

# Un análisis del espacio dramático en *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz

Lucía Dussaut

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

## Resumen

La vida cortesana, dice Jean Franco en *Las conspiradoras*, le proporcionó a Sor Juana el modelo para el espacio teatral de sus dos piezas laicas: *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto*. En ambos casos, la imitación de las convenciones es tal, advierte Franco, que hace resaltar su arbitrariedad. En *Los empeños de una casa* el vínculo con la tradición viene dado, en principio, desde el título: *Los empeños de un acaso* es una de las comedias de enredo de Calderón de la Barca; asimismo, el título de la comedia de Sor Juana es un verso de la comedia *Casa con dos puertas mala es de guardar*, también de Calderón. Asumiendo que el exceso es una de las formas de relación entre “Sor Juana y los hombres” (Alatorre, 1986), es decir, entre Sor Juana y la tradición, pero también entre Sor Juana y el saber o entre Sor Juana y el poder, político, eclesiástico y académico; el siguiente trabajo busca reflexionar sobre los bordes y desbordes, las repeticiones y diferencias de la *casa barroca*, espacio dramático, escénico y teatral en *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz.

## Introducción

Las dos obras reflejarían fielmente las convenciones del teatro español de la Edad de Oro. La observación de Jean Franco señalada es útil porque permite pensar la relación entre “Sor Juana y los hombres” (Alatorre, 1986), es decir, entre Sor Juana y la tradición, pero también entre Sor Juana y el saber, o sea, entre Sor Juana y el poder político, eclesiástico, académico (si tenemos en cuenta que la producción discursiva de Nueva España pertenece al dominio de la corte virreinal y de la Iglesia, así como de la universidad, instituciones que nunca se separan por completo y son depositarias e intérpretes del saber incuestionado de la época). En este contexto, Sor Juana escribe bajo las condiciones y las convenciones de una literatura al servicio de la corte y de la religión (Franco, 1993).

La lectura de Jean Franco está explícitamente ligada a las hipótesis de Luce Irigaray, a quien cita reiteradamente, para quien las mujeres no deben formular la pregunta ¿qué es la mujer?, sino más bien demostrar –mediante la repetición e interpretación de la forma en que se define lo femenino en el discurso (como carencia, como ausencia, como imitación, o como reproducción invertida del sujeto)– que desde lo femenino, tal cual se lo caracteriza, no es posible superar y alterar esta lógica; esto solo será posible a través de la imitación o mimetismo del discurso del hombre.

En *Los empeños de una casa* el vínculo con la tradición está planteado, en principio, desde el mismo título: *Los empeños de un acaso* es una de las comedias de enredo de Calderón de la Barca. Pero la referencia es doble, porque el título repite un verso de otra comedia de Calderón, *Casa con dos puertas mala es de guardar*. Sor Juana, entonces, escribe en 1683 una comedia de capa y

espada; repite un género<sup>1</sup> y señala el gesto al usar, como título, parte de otro título y un verso completo de comedias de Calderón.

Como se apunta en el *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro* (Casa, García y Vega, 2002), la relación entre espacio escénico y escritura dramática es fundamental porque el primero funciona como determinante de la segunda a la hora de componer una pieza teatral.<sup>2</sup> Tomaremos, entonces, tres categorías espaciales planteadas por Aurelio González para pensar el lugar de Sor Juana y su (o en su) comedia. Estas son: *espacio dramático*, que es el espacio de la ficción, es decir, el lugar donde se escenifica una loa, una jornada, un sainete; *espacio escénico*, el espacio de la representación, tablado y estructuras aledañas; y *espacio teatral*, que incluye tanto el espacio de la representación como el del público (González, 1999: 120). En este sentido, la *casa* del título de la comedia que analizamos también es una repetición y una puesta en evidencia de la misma, ya que tanto en *Los empeños de una casa* como en ambas comedias de Calderón, el espacio dramático, es decir, el espacio del enredo por excelencia, es la casa.

Ateniéndonos a todo lo dicho y siguiendo la propuesta de Gilles Deleuze –para quien el mundo moderno nace del fracaso de la representación, mundo de simulacros en el que todas las identidades solo son producidas como un efecto óptico, “por un juego más profundo que es el de la diferencia y de la repetición”, donde la repetición disfraza la diferencia (Deleuze, 2002: 23)– el siguiente trabajo busca reflexionar sobre los bordes y desbordes, las repeticiones y diferencias de la casa barroca, espacio dramático, escénico y teatral, en *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz.

### Habitar la casa barroca<sup>3</sup>

Según los diferentes estudios críticos, *Los empeños de una casa* fue escrita para una fiesta de homenaje a los Marqueses de la Laguna, y el motivo del festejo fue la solemne entrada de un obispo o arzobispo.<sup>4</sup> En su “Introducción” al tomo IV de las *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, Alberto Salceda hace notar que las palabras de uno de los personajes del Sainete Segundo de *Los empeños de una casa* estarían informando sobre la persona que había encargado la comedia y en cuya casa probablemente se realizaba el festejo. La referencia coincide con la entrada al *Diario de sucesos notables*, de don Antonio de Robles, de octubre de 1683.

1 El *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega es de 1609 y la comedia nueva se introduce en bibliotecas y escenarios de las ciudades importantes en América casi simultáneamente a su consagración en España; por su parte, Calderón, encargado de la renovación del género, muere en 1681. Sobre este tema véase el *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, y “Sobre la trayectoria y evolución de la comedia nueva” de Jesús Cañas Murillo.

2 “De otra manera no se puede entender el desarrollo dramático de Esquilo, con la necesidad de doblar los personajes por parte de dos únicos actores (lo que obligaba a una escena pequeña, con *skene* trasera para el intercambio de máscaras); de Shakespeare, con un espacio polifuncional capaz de albergar escenas de todo tipo (exteriores, interiores, continentes variados, atalayas, balcones...); de Lope de Vega, en corrales de comedias con similares funciones a las del teatro inglés; de Goethe, con sofisticada escena precedente de la reunión de lenguajes escénicos que para la ópera reclamaba Wagner (...) Todos estos autores y movimientos se ajustaron a unos determinados espacios escénicos en los que situar la acción. De modo que la propia redacción de los textos guarda íntima relación con el lugar de la representación.” (Casa, García y Vega, 2002: 139).

3 Según Enrique Ayala Alonso, de quien tomamos prestado este subtítulo, la gran inundación que sufrió la Ciudad de México entre 1629-1633 hizo que se tuviera que reconstruir prácticamente casi toda la ciudad; sin embargo, el cambio en la morfología de la ciudad no alteró significativamente la estructura urbana trazada en la época de Cortés. Previamente a esta reconstrucción –que incluyó trabajar sobre los restos de las edificaciones anteriores, utilizadas como cimientos, y elevar el nivel de las calles y edificios anticipándose a nuevas crecidas–, hacia los últimos años del siglo XVI, varias casas que habían sido construidas con características castrenses por las amenazas que constituía el afuera, y que obligaban a una vida recogida en su interior, sufrieron una apertura, lo que modificó significativamente la relación con la ciudad. Una de las grandes consecuencias habitacionales de esta apertura del espacio doméstico fue el desborde de las actividades propias de los interiores sobre la ciudad. El ámbito de la vivienda barroca en Ciudad de México pasó a abarcar otros espacios como el patio y la calle, es decir que los límites entre lo público y lo privado de la ciudad mexicana barroca se volvieron imprecisos, por lo que “cuando la casa y la calle se constituyeron en ámbitos separados y hasta opuestos, finalizó en el imaginario y en las prácticas sociales una manera de habitar y de estar en el mundo. La casa barroca había terminado” (Ayala Alonso, 2005: 39). Este dato contextual es importante para pensar tanto el espacio dramático de la casa como el espacio teatral de la comedia de Sor Juana, por las varias relaciones de la obra con la puesta en escena, los diferentes guños culturales y la presencia lírica de la misma figura autoral (González, 1999: 119).

4 Sobre estos datos consúltese la “Introducción” de Alberto Salceda al tomo IV de las *Obras completas* de Sor Juana Inés de la Cruz.

Adentrándonos en la comedia de Sor Juana, advertimos que en la Loa<sup>5</sup> –género teatral de los más cultivados en América ya que permitía adaptar el festejo peninsular a lo local– con la que comienza la obra, la música convoca a la *palestra*, “sitio donde se lucha”, pero también “teatro o paraje público en que se ejercitan los ingenios en la disputa, o argumento” (*Diccionario de autoridades*, 1783), que luego pasa a nombrarse como *teatro* (Cruz, 1957: 8-9). Sin embargo, más adelante, al invocar a la Dicha, que será explicada como la venida de la excelsa María y el invicto Cerda, el *teatro* se transforma en la *casa* (Cruz, 1957: 24). Efectivamente, la entrada de la Dicha a la palestra-teatro es la entrada de los virreyes con su hijo a la casa (Cruz, 1957: 20-22). Como dice Aurelio González, el espacio dramático de la Loa se vuelve espacio escénico (el tablado mismo, la palestra) y teatral, puesto que los virreyes, público privilegiado de esta comedia, entran en escena haciendo del teatro la casa (el espacio al que se hace referencia efectivamente es la casa) pero, al mismo tiempo, por su presencia y mención en tanto espectadores, haciendo de la casa el espacio teatral.

“Fuese y cerrónos la puerta / y dejónos como monjas / en reja, y solo nos falta / una escucha que nos oiga”, dice Castaño, criado y gracioso, en la “Jornada Segunda” de *Los empeños de una casa* (Cruz, 1957: 89). Esta referencia al locutorio conventual tiene lugar en el momento en que el personaje del galán, Don Carlos, se vuelve espectador de una puesta en escena de Doña Ana, dueña de la casa. La casa, lugar de aparente protección y seguridad, no es simplemente el espacio privilegiado de la confusión de las varias puertas y los *claroscuros* (luces que se encienden y se apagan), sino también locutorio, es decir, vía de comunicación con el afuera del convento o de la cárcel, canal de resonancia, espacio para tomar la palabra.

Jean Franco advierte que, a diferencia del teatro español del Siglo de Oro, donde todo se organiza en torno a la importancia del honor, la comedia de Sor Juana pone de relieve la confusión provocada por la necesidad de elegir, ligada a la adquisición de un “estado”, “quizá porque en la Nueva España colonial carecer de ‘estado’ significaba no solo desamparo, sino no existir como persona. Además, las criollas solo podían elegir entre dos estados muy controlados: el matrimonio y el convento” (Franco, 1993: 57). La casa se transforma según Franco en un espacio para el disfraz, el travestismo, es decir, la confusión, el juego de adivinanzas. Sin embargo, este lugar de incertidumbre es siempre, bien sea en las obras de teatro o en muchos de los poemas de Sor Juana, zona de desaliento y dislocación, que Franco relaciona con la ausencia de “estado”, o sea, como ya dijimos, con la inexistencia. Franco lee en la comedia las características de una escena mayor como es la de Nueva España y, en este sentido, acordamos en que otro de los desbordes particulares de esta casa barroca corresponde a la presencia de la misma Sor Juana en el espacio dramático.

Si el disfraz es el instrumento exclusivo del arte dramático, Sor Juana no desestima ni desperdicia ninguno de los recursos del género en el que se dispone a incursionar y se viste o tapa (la “tapada” es el personaje que apela a la práctica de vestir femenina presente en ambas comedias de Calderón de la Barca, ligada, en los dos casos, al momento de galanteo) y se desviste o destapa, dejándonos ver, por momentos, quién está tras la pluma de esos trazos.<sup>6</sup> El acto doble de vestirse y desvestirse es una de las operaciones que definen la figura autoral de Sor Juana. Para empezar, Sor Juana se disfraza de doña Leonor en el momento en que el personaje resume su autobiografía: mujer inclinada a los estudios desde los primeros años, condición que la convirtió

5 Transcribimos una observación a tener en cuenta que hace Concepción Reverte en el *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*: “Las fiestas americanas –mucho más abundantes que en la Península, pues a celebraciones relacionadas con la monarquía y la iglesia se suman otras ligadas a los gobiernos coloniales– tienen por eje la actividad teatral. Como la obra dramática extensa de los festejos suele ser peninsular, el género teatral que más se cultiva en América es la Loa, que permite incardinar el festejo en los acontecimientos locales”. (Casa, García y Vega, 2002: 57)

6 Es importante tener en cuenta que para el momento en que escribe *Los empeños de una casa*, Sor Juana ya gozaba de cierta fama, situación que se había originado por la composición del *Neptuno alegórico*, uno de los honores más altos para un poeta y encargo que además de valerle un enfrentamiento con su guía espiritual, el Padre Núñez, había confrontado al cabildo catedrático con el cabildo civil, ya que este último había elegido a Sigüenza y Góngora para esa tarea (Tenorio, 2008: 506-507).

en blanco de todas las atenciones “que llegaron / a venerar como infuso / lo que fue adquirido lauro” (Cruz, 1957: 37). Por otro lado, al referirse a la belleza de Leonor, Don Carlos la compara con el Sol; el recurso también se usa en la comedia para elogiar, en primer lugar, a los virreyes y su hijo (Cruz, 1957: 24), y, en segundo lugar, a María Luisa en el “Sarao de cuatro naciones”, no casualmente en el momento en que se avisa que “salen los Mexicanos”.

Si bien el espacio dramático de *Los empeños de una casa* es Toledo, América no solo aparece en esta invocación final a los mexicanos, sino también en uno de los personajes más centrales de la obra: Castaño. En la comedia, las Indias suelen representarse a través del personaje del indiano, hombre calificado y definido socialmente en el género por la posesión de riquezas. Sin embargo, el indiano no es el nativo de América, sino el que se aventura a este lugar presentado por Lope de Vega como mítico enclave de riquezas. No obstante, en la comedia de Sor Juana el personaje vinculado a las Indias es el gracioso, Castaño, rasgo por el cual se identifica con Sor Juana. Pero Castaño es también motivo de otras identificaciones al invocar, en primer lugar, a Garatuza, afamado estafador de Nueva España por disfrazarse de sacerdote, ofrecer confesiones y celebrar misas; y, en segundo lugar, a Calderón.

¡Válgame Dios! ¿Con qué traza  
yo a Don Rodrigo le diera  
aqueste papel, sin que él  
ni alguno me conociera?  
¡Quién fuera aquí Garatuza,  
de quien en las Indias cuentan  
que hacía muchos prodigios!  
¡Oh tú, cualquiera que has sido;  
oh tú, cualquiera que seas,  
bien esgrimas abanico,  
o bien arrastres contera,  
inspírame alguna traza  
que de Calderón parezca,  
con que salir de este empeño!  
(Cruz, 1957: 135-136)

Exhortación que nos lleva una vez más a la pluma de Sor Juana, pluma que, como ya vimos, se define, en parte, por las continuas referencias a la tradición.

En el “Sainete Segundo” los personajes de Arias y Muñiz atribuyen la comedia a un tal Acevedo, quien según Francisco Monterde podría haber sido una referencia a otro autor del barroco americano, Francisco de Acevedo.<sup>7</sup> De acuerdo con Muñiz hubiera sido mejor para festejar a Su Excelencia elegir “una de Calderón, Moreto o Rojas”, los tres, dramaturgos españoles; Arias opina que mejor hubiera sido hacer *La Celestina*. Aquí aparece una vez más (ya lo había hecho en la referencia al personaje que se disfrazaba de sacerdote, Garatuza) el tópico del disfraz; Arias duda de que, por haberse vestido de Celestina en la obra, Muñiz sea en realidad una mujer en traje de hombre, situación que anticipa la escena de travestismo de la “Jornada Tercera” y que nos permite volver a la referencia que hace Castaño a la pluma de Calderón.

---

7 Tomado de la “Introducción” de Alberto Salceda a las *Obras completas* de Sor Juana Inés de la Cruz: “Monterde ha creído hallar ciertas semejanzas entre algún pasaje de este Sainete Segundo y algún otro de *El Pregonero de Dios*, comedia de don Francisco de Acevedo, representada en el Coliseo de las Comedias de esta misma ciudad el 4 de octubre de 1684 y denunciada al Santo Oficio; y por estas semejanzas, sospecha que este Acevedo pueda haber sido aquel comediógrafo en que Sor Juana Inés de la Cruz pensó al atribuirle jocosamente *Los empeños de una casa*”.

Si Castaño se identifica con Sor Juana por su nacionalidad, también nos conduce al sujeto autoral detrás del disfraz de Leonor que utiliza para burlar a Don Pedro, el otro dueño de la casa; vistiéndose de mujer entonces desviste la ilusión del teatro (Messinger Cypess, 1993: 1984).

Pedir perdón por los errores de la comedia es un recurso habitual del género, Sor Juana lo hace en su “Sarao de cuatro naciones”.<sup>8</sup> La casa, que fue palestra, teatro y locutorio, ahora es América, es decir, hogar de las cuatro naciones: españoles, negros, italianos y mexicanos. Los desbordes de la casa barroca, sus límites que se desdibujan, que se borran y se marcan, permiten que Sor Juana, saliéndose también de los límites –no solo de su estado de monja (Franco, 1993), sino también de su condición de mujer, de lo que se esperaba que fuera una mujer, y por ser escritora de la colonia (ni escritor, ni de la metrópoli), espacios marginales todos ellos–, apele y se apropie de un género tan codificado como el de la comedia. El uso que hace la jerónima del espacio público (pues, en efecto, la escritura por encargo es una de las formas que tiene la monja, aparte del locutorio, de trascender el convento) no solo implica apersonarse –en el sentido de presentarse personalmente en alguna parte, así como también, de engalanarse, vestirse con esmero– en el mundo de las letras, sino también en el terreno político. Es que Sor Juana, además de participar en una contienda dramática con Calderón, llega a identificarse, vía Leonor, con la misma Marquesa, marcando y remarcando continuamente el lugar que por sus cualidades, y a fuerza de grandes empeños, le ha sido otorgado en la corte virreinal.

El recurso de la casa, espacio de desórdenes y confusiones, es, como queda demostrado, no un aporte de Sor Juana sino un homenaje a Calderón, gesto que le permite tomar la palabra posicionándose en una tradición para nada marginal. Asimismo, como ya observamos con González, las continuas identificaciones entre el espacio dramático y el espacio teatral a partir de las referencias al público, en especial a los marqueses, y a la propia figura autoral de la comedia, hacen de esta casa un destacado artefacto barroco –recordemos que la *tramoya* en la comedia es “la máquina o conjunto de máquinas (...) que por medio de artificio, golpes de efecto y trucos en los elementos decorativos produce transformaciones prodigiosas o mágicas en el espacio escénico de una representación” (Casa, García y Vega, 2002: 309).

Estos golpes de efecto de la tramoya que deben, por definición, pasar desapercibidos por el espectador barroco, nos remiten a José Antonio Maravall, a su definición de barroco como “cultura de alienación”, condición que la hace, a la vez, una “cultura dirigida”, especialmente en lo que al teatro se refiere (Maravall, 1975). Fernando de la Flor discute con este planteo al sugerir que el barroco no es propaganda persuasiva a favor de lo establecido sino que, por el contrario, se caracteriza por su capacidad de deconstruir y pervertir los intereses de clase que lo gobiernan y a los que paradójicamente está sujeto, “proclamando una adhesión dúplice” (De la Flor, 2002). Por nuestra parte, creemos que, en todo caso, los golpes de efecto en *Los empeños de una casa* hacen de la comedia una máquina que es a la vez propaganda y perversión, lealtad, homenaje y corrimiento, gesto doble con múltiples favores, ninguno de ellos gracia, es decir, concesión gratuita.

En su caracterización de la casa barroca Deleuze habla de una correspondencia y comunicación entre los dos pisos, entre los laberintos, los repliegues de la materia y los pliegues en el alma. Abajo, dice Deleuze, estaría lo sensitivo rodeado por los repliegues de la materia que lo envuelve; es en esta zona donde lo alto se pliega sobre lo bajo desdibujando los límites entre uno y otro, entre lo sensible y lo inteligible. Si, como sostiene Deleuze, “lo propio del Barroco no es caer en la ilusión ni salir de ella, [sino] realizar algo en la ilusión misma, o comunicarle una presencia espiritual que vuelva a dar a sus piezas y fragmentos una unidad colectiva” (Deleuze, 1989: 160), la comedia de Sor Juana escenifica un juego de disfraces plegados unos sobre otros como capas

---

8 Para un análisis del Sarao y del resto de las “piezas complementarias” de *Los empeños de una casa*, consúltese “La innovadora fiesta barroca de Sor Juana”, de Susana Hernández Araico.

de materia que se repiten diferenciándose, es decir, desplazando y desplazándose como los límites de la casa barroca. El complejo juego de identificaciones y capas en esta comedia de enredo consiste justamente en un juego de roles o de vestidos dentro del que se puede ser discípula y contrincante de Calderón, dramaturga y personaje, dama y gracioso, monja y marquesa, mexicana y peninsular, mujer y hombre, hombre y mujer, identidades centrales y marginales, jerarquías que se pliegan desdibujando fronteras, órdenes en un ejercicio que no cesa.

## Bibliografía

### Corpus

Calderón de la Barca, Pedro. 1715. “Los empeños de un acaso”. (Reproducción digital en *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes* a partir de la *Sexta parte de comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca*, p. 91-136).

-----, 2000. “Casa con dos puertas mala es de guardar”. *Obras maestras*. Zamora, José Alcalá y Díez Borque, José María (coords.). Madrid, Castalia.

Cruz, Sor Juana Inés de la. 1957. *Obras completas, IV. Comedias, sainetes y prosa*. Salceda, Alberto (ed., introd. y notas). México, Fondo de Cultura Económica.

### Bibliografía general

Alatorre, Antonio. 1986. “Sor Juana y los hombres”. *Estudios*, vol. 7 (invierno 1986), pp. 7-27. Ciudad de México, Instituto Tecnológico Autónomo de México.

Arango, Manuel Antonio. 1980. “El gracioso”. *Thesaurus*, Tomo XXXV, nº 2, pp. 377-386. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.

Arellano, Ignacio. 1994. “La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada”. *Criticón* Nº 60, pp. 103-128. Presses Universitaires du Mirial.

Ayala Alonso, Enrique. 2005. “Habitar la casa barroca. Una experiencia en la ciudad de México”. *Diseño en Síntesis*, Nº 35 (otoño 2005). Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana. Disponible en la Biblioteca Digital de la UAM [www.bidi.xoc.uam.mx](http://www.bidi.xoc.uam.mx)

Cañas Murillo, Jesús. 1999. “Sobre la trayectoria y evolución de la comedia nueva”, *Káñina*, vol. XXIII, Nº 3, pp. 64-80. San José, Universidad de Costa Rica, Ciudad Universitaria “Rodrigo Facio”.

Casa, Frank Paul; García Lorenzo, Luciano y Vega García-Luengos, Germán (dirs.). 2002. *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Madrid, Castalia.

Colombi, Beatriz. 1997. “La *Respuesta* y sus vestidos: tipos discursivos y redes de poder en la *Respuesta a Sor Filotea*”. *The Sor Juana Inés de la Cruz Project* [en línea]. Villar, Luis (ed.). Estados Unidos, Dartmouth College. Consultado en <http://www.dartmouth.edu/~sorjuana/>

Connor, Catherine. 1998. “Hacia una nueva teoría socio-cultural del teatro barroco”, *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (21-26 de agosto de 1995)* [en línea]. University of Birmingham, vol. 2, pp. 123-129. Consultado en la Biblioteca virtual Miguel de Cervantes: [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih\\_12\\_2\\_017.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_2_017.pdf)

Deleuze, Gilles. 1989. *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona, Paidós.

De la Flor, Fernando R. 2002. *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico, 1580-1680*. Madrid, Cátedra.

Díez Borque, José María. 1976. *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Madrid, Cátedra.

Franco, Jean. 1993. *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*. México, Fondo de Cultura Económica.

- García Ruiz, Víctor. 1994. "Elementos cómicos en los autos de Calderón: función y sentido". *Criticón* N° 60, pp. 129-142. Presses Universitaires du Mirial.
- Hauser, Arnold. 1980. "El barroco". *Historia social de la literatura y del arte*. Barcelona, Labor, pp. 91-151.
- Irigaray, Luce. 2007. *Espéculo de la otra mujer*. Madrid, Akal.
- Lezama Lima, José. 1988. *La expresión americana*. La Habana, Letras Cubanas.
- Maravall, Antonio. 1975. *La cultura del barroco*. Barcelona, Ariel.
- Moi, Toril. 1988. *Teoría literaria feminista*. Madrid, Cátedra.
- Ojeda Escudero, Pedro. 1995 "Utilización ideológica del humor: Martínez de la Rosa y la comedia", *Actas del V Congreso sobre el Romanticismo hispánico (Nápoles, 1-3 de abril de 1993)* [en línea]. Bulzoni, pp. 173-176. Consultado en la Biblioteca virtual Miguel de Cervantes: [http://www.cervantesvirtual.com/portal/romanticismo/actas\\_pdf/romanticismo\\_5/ojeda.pdf](http://www.cervantesvirtual.com/portal/romanticismo/actas_pdf/romanticismo_5/ojeda.pdf)
- Orozco Díaz, Emilio. 1947. *Temas del barroco*. Granada, Universidad de Granada.
- Paz, Octavio. 1981. *Sor Juana o Las trampas de la fe*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Ruano de la Haza, José María. 2000. *La puesta en escena de los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid, Castalia.
- Sabat de Rivers, Georgina. 1982. "El Neptuno de Sor Juana: fiesta barroca y programa político" y "Tiempo, apariencia y parodia: el diálogo barroco y transgresor de Sor Juana". *Estudios de literatura hispanoamericana: Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la colonia* [en línea]. Consultado en la Biblioteca virtual Miguel de Cervantes: <http://www.lluisvives.com/servlet/SirveObras/jines/57960953005027051800080/p0000001.htm#PagFin>
- Sarduy, Severo. 1986. *Ensayos generales sobre el Barroco*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Serralta, Frédéric. 1988. "El enredo y la comedia: deslinde preliminar". *Criticón* N° 42, pp. 125-137. Presses Universitaires du Mirial.
- Tenorio, María Lilia. 2008. "A propósito de *Sor Juana a través de los siglos*". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. LVI, N° 2 (julio-diciembre), pp. 505-522. México, El Colegio de México.
- Todorov, Tzvetan. 1991. "Palabra de humor" y "Los juegos de palabras". *Los géneros del discurso*. Caracas, Monte Ávila.
- Vitse, Marc. 1994. "El imperio del gracioso: historia y espacio o del gracioso a lo gracioso". *Criticón* N° 60, pp. 143-148. Presses Universitaires du Mirial.

## Bibliografía específica

- Araico, Susana Hernández. 1997. "La innovadora fiesta barroca de sor Juana". *El escritor y la escena V. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro. Homenaje a Marc Vitse*. Campbell, Ysla (ed.). México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 101-113.
- Cañas Murillo, Jesús. 2005. "Los recursos del amor en las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz", en Lorenzo, Sandra (ed.). *Aproximaciones a Sor Juana*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Chang-Rodríguez, Raquel. 1978. "Relectura de *Los empeños de una casa*", *Revista Iberoamericana*, N° 104-105, pp. 409-419.
- Franco, Jean. 1993. "Las finezas de Sor Juana", en Poot Herrera, Sara (ed.). *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando*. México, El Colegio de México.
- González, Aurelio. 1993. "El espacio teatral en *Los empeños de una casa*", en Poot Herrera, Sara (ed.). *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando*. México, El Colegio de México.
- "Construcción teatral del festejo barroco: *Los empeños de una casa* de Sor Juana" [en línea]. Consultado en la Biblioteca virtual Miguel de Cervantes: [http://www.cervantesvirtual.com/s3/BVMC\\_OBRAS/d99/7ce/c1a/13f/4f6/cbc/c7c/342/b6a/8e0/36/mimes/p0000001.htm](http://www.cervantesvirtual.com/s3/BVMC_OBRAS/d99/7ce/c1a/13f/4f6/cbc/c7c/342/b6a/8e0/36/mimes/p0000001.htm)

- Greer Johnson, Julie. 2000. "Humor in Spain's american colonies: The case of Sor Juana Inés de la Cruz", *Studies in American Humor*, New Series 3, N° 7, pp. 35-47.
- . 1988. "A comical lesson in creativity from Sor Juana Inés de la Cruz". *Hispania*, 71.2, pp. 442-444.
- . 2001. "Sor Juana's Castaño: From *Gracioso* to comic hero", *South Atlantic Review*, 66.4, pp. 94-108.
- Messinger Cypess, Sandra. 1993. "Los géneros re/velados en *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz", *Hispania*, año XXII, N° 64/65, pp. 177-185.
- Poot Herrera, Sandra. 1993. "Las prendas menores de *Los empeños de una casa*", en Poot Herrera, Sara (ed.). *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando*. México, El Colegio de México.

---

## CV

LUCÍA DUSSAUT ES ALUMNA AVANZADA DE LA CARRERA DE LETRAS (UBA). ACTUALMENTE ESTÁ REALIZANDO UNA INVESTIGACIÓN TITULADA "LOS DESVELO DE LA GRACIA. UN ANÁLISIS DE *LOS EMPEÑOS DE UNA CASA DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ*" QUE FORMA PARTE DE UN PROYECTO DE ADSCRIPCIÓN PARA LA CÁTEDRA DE LITERATURA LATINOAMERICANA I BAJO LA DIRECCIÓN DE BEATRIZ COLOMBI.

---