interna o los cambios de espacio, y no por las veces que entra a escena un personaje, como lo hizo Salceda al

seguir la tradición francesa en las *Obras completas* de sor Juana. Al proponer una nueva estructura, *Los empeños de una casa* pasa de 35 a 12 escenas y *Amor es más laberinto* disminuye de 36 a 13 escenas; *La segunda Celestina* fue publicada como *suelta* con la división de tres jornadas; después de su descubrimiento fue editada con 13 escenas por el requerimiento de la estructura interna de la pieza y por el cambio de espacio escénico. Los *Autos* poseen una estructura externa de un acto, tanto en las ediciones *Princeps* como en las de Méndez Plancarte, pero también pueden aligerarse al puntualizar escenas sólo cuando son marcadas por la estructura interna y los cambios de lugar. Así *El mártir de Sacramento*, *San Hermenegildo* abrevia de 25 a 14 escenas; *El cetro de Joseph* reduce de 25 a 14 escenas; y *Divino Narciso* es condensado de 16 a 7 escenas.

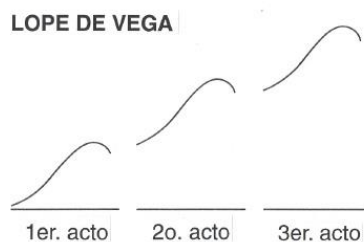
Los *Villancicos* de sor Juana poseen una mono-estructura de índole lineal con la división de tres *Nocturnos* y de ocho Coplas o Villancicos cada uno (once si está unido a la misa):



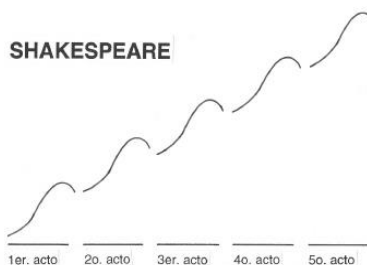
ESTRUCTURA PLANA

Igualmente, las *Loas* tienen una estructura externa de un acto y no deben dividirse en escenas porque la estructura interna no lo amerita. Sor Juana las creó como actos únicos, pero Méndez Plancarte y Salceda agregaron un cambio de escena para cada entrada de personajes: así su edición de las *Loas* de los tres *Autos* tiene respectivamente ocho, dos y cinco escenas, sin que haya necesidad de ese orden. Las *Loas* independientes poseen la estructura externa de un acto, pero su estructura interna se vivifica y pasa de una estructura lineal horizontal a una de plano inclinado con la aceleración del *tempo* hasta que todos los signos escénicos señalan a la persona loada. Una característica notable: Para los finales de sus *Loas* independientes, la autora mantuvo la preferencia de escribir versos asonantados.

En comparación, Lope de Vega propuso en sus Comedias la forma tradicional de la estructura externa de tres jornadas o actos, aunque a veces no cumplió con las unidades clásicas de espacio y de tiempo:



La estructura de cinco actos tipo isabelino permite aún más la interiorización de los personajes y es una de las razones por las que se alcanza el género trágico con plenitud:



En contraposición, Vern G. Williamsen presentó la idea de una estructura bilateral de las comedias del barroco poscalderoniano (1978: 217-228), con el clímax dramático en la parte central en la Segunda Jornada y el desenlace hasta el final de la pieza.

Una estructura bilateral está presente en las tres comedias seculares de sor Juana, con el clímax musical a la mitad de la Jornada II y con el desenlace hasta el final de la comedia. El Clímax dramático de *La segunda Celestina* queda al final de la escena 2 de la Jornada Segunda cuando doña Beatriz descubre que el caballero que conoció en la rivera del Betis en la Jornada Primera es don Juan, y hasta pide a Celestina para que lo cite. Su amor es testificado en los dos últimos parlamentos suyos al cierre de la escena: “Pues mira que, hasta que venga,/ quedo esperando y temiendo”, y “A pesar de la esperanza,/ mal aliente una pasión/ cuando es dudoso el remedio/ y es evidente el dolor” (1978: 209); su decisión de mujer la equipara con la determinación que pudiera tener un hombre y su empeño será lograr matrimoniarse con don Juan. Cuando lo logra, es el desenlace:

Jornada II Escena 1	Escena 2 Clímax	Escena 3	Escena 4	Jornada III Escena 1
Escena 4	⇒	⇒	⇒	Escena 2
Escena 3	↑↑			↓↓
Escena 2	↑↑			↓↓
Jornada I Escena 1	↑↑			↓↓
				Escena 5
				Desenlace

El Clímax dramático de *Los empeños de una casa* está ubicado en la escena 3 de la Jornada Segunda que es la culminación de la estructura interna:

Jornada II Escena 1	Escena 2	Escena 3 Clímax	Escena 4	Jornada III Escena 1
Escena 4	⇒	⇒	⇒	Escena 2
Escena 3	↑↑		↓↓	Escena 3
Escena 2	↑↑		↓↓	Escena 4
Jornada I Escena 1	↑↑		↓↓	Escena 5
				Desenlace

El Clímax sucede cuando Leonor descubre el amor en una escena musical con diálogo cantado con dos coros y cinco voces con una canción sobre “¿Cuál es la pena más grave/ que en las penas de

amor cabe”. En un intercambio razonado, el Coro discurre que es el favor, los desvelos, la impaciencia, el cuidado y el no gozar a quien le quiere. Los personajes responden con sus preferencias amorosas: don Pedro señala el carecer de lo amado y Ana los celos, mientras que Leonor afirma que es el amor no correspondido; por su parte Castaño indica que es el amor sin dinero y Celia se conduce de la cercanía de galanes que no la galantean. Esta escena lírica ha sido identificada por Williamsen como Clímax dramático y eje estructural de la simetría bilateral de la comedia (1978: 219-20). El desenlace cierra la pieza con el matrimonio de tres parejas y Leonor se ha casado con el caballero que deseaba. El Clímax dramático de *Amor es más laberinto* quedó instalado en la escena 3 de la Jornada Segunda con un sarao musical que es tan lírico como dramático. El personaje Música ha ido marcando los sentires de los personajes y termina cantando esta copla: “En todo lo que yo creo/ finjo a veces confianza/ por ver si saco esperanza/ de las fuerzas del deseo”. Y tanto Baco como Teseo pretenden apropiarse el sentido de la copla, pues *Teseo* afirma: “el sentido de ella me toca explicarlo”, y *Baco* replica: “Es de mi asunto tan mía,/ que para mí la cantaron” (1957a, 4: 277).

Jornada II Escena 1	Escena 2	Escena 3 Clímax	Escena 4	Jornada III Escena 1
Escena 4	⇒	⇒	⇒	Escena 2
Escena 3	↑↑		↓↓	Escena 3
Escena 2	↑↑		↓↓	Escena 4
Jornada I Escena 1	↑↑		↓↓	Escena 5
				Desenlace

Las dos damas cierran la escena con los Apartes siguientes:

Fedra.— Amor, busquemos alivios/ para la dicha que aguardo.

Ariadna.— Vamos a pensar, tormentos,/ el modo de remediaros (280).

Estos parlamentos anuncian la fuerza del deseo y constituyen una promesa del desenlace de la *Comedia* con los matrimonios.

2.6 Las Didascalias o acotaciones

Son pocas las acotaciones del teatro sorjuanino, pero señaladoras de un teatro visual. Se puede identificar un primer nivel de acotación que señala la entrada y salida de personajes y alguna mínima información pertinente; nada referente a escenografía, como lo muestran las siguientes acotaciones:

LA SEGUNDA CELESTINA: “Sale don Diego”, “Vanse”, “Al irse, Muñoz, sale doña Ana y doña Beatriz, tapadas”, “Légase doña Ana a don Juan y doña Beatriz a don Diego”, “Vanse las dos, sale don Luis al paño”. No hay acotación en el final de la comedia.

LOS EMPEÑOS DE UNA CASA: “Salen doña Ana y Celia”, “Sale doña Leonor, retirándose de don Juan”, “Llega doña Leonor con manto”, “Empuñan espadas; y salen doña Ana y don Juan de la mano, y por la otra puerta Celia y Castaño de dama”. No hay acotación final.

AMOR ES MÁS LABERINTO: “Cantan dentro la siguiente copla, y salen Ariadna y Fedra, infantas; Laura y Cintia, criadas”, “Hablan en secreto”, “Tocan cajas y salen asustadas Cintia y Laura”, “Salen Licas, de general, y soldados atenienses”. No hay acotación final.

No hay acotaciones de segundo nivel referentes a las emociones de los personajes, tan comunes en la dramaturgia de los siglos siguientes. Tampoco Didascalias de tercer nivel, en las que el dramaturgo adelanta alguna consideración sobre la estética de la pieza o sobre su perspectiva sobre los personajes; ni tampoco una comunicación directa del dramaturgo/a al lector/director de índole existencial (tan común en el teatro romántico y el moderno).

En los Autos, las Didascalias son más específicas, como sucedía normalmente durante los Siglos de Oro, ya que las *Comedias* eran representadas en los corralones o en palacio, espacios teatrales conocidos, mientras los *Autos* tenían que ser improvisados en espacios públicos en la Nueva España y actuados por personas menos adiestradas. Una muestra de acotaciones servirá de ejemplo: 1) *San Hermenegildo, el mártir del Sacramento*; 2) *El cetro de José*; y 3) *Divino Narciso*:

Hace [el verdugo] que le da una herida, y ciérrase el carro. Y ábrase el segundo, en que está un altar con Hostia y Cáliz; y abajo, dos Coros de Música, y la Fe y demás virtudes... (1957a, 3: 181).

Ábrase otro carro; y en él aparece Jacob dormido al pie de la Escala, y arriba El Señor; y dentro, canta una Voz... (1957a, 3: 208).

Sale el Occidente, Indio Galán, con corona, y la América, a su lado, de India bizarra: con mantas y cupiles, al modo que se canta el Tocatín. Sientanse en dos sillas; y por una parte y otra bailan Indios e Indias, con plumas y sonajas en las manos, como se hace de ordinario esta Danza; y mientras bailan, canta la Música (1957a, 3: 3).

Estas acotaciones nos informan la visualización mental de la autora al escribir la obra e invitan a imaginar lo que un director teatral actual pudiera crear sobre la escena. El teatro de sor Juana es favorecido por las teorías contemporáneas que apoyan el teatro como espectáculo visual, fundamentado en la avanzada tecnología escénica de hoy.

2.7 El seseo de sor Juana y su uso del caso acusativo⁶

Al presentar en escena las obras dramáticas de sor Juana, surge una pregunta teórica, ¿los actores o cantantes deberían sesear o cecear? Imposible parecería saber cómo pronunciaba sor Juana: ¿con ceceo a la usanza peninsular o con seseo a la mexicana? Hay una manera de demostrar que sor Juana hablaba como hoy se hace en México, articulaba la ‘c’ y la ‘s’ antes de ‘e’ ó de ‘i’ indistintamente como ‘se’ y ‘si’, y decía sin diferenciación sonora la ‘z’ como si fuera ‘s’. La poesía sorjuanina guarda esa respuesta al escribir rimas consonantes en las que deberían concordar los sonidos después del último acento de la línea rimada. A continuación, se presenta varios ejemplos que prueban el seseo:

POESÍA:

es y vez (poema 105, versos 18 y 19)

⁶ El autor del presente estudio agradece al Dr. Jorge Gutiérrez Reyna sus sapientes comentarios sobre el ‘seseo’ de sor Juana.

LOS EMPEÑOS DE UNA CASA:

rebozas y cosas (*Loa* versos 162 y 163)
 embarazo y acaso (*Loa* versos 178 y 179)
 altiveces y corteses (*Jornada II*, versos 58 y 59)
 desembarazo y caso (*Jornada II*, versos 660 y 661)
 abalanzo y descanso (*Sainete II*, versos 21 y 22)
 risa y mestiza (*Sainete II*, versos 61 y 62)

AMOR ES MÁS LABERINTO

recompensa y vergüenza (*Jornada I*, versos 838 y 839)

PRIMERO SUEÑO:

choza y poderosa (versos 185 y 189)
 excuse e introduce (versos 250 y 251)
 proezas e impresas (versos 352 y 353)
 espeluzza y rehúsa (versos 765 y 766)
 empresa y naturaleza (versos 779 y 780)
 ceniza y avisa (versos 797 y 799).⁷

En la capital imperial española se ceceaba y solamente aquellos que habían nacido en la América española escribían en su literatura su habla particular. Hay que recordar que el habla materna de Juana Inés fue aprendida de su madre, criolla mexicana e hija de padres de Sanlúcar de Barrameda, Andalucía, un área de España donde se seseaba; además su padre, Pedro de Asuaje y su familia paterna venían de Canarias, donde también se seseaba. Por eso, al escenificar el teatro sorjuanino o al leer en voz alta la poesía de la Décima Musa debemos únicamente sesear, como ella lo hizo y como hoy se hace en México. De aberración filológica se puede calificar el montar hoy las comedias de sor Juana con actores que malamente imitan el acento madrileño actual.

Méndez Plancarte, siguiendo la indicación de Pedro Henríquez Ureña, afirma que: “Sor Juana usaba *lo* acusativo y *le* dativo, como se ha hecho siempre en *América*: sacrificárselo, en vez del peninsular sacrificársele, y *le* dije, por *la* dije” (1955a, 1, 368). Interesante el caso de *Los empeños de una casa*: “*le* responde”, en la edición de 1692, y “*la* responde”, en la edición de 1693, acaso corregido por los editores, como lo sugiere Salceda (1957a, 4, xlvii y 547).

Al analizar *La segunda Celestina*, comedia “perficionada” por sor Juana al acabarla tras la muerte de Agustín de Salazar y Torres, encontramos que en la primera jornada hay mezcla de usos, mientras que en la segunda jornada y el final sólo se encuentra el uso americano. Esta misma comedia fue publicada con el título de *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo* (1681 y 1694), y su editor Juan de Vera Tassis escribió otro final a la comedia y corrigió todos los usos americanos de *lo* acusativo y el *le* dativo, y pasó al uso peninsular de *le* en acusativo y *la* en dativo (1994h: 243-90). La comedia “perficionada” por sor Juana se tituló *La segunda Celestina*, pero es igual a *El encanto es la hermosura*, excepto por las mil líneas del final y por las correcciones peninsulares.

⁷ Al editar *Inundación Castálida* en 1689, su editor (¿Francisco de las Heras?), quien *ceceaba*, escribió un epígrafe al poema para excusar la culpa del *seseo* de sor Juana: “Y advierte que el yerro de los consonantes penúltimos no se ha, como en otros papeles, corregido aquí: sin quizás, porque aún la dulzura del *ceceo* [¿*seseo*?] con que pronuncia la poetisa, se la transcribamos también, defecto en que no cae sola” (1955a, 1: 499). De las Heras debió escribir en su epígrafe ‘*seseo*’ porque sor Juana *seseaba* como todos los criollos en el México imperial.

Agustín de Salazar y Torres
 Que iba a hablarla por la reja.
 Que no la siga.
 Todo lo que la pidieren.
 Habiéndola dado cuenta de mi cuidado (1994h: 235, 237, 256 y 258).

Sor Juana
 Que iba a hablarla por la reja.
 Que no la siga.
 Todo lo que le pidieren.
 Habiéndole dado cuenta de mi cuidado (1957a, 4: 51, 57, 133 y 141).

El uso americano es una prueba de la existencia de dos plumas, una peninsular de Salazar y Torres y otra novohispana de sor Juana. Por lo general los editores de sor Juana prefirieron el habla peninsular y dieron preferencia al ceceo sobre el seseo y cambiaron los casos acusativos de sus textos al peninsular; así lo hicieron Alfonso Méndez Plancarte y Salceda al editar las *Obras Completas* de sor Juana en la década cincuenta del siglo XX.

La retórica dramática del teatro de Sor Juana

Imágenes. La utilización de imágenes visuales a base de palabras abunda en las comedias de la Décima Musa; asimismo el uso de Ironía y de Parodia; tanto como la supresión de eufemismos y el uso de la dialéctica. Ejemplos de todos en los párrafos siguientes.

Imágenes: las imágenes calderonianas son mayormente visuales, según Everett W. Hesse (1955: 35). Bien es conocido el cuarteto de elementos fuego, aire, tierra y agua, tan importantes en la conceptualización del mundo antiguo, y que fue utilizado como metáfora por Calderón en múltiples ocasiones. En *La segunda Celestina* encontramos estas cuatro imágenes:

Pues adoré vuestras luces
 iguales, como el que vio
 sucesivos, el lucero,
 la perla, el ave y la flor (1990: 144).

También son dictadas tres de las cuatro imágenes calderonianas en uno de los parlamentos de Leonor (1957a, 4: 127): *Fuego* en *estrellas*, *agua* en *el mar* y *olas*, y *tierra* en *alcázar* y *arena*, pero falta el cuarto elemento, lo que significa desarmonía en la vida de la protagonista.

Ironía. Es una expresión que invierte su significado literal por el opuesto. Abajo se enlistan varias Ironías en la obra dramática de sor Juana:

- ◆ Que las damas sean más inteligentes que los caballeros. Los casos de Leonor y doña Ana; Ariadna y Fedra, y las damas de *La segunda Celestina*.
- ◆ Que los graciosos sean más inteligentes que sus señores: Tacón, Castaño y Atún.

- ◆ Los hombres maduros no son favorecidos en las comedias de sor Juana como debía ser esperado, ni se siguen sus consejos: Don Luis, Don Pedro y El rey de *Amor es más laberinto*, a pesar de que uno se llamaba con el padre de Juana Inés, don Pedro.
- ◆ La afirmación de la autora: el amor es mayor laberinto que el Laberinto de Creta.
- ◆ La Ironía de que sea Cristo-Dios quien se enamora de la humanidad hasta el punto de que es obligado a morir por ella, en *Divino Narciso*, y no al revés.
- ◆ Irónico resulta que el personaje de la Celestina haya sido convertido en una mujer de gran inteligencia, y que sea cristiana a tal grado que hasta sabe expresiones en latín.
- ◆ El Sainete Primero de Palacio de *Los empeños de una casa* propone un certamen que determinará quién es el merecedor del mayor desprecio de las damas, y el personaje del Alcalde descalifica a todos los concursantes porque el desdén de las damas se da sin que se requiera el merecimiento. Es una ironía amorosa.

Parodia. Imitación burlesca (o no tanto) de una obra artística o literaria. Parodias en la obra de sor Juana:

- ◆ La dramaturga transforma la historia de Fedra, que era tragedia para los griegos y para el francés Jean Racine (1677), en la comedia de *Amor es más laberinto*.
- ◆ La leyenda de Narciso que fue conceptualizada como tragedia por los griegos fue mutada por la dramaturga en comedia cristiana.
- ◆ Celestina, de la Tragicomedia de Fernando de Rojas, de ser lúbrica y desvergonzada se transforma en la pieza sorjuanina en una casamentera que hace feliz a las parejas y las conduce al matrimonio; y
- ◆ Al volver a contar la historia del José bíblico se subraya el haber sido profecía de Cristo.

También hay parodia en algunos diálogos sorjuaninos: En *Los empeños de una casa* con el afamado soliloquio de Segismundo:

Carlos.—¡Cielos! ¿qué es esto que escucho?
 ¿Es ilusión, es encanto
 lo que ha pasado por mí?
 ¿Quién soy yo? ¿Dónde me hallo? (1957a, 4: 99).

Parodia de nombres citados por un personaje que recuerda la representación de un titiritero en la segunda parte de *El Quijote* cervantino:

Celia.—No haré tal,
 sino cerraré la puerta,
 e iré a avisar a Marsilio
 que se le va Melisendra (1957a, 4: 130).

Cuando el criado Muñoz parodia la definición: “Mi amo es caballero andante/ que anda *desfaciendo* tuerdos” (181). Un tipo de meta parodia que hace referencia a la misma comedia y a sus personajes, como cuando Racimo, en *Amor es más laberinto*, parodia la historia del minotauro: “No es mucha diferencia / entre ser toro y ser Baco” (1957a, 4: 248); y el mismo criado parodia al dios del vino: “Mucho temo que de sed / he de beberme a mi amo” (1957a, 4: 255). Cuando los personajes poseen la autoconsciencia de estar parodiando meta teatralmente su propia comedia:

Tacón.—No pensé que eras tan dama
 pero déjate querer
 al menos, y hazte de cuenta
 que ella el príncipe Fedro es
 y tú la infanta Tesea (1957a, 4: 239).

Supresión del Eufemismo. En algunos parlamentos, los personajes presentan sus ideas sin buscar expresiones de suavidad o decoro tan apreciados en el barroco: Crítica mordaz a las mujeres:

Castañ.— Ya no me admiro que sean
 tan soberbias las mujeres,
 porque no hay que ensoberbezca
 cosa, como el ser rogadas (1957a, 4: 140).

En el final sorjuanino de *La segunda Celestina* aparece un comentario negativo sobre la maledicencia popular:

Beatriz.— Esparciendo por Sevilla
 el rumor del vulgo ciego...
 de culpa y disculpa, siempre
 lo peor elige el Pueblo (1990c: 176-77).

El juicio lapidario de don Rodrigo es un ejemplo de la poca delicadeza con que se juzgaba a la mujer en un mundo preponderantemente patriarcal, como es mostrado inflexiblemente en *Los empeños de una casa*:

Rodrigo.— ¡Oh mujeres! ¿Oh monstruo venenoso!
 ¿Quién en vosotras fía,
 si con igual locura y osadía,
 con la misma medida
 se pierde la ignorante y la entendida? (1957a, 4: 48).

Dialéctica. Los personajes de sor Juana parecen gustar de discutir ideas con proposiciones en pro y en contra del tema de interés para los personajes. Como en *Amor es más laberinto* en el segundo parlamento de Teseo ante el Rey:

Atiende para que sepas
 en dos acciones contrarias
 en lo vario de una suerte,
 lo que pierdo y lo que ganas (1957a, 4: 223).

Otro modelo de los trabajos de raciocinio de los personajes es un parlamento de la misma comedia en boca de Ariadna:

Cuánto es mejor el crüel
 lance huir, pues con huir,
 a él lo libro de morir
 y a mí de morir con él;
 de manera que fiel
 a los dos soy este día,
 pues de su nobleza fía
 mi amor, que me restituya,
 viendo que libro la suya
 en él la suya y la mía (1957a, 4: 319).

3. Espectáculos escenificados en vida de Sor Juana

La información conservada de eventos durante la niñez de Juana Inés en Chalco es nula; en contraposición, gran desarrollo alcanzó el teatro palatino durante los Virreinos del duque de Alburquerque⁸ y del conde de Baños.⁹ Las crónicas de la época conservan pobre información de las obras dramáticas representadas durante ese periodo de la vida de sor Juana; de unas pocas se conserva el título y/o el nombre del autor, de otras sólo el hecho de la representación en Palacio, sin información de la obra o el autor. La fuente es el *Diario* de Gregorio Martín de Guijo, que comprende los años 1648 a 1664.

El Virreinato del marqués de Mancera 1664-1673. Fue el periodo en que vivió Juana Inés en la ciudad de México y en el Palacio Real; en esos años se registran varios espectáculos en el *Diario* de Antonio de Robles. Sabemos que sor Juana dejó el palacio virreinal para ir al convento de las Carmelitas Descalzas el 14 de agosto de 1667, así 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:

1665: “A fines de este año vino un arlequín volatín diestrísimo, llamado Francisco de Morales, que dijeron ser de las islas canarias” (Robles 1853: 13);

1667 (2 de febrero): Una loa del bachiller y presbítero Antonio Medina Solís, en el cerro de Tepeyac, en la solemne colocación de la Imagen en la nueva ermita (Beristáin 1883: 233);

1670 (Jueves 6 de noviembre, ocho de la noche): Años del rey. “Máscara de tres cuadrillas de diferentes galas cada una, y dos lacayos cada caballero, con hachas... anduvo por la plaza donde había muchas luminarias y muchísima gente en los tablados” (Robles 1853: 96).

⁸ Virreinato del duque de Alburquerque 1653-1660: En 1656, 2 p.m. domingo 6 de febrero Comedia representada por los estudiantes de la Universidad, como parte de los festejos de la Dedicación de la Catedral (Usigli 1932: 45); en 1658, jueves 28 de noviembre, Comedia y sarao en palacio. Celebración del primer año de vida del príncipe Felipe Próspero (muerto en 1661), hijo de Felipe IV y Mariana de Austria (Guijo 1853: 415); en 1659, una comedia en la fiesta de Corpus Christi: “El gentil hombre de Dios” de Luis de Sandoval y Zapata (Beristáin 1883: 115; María y Campos 1954: 95); y en 1660, Fiesta de Corpus con comedia en los portales de la casa del Cabildo (Guijo 1853: 442).

⁹ Virreinato del conde de Baños 1660-1664: En 1662, 25 de mayo, en palacio, Comedia en celebración de los años de la condesa de Baños, actuaron los criados y criadas de los virreyes (Guijo 1853: 482); y el domingo 11 de junio, Comedia representada en la tarde en el patio de Palacio, para la virreina y sus criados, y luego en el cementerio de la Catedral (Guijo 1853: 484).

1671 (12 de marzo): Dos comedias por la beatificación de Santa Rosa de Lima (Robles 1853: 104);
 1672 (Domingo 7 de febrero): Por la canonización de san Francisco de Borja Máscara (Robles 1853: 122) y el domingo 14: Otra máscara de estudiantes de la Universidad, “salieron más de cuatrocientos enmascarados y muy lucidos carros” (Robles 1853: 123).

A la partida del virrey Mancera, en su sucesión fue nombrado fray Payo Enríquez de Ribera durante el periodo de 1673-1680 y se recuerda por su mayor actividad escénica:

1675 (Domingo 27 de enero) Los estudiantes de la real Universidad “representaron una comedia y máscara ridícula” en la fiesta de la Purísima Concepción (Robles 1853: 173);
 —. (Lunes 4 de febrero) “Este día se subió la compañía de los comediantes al coliseo” (Robles 1853: 175), posiblemente fue *El lindo don Diego* de Agustín Moreto (Schons 1946);
 —. (Miércoles 6 de febrero) “Salió máscara ridícula con dos carros y como cincuenta personas” (Robles 1853: 175);
 —. (Miércoles 6 de noviembre) Comedia en palacio para celebrar los catorce años del futuro rey Carlos II, “duró hasta las doce de la noche” (Robles 1853: 204);
 1676 Máscaras el 25 de noviembre y el 26, y el 8 y el 9 de diciembre (Robles 1853: 225);
 1677 (9 de agosto) Comedia *El gran cardenal de España Fr. Francisco Ximénez de Cisneros* [de Juan Bautista Diamante y Pedro Francisco Lanini y Sagredo],¹⁰ por la beatificación de Francisco Solano y doce mártires, en la portería de la Catedral (Robles 1853: 241);
 1678 (Domingo 6 de noviembre) *No puede ser*, de Moreto, en Palacio por el cumpleaños del rey (Robles 1853: 275-76);¹¹
 1677, 1678 y 1679 En el Coliseo las comedias de Salazar y Torres: *Elegir el enemigo*, *Los juegos olímpicos* y *El encanto es la hermosura* y *El hechizo sin hechizo* (María y Campos 1954: 98; sin mención de la fuente);¹²
 1679 (6 de noviembre) *Los empeños de un acaso*, de Calderón (Hesse 1995: 15). Cumpleaños del rey celebrado en palacio (Robles 1853: 291).¹³

Durante el virreinato del marqués de la Laguna la actividad escénica se vio intensificada:¹⁴

1680 (17 de diciembre): Presentación de un auto mariano de Calderón [*La hidalga del valle*, según María y Campos 1954: 99] en la Universidad, en la Sala de los Actos Literarios.
 1683 (Enero, cuatro veces, en las fiestas de la Inmaculada Concepción): Auto mariano “El mayor triunfo de Diana,” de Alonso Ramírez de Vargas (Sigüenza 1945: 135).

¹⁰ El *Diario de Robles* apunta: “En la portería hubo comedia del cardenal D. Francisco Jiménez” (2: 241), comedia que yo identifiqué con la Comedia famosa *El gran Cardenal de España Fr. Francisco Ximénez de Cisneros*, de un ingenio (Valencia: Joseph y Thomas de Orga, 1777). Barrera y Leirado la adjudica a Juan Bautista Diamante y a Pedro Francisco Lanini y Sagredo (1853: 125).

¹¹ Según los estudios de Varey y Shergold, *No puede ser el guardar una mujer* fue representada en Madrid en varias ocasiones: 23 de mayo de 1680, 12 de abril de 1682, 26 de octubre de 1684, 15 de enero de 1690 y 5 de diciembre de 1695 (1989: 174).

¹² *Elegir el enemigo* fue representada en Madrid en 1684 y tres veces en 1696; y *Los juegos olímpicos* 10 veces: 1673, 1677, 1680, 1686 dos veces, 1688, 1694 1695 dos veces y 1698, Varey y Shergold 107, 140. De *El encanto es la hermosura*, y *el hechizo sin hechizo* no hay datos, aunque O’Connor conjetura sin prueba fehaciente una representación ante la reina Mariana en 1676, “Los enredos” 11, bien pudo ser *La segunda Celestina*.

¹³ En Madrid sus representaciones fueron cuatro: 1660, 1682, 1690 y 1692 (Varey y Shergold 1989: 107).

¹⁴ Salceda conjetura una representación de *En esta vida todo es verdad y todo es mentira*, de Calderón, junto con la loa a los años del rey [III] de sor Juana, pero las crónicas de la época no registran su representación (1953: 346).

- . (4 de octubre): Comedia en casa de Fernando Deza, con asistencia de los virreyes [*Los empeños de una casa*, según Salceda (1957a, 4: xviii)].
- 1684 (Miércoles 5 de julio): Comedia en palacio por los años del virrey (Robles 1853: 403).
- . (4 de octubre) “El pregonero de Dios y patriarca de los pobres,” del bachiller Francisco de Acevedo, prohibida posteriormente por el Santo Oficio (María y Campos 1954: 99).

El Virreinato del conde de Galve 1688-1696 contó con dos Loas y dos Comedias:

- 1688 (Sábado 4 de diciembre, Robles 2: 507): Loa alusiva a la llegada del virrey conde de Galve, de Alonso Ramírez de Vargas (primo de sor Juana): *Ficción histórica y política de un príncipe sobre la fábula de Cadmo* (Eguiara 1986: 295-296; Beristáin 1883: 3);
- 1689 (Martes 11 de enero): Comedia en palacio en los años del virrey conde de Galve (Robles 1853: 6); *Amor es más laberinto*, según Salceda (1957a, 4: xxi).
- . (Domingo 23 de enero): Loa en palacio al virrey y al conde de la Monclova (Robles 1853: 7);
- . (20 de octubre) Comedia en palacio a años de la virreina (Robles 1953: 24; Abreu 1934: 265);
- . (6 de noviembre) Comedia en palacio a los años del rey Carlos II (Robles 1853: 25; Abreu 1934: 265);
- 1690 (Miércoles 11 de enero): Sarao a los años del virrey (Robles 1853: 30);
- 1691 (Miércoles 9 mayo): Máscara o desfile por el casamiento del rey, fue organizada en nombre de la Universidad por el duende Fernando Valenzuela (Robles 1853: 60).¹⁵

Los datos del teatro en la Nueva España desaparecen posteriormente de las crónicas de la época; Rodolfo Usigli conjetura que fue porque las actividades teatrales se concentraron en el nuevo espacio escénico llamado Coliseo, que fue edificado en 1671 y ya no fueron registradas en los diarios privados (1932a: 47).

4. Conclusiones

En los anales de la literatura de los Siglos de Oro no hay otra autora que merezca más el epíteto de dramaturga. Hay que puntualizar que escribió más líneas de teatro que de poesía: 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 (1983: 43); sin embargo, este conteo fue llevado a cabo antes del descubrimiento de *La segunda Celestina*, que aporta cuando menos mil líneas sorjuaninas, y sin incorporar sus *villancicos*, por lo que concluimos que, al menos en lo cuantitativo, sor Juana fue más dramaturga que poeta. Un conteo de las obras de sor Juana pertenecientes al género dramático suma el número treinta y uno: Tres comedias, tres Autos, trece Loas y doce Villancicos.

¹⁵ El *Diario de sucesos notables* apunta al respecto de la “Mascarada curiosa”: “Dicho día salió de la casa del duende D. Fernando Valenzuela una máscara seria en nombre de la real Universidad por el casamiento del rey; y salieron en ella muchas personas a caballo, unas en forma de diversos animales, como son águilas [y] leones, y otras en el traje de naciones, como son, turcos, indios y españoles, y otras personas al revés, con los pies para arriba y la cabeza para abajo, con sus hachos en las manos y corriendo delante del balcón de palacio todos; y se acabó después de las once de la noche” (Robles 1853: 61). Valenzuela había sido ministro de la reina Mariana (1676) y para ella había organizado múltiples representaciones; se le expatrió posteriormente a Filipinas y México, donde murió en 1692.

En las tres comedias de la Décima Musa, una mujer es la protagonista y no un personaje masculino, por lo que es conveniente considerar su concepción de mujer-personaje: Seres con madurez psicológica, con gran inteligencia y férrea voluntad, a pesar de que las circunstancias no siempre son favorables, alcanzan las metas que se habían propuesto y logran poder compartirlas con su pareja.

En los autos sacramentales brilla su interés y su conocimiento de teología. *Divino Narciso* sobresale al establecer la autora un modelo de relación, tanto teológica como literaria, de lo divino con lo humano. Su condición de monja jerónima quedó manifiesta con esa pluma de mujer con vocación religiosa.

Sus trece loas son una muestra de su versatilidad dramática y de su gran sentido del humor de la Decima Musa. Un teatro menor en dimensión, pero no en cuanto a su nivel creativo, acaso porque en este subgénero la autora se sentía menos coaccionada a seguir un demandante modelo. Sus villancicos aportan alegría dramática naciente de la religiosidad íntima de los avecindados en una villa.

Este artículo hizo un recorrido de la teoría dramática de sor Juana. Si ella hubiera sido una dramaturga incipiente, no podría haber pensado profundamente sobre el Teatro. Su concepción de metáfora visual prelude el teatro moderno gracias a su metateatralidad, con personajes que son seres y entes; su utilización de la estructura total de la pieza, tanto de la externa como de la interna; su conflicto de ideas y su conflicto de acciones, siempre los dos presentes. En una palabra, la aportación de una dramaturga unida a su espacio, su Nueva España, y eslabonada a su tiempo y con su seseo tan americano.

GUILLERMO SCHMIDHUBER DE LA MORA es autor teatral y crítico. Doctor en Humanidades por la Universidad de Cincinnati. Actualmente, Profesor de la Universidad de Guadalajara. Su bibliografía abarca ciento treinta títulos de libros de creación y crítica. Ha recibido numerosos premios literarios. Sus obras dramáticas han sido presentadas en Argentina, Brasil, España, Estados Unidos, Francia, México, Puerto Rico y República Dominicana. Sorjuanista destacado, es descubridor de dos textos perdidos de sor Juana Inés de la Cruz: *Protesta de fe* y *La segunda Celestina* (editada con un Prólogo de Octavio Paz).

Bibliografía

- AA. VV. 1976. *Diccionario de Autoridades*. Madrid: Gredos. Facsímil de la edición de 1726.
- ABREU GÓMEZ, Ermilo. 1934. *Sor Juana Inés de la Cruz, Bibliografía y biblioteca*. México: Relaciones Exteriores.
- ALEMANY BOLUFER, José. 1962. *Teatro griego*. Madrid: Edaf.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la. 1860. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid: Rivadeneyra.
- BARTHES, Roland. 1977. "Cómo representar lo antiguo". En *Ensayos Críticos*. Barcelona: Seix Barral.
- BERISTÁIN, José Mariano. 1883. *Biblioteca hispanoamericana setentrional [sic]*. Amecameca: Colegio Católico.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. 1967. *Tragedias I: La vida es sueño*. Edición de Francisco Ruiz Ramón. Madrid: Alianza.
- COROMINAS, Joan y José Antonio Pascual. 1984-1991. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos.
- DANIEL, Lee Alton. 1983. "The Loa: One Aspect of the Sorjuanian Mask". *LATR*. Vol. 16, N° 2, pp. 43-50.
- EGUIARA Y EGUREN, Juan José de. 1986. *Biblioteca mexicana*. Edición de Benjamín Fernández Valenzuela, Ernesto de la Torre y Ramiro Navarro de Anda. México: UNAM.
- GUIJO, Gregorio Martín. 1853. *Diario de sucesos notables (1665-1703). Documentos para la historia de Méjico*. México: Imprenta de Juan R. Navarro.
- HESSE, Everett W. 1955. "Calderón in the Spanish Indies". *Hispanic Review*. N° 23, pp. 12-27.
- HORNBY, Richard. 1986. *Drama, Metadrama, and Perception*. Londres: Bucknell UP.
- JUANA INÉS DE LA CRUZ, sor. 1689a. *Inundación castálida de la única poetisa, musa décima, Sor Juana Inés de la Cruz, religiosa profesora en el monasterio de San Jerónimo de la Imperial Ciudad de México, que en varios metros, idiomas y estilos, fertiliza varios asuntos: con elegantes, sutiles, claros, ingeniosos, útiles versos: para enseñanza, recreo y admiración. Dédicalos a la Excelma. Señora D. María Luisa Gonzaga Manrique de Lara, Condesa de Paredes, Marquesa de la Laguna, y los saca a la luz D. Juan Camacho Gayna, caballero del orden de Santiago, Mayordomo y Caballerizo que fue de su Excelencia Gobernador actual de la Ciudad del Puerto de Santa María. Con privilegio. En Madrid: Por Juan García Infanzón. Año de 1689*. Para ediciones modernas ver, *Inundación Castálida*. Madrid: Castalia, 1982. Editora Georgina Sabat-Rivers. Para facsímil ver el editado en México: Frente de Afirmación Hispanista, 1995, con prólogo de Fedro Arias de la Canal. También edición facsimilar en México: Instituto Mexiquense de Cultura, 1995; con estudios de Aureliano Tapia Méndez y Tarsicio Herrera Zapién.
- _____. 1692b. *Segundo volumen de las obras de Sor Juana Inés de la Cruz, monja profesora en el monasterio del señor san Gerónimo de la ciudad de México, dedicado por su misma autora a D. Juan de Orue y Arbierto caballero de la orden de Santiago. Año 1692. Con privilegio, en Sevilla, Por Tomás López de Haro, impresor y mercader de libros*. Para una edición facsimilar ver *Segundo tomo de las obras de sor Juana Inés de la Cruz y La segunda Celestina*. México: Frente de Afirmación Hispanista, 1995; con introducción de Fredo Arias de la Canal y prólogo de Guillermo Schmidhuber de la Mora.

- _____. 1700c. *Fama y obras póstumas del Fénix de México, décima musa, poetisa americana, Sor Juana Inés de la Cruz, religiosa profesora en el convento de San Gerónimo de la Imperial Ciudad de México: que sacó a luz el Doctor Don Juan Ignacio de Castorena y Ursúa, Capellán de Honor de su Majestad, Protonotario Juez Apostólico por su Santidad, Teólogo, Examinador de la Nunciatura de España, prebendado de la Santa Iglesia Metropolitana de México. Consagradas a la majestad católica de la Reina nuestra señora Doña Mariana de Neoburg Baviera Palatina del Rhin, por mano de la Excm. Señora Doña Juana de Aragón y Cortés, Duquesa de Monteleón y Terra Nova, Marquesa del Valle de Oaxaca, etc. El doctor Don Juan Ignacio de Castorena y Ursúa, Capellán de Honor de su Majestad, Protonotario Juez Apostólico por su Santidad, teólogo, examinador de la Nunciatura de España, prebendado de la Santa Iglesia Metropolitana de México Con privilegio, En Madrid: en la calle de la Habana. Año de 1700.*
- _____. 1690d. *Auto sacramental del divino Narciso, por alegorías: compuesto por el singular numen y nunca bien alabado ingenio, claridad y propiedad de frase castellana, de la Madre Juana Inés de la Cruz, Religiosa Profesora en el Monasterio del señor San Gerónimo de la Imperial Ciudad de México; a instancias de la Excm. Señora Condesa de Paredes, Marquesa de la Laguna, virreina de esta Nueva España, singular patrona y aficionada de la Madre Juana, para llevarlo a la Corte de Madrid para que se representase en ella. Sácalo a la luz pública el Dr. D. Ambrosio de Lima, que lo fue de Cámara de su Excm., y pudo lograr una copia. En la Imprenta de la Viuda de Bernardo Calderón.*
- _____. 1676e. *La gran comedia de la segunda Celestina, Fiesta para los años de nuestra Señora, año de. De Agustín de Salazar [y sor Juana Inés de la Cruz].* Cuarto suelto con loa y comedia, sin fecha ni lugar de publicación, 48 páginas.
- _____. 1955-1957a. *Obras completas.* 4 vols. México: Fondo de Cultura Económica. Vol. 1 edita la lírica personal; Vol. 2 reúne los villancicos y las letras sacras; Vol. 3 agrupa los autos y loas, y en el volumen 4, las comedias, sainetes y la prosa. Los editores son Alfonso Méndez Plancarte de los tres primeros volúmenes, y Alberto G. Salceda, del último. Para facilitar, esta edición es citada sin el título, únicamente por número de volumen y página, por ejemplo (1957, 4: 207).
- _____. *Neptuno alegórico*, 1976f, 4: 355-411.
- _____. y Agustín DE SALAZAR Y TORRES. 1990g. *La segunda Celestina.* Ed. Guillermo Schmidhuber y Olga Martha Peña Doria. México: Editorial Vuelta. Con prólogo de Octavio Paz y estudio crítico de Guillermo Schmidhuber. Para una edición facsimilar ver *Segundo tomo de las obras de sor Juana Inés de la Cruz y La segunda Celestina.* México: Frente de Afirmación Hispanista, 1995d; con introducción de Fredo Arias de la Canal y prólogo de Guillermo Schmidhuber de la Mora. También en Agustín de Salazar y Torres 1994h, *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo, La segunda Celestina.* Binghamton, Nueva York: Medieval and Renaissance Texts and Studies; edición crítica e introducción de Thomas Austin O'Connor.
- MARÍA Y CAMPOS, Armando de. 1954. *Guía de representaciones teatrales en la Nueva España.* México: Costa.
- PAVIS, Patrice. 1980. *Diccionario del teatro.* Barcelona: Paidós.
- PAZ, Octavio. 1985. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe.* México: Fondo de Cultura Económica.
- ROBLES, Antonio de. 1853. *Diario de sucesos notables (1665-1703). Documentos para la historia de Méjico.* Vol. 2 y 3. México: Imprenta de Juan R. Navarro.
- SALCEDA, Alberto G. 1953. "Cronología del teatro de sor Juana". *Ábside.* N° 17, pp. 333-59.
- SCHMIDHUBER DE LA MORA, Guillermo. 2016. *Teatro y teología.* México: Editorial Bonilla Artigas.

- _____. 2015. “Desciframiento de un criptograma de Sor Juana Inés de la Cruz: Romance 50”. *eHumanista*. Vol. 31, N° 728.
- SCHONS, Dorothy. 1946. “Notes from Spanish archives”. Austin: Edwards Bro. Ann Arbor.
- SERRANO Y SANZ, Manuel. 1903. *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*. Madrid: Rivadeneyra.
- SIGÜENZA Y GÓNGORA, Carlos de. 1945. *Triunfo Parthenico*. Edición de José Rojas Garcidueñas. México: Ediciones Xóchitl. Reedición de la edición príncipe de 1683.
- USIGLI, Rodolfo. 1932. *México en el teatro*. México: Imprenta Mundial.
- _____. 1979. “Itinerario del autor dramático”. En *Teatro completo*, Vol. 3. México: Fondo de Cultura Económica,
- VAREY, J. E. y N. D. SHERGOLD. 1989. *Fuentes para la historia del teatro en España, IX. Comedias en Madrid: 1609-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*. Londres: Tamesis.
- WILLIAMSEN, Vern G. 1978. “La simetría bilateral de las comedias de Sor Juana Inés”. *El Barroco en América*. Vol. 1. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, pp. 217-28.