



Facultade de Filoloxía

Grao en Lingua e Literatura Españolas

Traballo de Fin de Grao

**Fortuna escénica y editorial del teatro profano de Sor
Juana Inés de la Cruz: el ejemplo de “Los empeños de
una casa”**

Graduanda: María Asunción González Losada

Directora: Alejandra Ulla Lorenzo

Curso académico 2023-2024



Facultade de Filoloxía

Grao en Lingua e Literatura Españolas

Traballo de Fin de Grao

**Fortuna escénica y editorial del teatro profano de Sor
Juana Inés de la Cruz: el ejemplo de “Los empeños de
una casa”**

Graduanda: María Asunción González Losada

Directora: Alejandra Ulla Lorenzo

Curso académico 2023-2024

Formulario de delimitación do título e resumo

Traballo de Fin de Grao curso 2023/2024

APELIDOS E NOME:	González Losada, María Asunción
GRAO EN:	Lingua e Literatura Españolas
(NO CASO DE MODERNAS) MENCIÓN EN:	
TITOR/A:	Alejandra Ulla Lorenzo
LIÑA TEMÁTICA ASIGNADA:	Teatro español do <i>Siglo de Oro</i>

SOLICITO a aprobación do seguinte título e resumo:

Título: Fortuna escénica y editorial del teatro profano de Sor Juana Inés de la Cruz: el ejemplo de “Los empeños de una casa”

Resumo [na lingua en que se vai redacta-lo TFG; entre 1000 e 2000 caracteres]:


El objetivo principal de este trabajo consiste en ahondar en la recepción, editorial y escénica, del teatro profano de sor Juana Inés de la Cruz en la Península Ibérica durante la Edad Moderna.

Para alcanzar dicho objetivo, nos ocuparemos de estudiar no solo el estreno de su teatro profano o la publicación de las primeras ediciones, sino particularmente la trayectoria posterior de las obras durante la Edad Moderna, considerando el éxito que el teatro barroco tuvo durante todo el siglo XVIII.

En el caso de la fortuna escénica el estudio se plantea a partir de la documentación que ofrecen las bases de datos CATCOM y DICAT, que recogen la documentación teatral relacionada con la puesta en escena del teatro del Siglo de Oro; así como a través de otros impresos tales como las “relaciones de comedias”, vinculadas con representaciones privadas o particulares del teatro de esta autora. Para la fortuna editorial, se hará un recorrido por los manuscritos y las ediciones impresas en las que se ha incluido el total, o una parte, del teatro profano de sor Juana.

Para trazar el citado panorama se empleará como ejemplo la obra *Los empeños de una casa*, editada críticamente por Celsa Carmen García Valdés en 2010 (Cátedra).

Santiago de Compostela, 20 de Novembro de 2023.

<p>Sinatura do/a interesado/a</p> 	<p>Visto e prace (sinatura do/a titor/a)</p> <p>ULLA LORENZO ALEJANDRA - 47359747X</p> <p>Firmado digitalmente por ULLA LORENZO ALEJANDRA - 47359747X Fecha: 2023.11.20 13:48:36 +01'00'</p>	<p>Aprobado pola Comisión do Traballo de Fin de Grao coa data</p> <p>18 DEC. 2023</p> <p>Selo da Facultade de Filoloxía</p>
---	--	---



Título:

(ES) Fortuna escénica y editorial del teatro profano de Sor Juana Inés de la Cruz: el ejemplo de “Los empeños de una casa”.

(GL) Fortuna escénica e editorial do teatro profano de Sor Juana Inés de la Cruz: o exemplo de “Los empeños de una casa”.

(EN) Stage and publishing fortune of Sor Juana Inés de la Cruz’s profane theater: the example of “Los empeños de una casa”.

Resumo:

El objetivo principal de este trabajo consiste en ahondar en la recepción, editorial y escénica, del teatro profano de sor Juana Inés de la Cruz en la Península Ibérica durante la Edad Moderna.

Para alcanzar dicho objetivo, nos ocuparemos de estudiar no solo el estreno de su teatro profano o la publicación de las primeras ediciones, sino particularmente la trayectoria posterior de las obras durante la Edad Moderna, considerando el éxito que el teatro barroco tuvo durante todo el siglo XVIII.

En el caso de la fortuna escénica el estudio se plantea a partir de la documentación que ofrecen las bases de datos CATCOM y DICAT, que recogen la documentación teatral relacionada con la puesta en escena del teatro del Siglo de Oro; así como a través de otros impresos tales como las “relaciones de comedia”, vinculadas a las representaciones privadas o particulares del teatro de esta autora. Para la fortuna editorial, se hará un recorrido por los manuscritos y las ediciones impresas en las que ha incluido el total, o una parte, del teatro profano de sor Juana.

Para trazar el citado panorama se empleará como ejemplo la obra *Los empeños de una casa*, editada por Celsa Carmen García Valdés en 2010 (Cátedra).

Palabras chave:

Sor Juana Inés de la Cruz, teatro profano, *Los empeños de una casa*, fortuna editorial, fortuna escénica, teatro del Siglo de Oro.

Declaración de orixinalidade:

Dona María Asunción González Losada, con DNI 45161864F, declara que o presente Traballo de Fin de Grao é íntegramente orixinal, non tendo sido empregada ningunha fonte sen ser referenciada, sendo consciente do delito de plaxio que constitúe o contrario.

En Santiago de Compostela, a 9 de abril de 2024.

A handwritten signature in black ink, consisting of several overlapping loops and a long horizontal stroke extending to the right.

Índice

1. Introducción	1
2. Estado de la cuestión en torno a sor Juana Inés de la Cruz	4
2.1. Biografía	4
2.2. Corpus	10
2.3. Crítica literaria	17
3. La fortuna escénica del teatro profano de sor Juana Inés de la Cruz	22
4. La fortuna editorial del teatro profano de sor Juana Inés de la Cruz	32
5. Conclusiones	44
6. Bibliografía	49

1. Introducción

El objetivo principal de este trabajo consiste en ahondar en la recepción, editorial y escénica, del teatro profano de sor Juana Inés de la Cruz en la Península Ibérica durante la Edad Moderna. Se buscará demostrar la fortuna que la autora cosechó durante el primer siglo de vida de sus obras, atendiendo especialmente a sus tres comedias: *La segunda Celestina* (1676), *Amor es más laberinto* (1689) y *Los empeños de una casa* (1683). Nos concentraremos de forma particular en la última, pues esta funciona como el caso de estudio de la presente aportación.

Para ello, en primer lugar, contextualizaremos a la autora, atendiendo a su biografía, su corpus completo y la crítica literaria de la que fue objeto. Con respecto al estudio de su vida, emplearemos, de manera genérica, la biografía que se encuentra en el *Diccionario Biográfico* de la Real Academia de la Historia. Por otra parte, introduciremos datos que aportan la propia sor Juana en su *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* (1700) y Diego de Calleja en *Fama y obras póstumas* (1700). Trataremos las cuestiones a debate a través de diferentes estudios, considerando especialmente los de Peña Doria (2020) y Schmidhuber de la Mora (2017, 2020) en torno a la fecha de nacimiento de sor Juana. El corpus completo de su obra se traza a partir de los estudios de García Valdés (2010) y Javier García (2016), siguiendo la clasificación temática de Méndez Plancarte (1951). Se añade, en este caso, información sobre la discutida fecha de estreno de *Los empeños de una casa* (1683) tomando como referencia la versión de Salceda (1953), ya que es la más consolidada en la crítica actual; pero se aportan los argumentos de Hernández Araico (1998) y González (1999) sobre la posibilidad de un estreno más tardío en 1684. El último apartado del contexto es el dedicado a la crítica literaria, para cuyo trazado hemos seguido el recopilatorio que hace Grossi (2006) de la recepción de su obra históricamente. También se han empleado los términos utilizados por Pérez Martínez (2008) en referencia

a las épocas modernas de estudio sorjuanianas, dividiéndolas en preméndezplancartiana y postméndezplancartiana. Se mencionan en este apartado otros estudios relevantes en torno a la obra de sor Juana, como el de Paz (1985), que se centra en la faceta religiosa-espiritual de la obra de la autora, o Farré Vidal (2017), quien estudia minuciosamente el género de la loa. Por último, también se trata la necesidad de un nuevo recopilatorio de las obras completas de la autora, un postulado sostenido por autoras como Fumagalli (2023).

Para poder profundizar en el cuerpo del trabajo, concretamente en la fortuna escénica, nos valdremos de las bases de datos sobre teatro CATCOM y DICAT, que nos permitirán estudiar el éxito escénico de las comedias de sor Juana durante el siglo XVII, y consultaremos la obra de Andioc y Coulon (1996), que facilita la información correspondiente al siglo XVIII. Además, se utiliza como guía el desglose del teatro de sor Juana que hace García Valdés (2010) en su edición crítica de *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto*. Gracias a las bases de datos, se incluirá información sobre las diferentes compañías de teatro que representaron las obras de sor Juana, ayudándonos también del *Diccionario biográfico* de la Real Academia de la Historia para profundizar en algunos casos concretos. Además, se ha añadido información sobre la realización de las obras teatrales en ambientes cortesanos (Lobato, 2007). En este apartado, se introduce también la información relativa a las relaciones de comedia -aunque estas se estudian en el siguiente apartado-, un formato de difusión que prueba el éxito de las comedias de sor Juana de acuerdo con los estudios de Roldán Fidalgo (2019), González Cañal (2014) y Vega García-Luengos (2009).

Para el estudio de su fortuna editorial, se ha utilizado, preminentemente, el Catálogo General de la Biblioteca Nacional de España (BNE) como recurso para trazar un recorrido a través de las diferentes ediciones que se publicaron, tanto en el contexto

de publicación de sus obras en formato libro, como el que alude a las ediciones sueltas de sus comedias. Además, se ha empleado como guía el estudio editorial que hace Fumagalli (2008), incluyendo su tabla resumen. También se ha incluido en este apartado el estudio de las dos relaciones de comedia que se conservan (*Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto*), ya que González Cañal (2014), entre otros, considera que este nuevo formato editorial estaba mucho más ligado a las imprentas que a las representaciones escénicas. En relación con la fortuna editorial, se ha estimado pertinente incluir un repaso por las imprentas más relevantes relacionadas de algún modo con la obra de sor Juana. Para ello se ha consultado la Biblioteca Virtual Cervantes, que recoge información sobre estos negocios, y el *Diccionario de mujeres impresoras y libreras* (Establés Susán, 2018).

El último método para aproximarnos al éxito de la autora durante la Edad Moderna ha sido a través de las menciones en prensa que se hicieron de la autora hasta el siglo XVIII. Para la recogida de datos hemos utilizado la Biblioteca Digital de la Hemeroteca Nacional y la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica (BVPH).

Los estudios sorjuanianos se han centrado principalmente en su poesía, especialmente en la poesía filosófica (*Primer Sueño*) o religiosa (Paz, 1985), pero también han dedicado grandes esfuerzos a los enigmas en torno a su biografía, atendiendo a los documentos prosaicos relevantes en este sentido (*Carta Athenagórica* y *la Respuesta a sor Filotea de la Cruz*). Debido a esta circunstancia, el teatro de sor Juana ha quedado, tal vez, en un segundo plano porque, aunque los estudios teatrales sorjuanianos cuenten con grandes figuras críticas como Alberto G. Salceda o Farré Vidal, si comparamos el número de publicaciones por campo de estudio el teatro siempre se sitúa en una clara situación de desventaja.

Este trabajo pretende hacer, con la bibliografía y los métodos descritos, un recorrido transversal entre lo editorial y lo escénico para recoger dos aspectos

esclarecedores que nos permitan trazar el éxito de la obra teatral de sor Juana y la recepción que tuvo, en su época y hasta el siglo XVIII, el teatro profano de sor Juana Inés de la Cruz.

2. Estado de la cuestión

En este apartado contextualizaremos la vida y la obra de sor Juana Inés de la Cruz a través del trazado de un estado de la cuestión a partir de la lectura de la bibliografía secundaria. En primer lugar, trataremos su biografía, no exenta de numerosos dilemas, contradicciones e históricos equívocos. Posteriormente, haremos un cómputo global de toda su producción artística, centrándonos especialmente en el teatro profano, eje de este trabajo. Por último, nos centraremos en la crítica literaria de la que su vida y obra han sido objeto, observando cómo han evolucionado los estudios sorjuanianos.

2.1. Biografía

Como ya se ha adelantado, el primer punto que vamos a tratar es la vida de Juana de Asuaje y Ramírez. Ya en los orígenes de nuestra autora encontramos las primeras disonancias debatidas por la crítica. Cuando Diego de Calleja¹ escribe la primera biografía de la monja jerónima, en *Fama y obras póstumas* (1700), menciona el origen vizcaíno del padre de Juana Inés, hecho que se ha demostrado falso (Peña Doria y Schmidhuber de la Mora, 2020: 101-104), probando el origen canario de la familia paterna y su paso, cuando tenía menos de diez años, a Nueva España. Es cierto que, a este respecto, se presentan como prueba las propias afirmaciones de Juana en sus *Villancicos de la Asunción*, en los que se refiere a sus raíces vascas. Gracias a la profundidad de los estudios genealógicos se ha llegado a la conclusión de que, en efecto, alguno de sus

¹ Diego de Calleja (1638-1725) fue un dramaturgo jesuita y poeta. Escribió comedias en colaboración con el canónigo León Marchante (*Las dos estrellas de Francia*). Fue también predicador de la Corte madrileña, catequizador y docente en la Compañía de Jesús. Diccionario Biográfico Español de la Real Academia de la Historia. (17 de noviembre de 2023). *Diego de Calleja*. <https://dbe.rah.es/biografias/19907/diego-de-calleja>

tatarabuelos era de origen vasco, provocando la mezcla de sangre canaria y vasca en Juana Inés (Schmidhuber, 2017: 231-236). En relación con su familia materna, la procedencia está clara, y es de origen andaluz (Sanlúcar de Barrameda), aunque su madre nació ya en Nueva España. De la unión de Pedro de Asuaje e Isabel Ramírez de Santillana resultan tres niñas: María Josefa, Juana y María. En la actualidad, está completamente aceptado por la crítica que la relación de Pedro e Isabel nunca fue legítima, es decir, no estuvieron casados. Este ha sido otro punto que se ha tenido que desmentir con respecto a la primera biografía que realizó Diego de Calleja.

El gran debate de los estudios sorjuanianos es la fecha de nacimiento de la autora estudiada. Está claro que Juana nace en San Miguel de Nepantla (México) el 12 de noviembre, pero se ha discutido el año. Diego de Calleja se refiere siempre al año 1651, mientras que otros estudios señalan 1648, lo que rebajaría ciertamente el mito de “prodigio” de la autora. A este respecto puede considerarse el hallazgo, por parte de Ramírez España y G. Salceda, en 1948, de la *Fe de bautismo* de “Inés”. Este documento alude a una niña cuyos padrinos son familiares directos de Juana Inés. Por su parte, García Valdés (2023: 11-12) se refiere a una “estrategia” para desprestigiar los logros de Juana; además, añade como prueba que Isabel Ramírez tuvo otra hija a la que llamó Inés en 1659 y esta no puede ser, sin embargo, Juana, puesto que no utilizó el nombre de Inés hasta profesar en el convento de San Jerónimo. Schmidhuber (2017: 239) añade más datos que refuerzan la teoría de 1648, pues habla del hallazgo de una fe de bautismo de 1651 que pertenece no a Juana, sino a su hermana pequeña María de Asuaje, por lo que esta sería una prueba más a favor del nacimiento de Juana en 1648.

En lo que se refiere a la vida de la autora que nos interesa, podemos recordar los siguientes hechos que introduce la propia sor Juana en su “autobiografía”, la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* (1700). En este texto, en el cual narra sus experiencias como niña

prodigio enamorada de los libros y las ciencias, cuenta que, con tres años, convenció a la maestra de su hermana para que le diese las lecciones y, rápidamente, aprendió a leer y a escribir. También relata que, todavía muy pequeña, le rogaba a su madre que la dejase cambiarse de traje e ir a la Universidad de México a aprender con los hombres. Otro de los datos que aporta es que recibió clases de latín del bachiller Martín de Olivas y aprendió la gramática con solo veinte lecciones (*Respuesta a sor Filotea de la Cruz*, 1700: 8-60). Todas estas anécdotas también están recogidas, en mayor o menor medida, en la biografía que hace Diego de Calleja.

En 1656, debido a la muerte de su abuelo, Juana Inés, de 8 años, se traslada a vivir con su tía María Ramírez y su marido, Juan de la Mata, a México. Juana no se traslada a la corte virreinal hasta que el 29 de junio de 1664 llega a México la virreina Leonor Carreto, marquesa de Mancera. Al año siguiente, en 1665, cuando Juana tiene 17 años, se produce el suceso que narra Diego de Calleja en su biografía. Cuenta que el marqués de Mancera hace llamar a cuarenta hombres sabios de todo México, estudiosos de todas las áreas del saber para hacerle preguntas a Juana. El propio marqués dice que “a la manera que un Galeón Real se defendería de las Chalupas que le embistieran, así se defendió Juana Inés de las preguntas, argumentos y réplicas, que tantos, cada uno en su clase, le propusieron” (*Fama y obras póstumas*, 1700: ¶¶¶). Es en su estadía con los marqueses de Mancera cuando sor Juana empieza su producción poética, con sonetos que datan de 1666 y 1667.

En 1667 Juana Inés empieza a plantearse su futuro, ya que, como explica en su *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*, se considera a sí misma negada para el matrimonio; ante la imposibilidad de vivir sola y dedicarse a las letras, contempla la vida de clausura. En este punto aparece Núñez de Miranda, confesor de los virreyes, que la anima a entrar al convento de San José de la Carmelitas Descalzas, donde solo permanece tres meses,

debido a lo riguroso de sus monjas. Este hecho es también omitido por Diego de Calleja en la primera biografía de sor Juana. Al abandonar a las carmelitas, Juana vuelve con su tía, pero unos meses después, el 6 de febrero de 1668, decide ingresar en el convento de San Jerónimo, donde profesará los votos el 24 de febrero de 1669. Se han tratado en varios trabajos las causas por las que Juana Inés profesa como monja, ya que se duda de su vocación religiosa. En cualquier caso, este trabajo seguirá la versión ofrecida por la propia sor Juana en sus escritos. Sor Juana Inés de la Cruz vive 27 años como monja jerónima.

En 1673 finaliza el mandato de los marqueses de Mancera y en 1679 se tiene noticia de la publicación de la obra titulada *La segunda Celestina* dedicada a Mariana de Austria, siguiendo influencias calderonianas. Ya en 1680 los marqueses de Laguna y condes de Paredes, Tomás Antonio de la Cerda y Aragón y María Luisa Manrique de Lara, toman posesión del virreinato. Para esta celebración encargan a sor Juana un escrito y ella les entrega el *Neptuno Alegórico* (1680), una silva gongorina considerada una de sus más complejas creaciones. Poco después, influenciada por los marqueses de Laguna, Juana rompe con su confesor espiritual, Núñez de Miranda, a través de la recientemente descubierta *Carta de Monterrey o Autodefensa espiritual* (1682), ya que el padre Núñez le exigía mantener el decoro, no escribir poesía y dedicarse a las obligaciones del convento. Cuando se destituye a los marqueses de Laguna como virreyes, Juana le entrega sus manuscritos a María Luisa Manrique de Lara, para que los publique en su vuelta a España, convirtiendo a la condesa de Paredes en su albacea literaria².

En 1683³ estrena *Los empeños de una casa*, texto objeto de estudio en este trabajo, y una de sus obras profanas más destacadas. También menciona Diego de Calleja la existencia de una pieza musical, *El Caracol*, compuesta por Juana de la que todavía no se

² Hemos seguido la entrada que sobre la autora ofrece la Real Academia de la Historia: <https://dbe.rah.es/biografias/5466/sor-juana-ines-de-la-cruz>. (Fecha de la consulta: 19/12/2023)

³ En el apartado dedicado al corpus literario de sor Juana se expondrán las diferentes teorías en torno al estreno de *Los empeños de una casa*.

ha hallado testimonio alguno. Además, en esta época es cuando sor Juana escribe el *Sueño* o *Primer Sueño*, su poema más complejo y extenso, que recuerda a las *Soledades* de Góngora. En 1688, gracias al nombramiento del conde de Galve como nuevo virrey, sor Juana escribe *Amor es más laberinto* para la celebración de recibimiento. Ese mismo año también publica *El divino Narciso*, considerado uno de los mejores autos de la historia de la literatura. Se trata de un año muy importante para la vida como autora de sor Juana, ya que, gracias a la condesa de Paredes, se publica en Madrid *Inundación castálida* (Juan García Infanzón, 1689)⁴, el primer tomo de la obra editada de sor Juana Inés de la Cruz, que consigue una reedición, corregida y aumentada en 1691 (Barcelona, J. Llopis, 1691)⁵.

Un momento clave para la vida de la monja de San Jerónimo es la publicación, sin su permiso, de la *Carta Athenagórica* o *Crisis de un sermón* (1692) por parte del obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz. Esta carta que sor Juana escribe es la respuesta al *Sermón del mandato* que pronuncia el padre Vieyra cuestionando a Santo Tomás y San Agustín, por lo que sor Juana sale en defensa de estos en su carta. Al publicar la *Carta Athenagórica*, el obispo de Puebla publica también la *Carta a sor Filotea de la Cruz*, donde le pide a sor Juana que deje los asuntos mundanos y se centre en la teología, para la cual tiene mucho talento. Sor Juana Inés responde al obispo en la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*, publicada en *Fama y obras póstumas* (1700)⁶ por la imprenta de Manuel Ruiz de Murga, en Madrid. En esta respuesta Juana defiende su posición de

⁴ Catálogo General de la Biblioteca Nacional de España (27 de diciembre de 2023). *Inundación castálida*. <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/?ps=v81BUTwcyN/BNMADRID/166633180/5/0>

⁵ Catálogo General de la Biblioteca Nacional de España (27 de diciembre de 2023). *Poema de la única poetisa americana*. <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/?ps=LtSdp8w8M/BNMADRID/166633180/5/0>

⁶ Catálogo General de la Biblioteca Nacional de España (19 de marzo de 2024). *Fama y obras posthumas*. <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/?ps=RG8wGYd3gG/BNMADRID/178983437/5/0>

erudita y contextualiza lo que esto ha supuesto a lo largo de su vida. Este mismo año, 1692, se publica en Sevilla la segunda parte de sus *Obras* (Tomás López de Haro)⁷.

Justo un año después, sor Juana solicita de nuevo el apoyo del padre Núñez de Miranda. A partir de este momento, sor Juana se encierra en el convento y sigue estrictamente la disciplina eclesiástica, escribiendo únicamente sobre temas religiosos. Además, vende su biblioteca donando los beneficios a la caridad. Diego Calleja se refiere a 4.000 volúmenes, lo que hoy en día se considera una exageración y se hace alusión más bien a unos 400 libros (García Valdés, 2023: 19). *La Docta explicación del misterio y voto que hizo de defender la Purísima Concepción de Nuestra Señora* data del 17 de febrero de 1694. Se trata de un texto de carácter religioso general, que no presenta particularidades de su autora. Escribe también en 1694 la *Protesta que, rubricada con su sangre hizo de su fe y amor a Dios la Madre Juana Inés de la Cruz*. Fue la única monja del convento que firmó este tipo de escrito con su propia sangre; de hecho, en el ejemplar de este volumen se pueden ver las manchas de la sangre de sor Juana (Schmidhuber, 2017: 244). Su último escrito, que se data también de 1694, es la *Petición que en forma causídica presenta al Tribunal Divino la Madre Juana Inés de la Cruz por impetrar perdón de sus culpas, al tiempo de abandonar los estudios humanos*, en el cual se presenta ante un tribunal para reconocer sus pecados y ser juzgada. Este último escrito se ha interpretado en muchos casos como una premonición, en la que sor Juana era conocedora de que su final estaba cerca y quería expiar su culpa.

El 17 de abril de 1695 muere sor Juana Inés de la Cruz en el convento de San Jerónimo. En primera instancia, siempre se ha creído que Juana Inés falleció a causa de una epidemia de gripe que asoló el convento, pues así lo desarrolló Diego Calleja en la

⁷ Catálogo General de la Biblioteca Nacional de España (19 de marzo de 2024). *Segundo volumen de las obras de Soror Juana Inés de la Cruz*.
<http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgiirsi/?ps=rhEYKhSJrK/BNMADRID/178983437/9>

primera biografía, en la que explica cómo, de manera caritativa, Juana cuidó de sus hermanas enfermas corriendo el riesgo de enfermarse, muriendo finalmente por su abnegación (*Fama y obras póstumas*, 1700: ¶¶¶¶2). Hoy en día, gracias al *Libro de las profesiones y elecciones de priores y vicarias del convento de San Jerónimo* que cubre el período de 1586 hasta 1713, hoy en la Biblioteca Benson de Estados Unidos, podemos saber que ese año solo fallecieron siete monjas, un número muy bajo para una epidemia si tenemos en cuenta las 86 que vivían en las instalaciones en esas fechas (Schmidhuber, 2017: 246). Además, gracias a un estudio estadístico (Peña Doria y Schmidhuber, 2020: 116) sobre las 250 incorporadas en el *Libro de profesiones*, sabemos que sor Juana Inés pertenece al 25% que murió más joven, teniendo en cuenta que hubo religiosas que vivieron un siglo y fueron monjas durante setenta años.

Se ha recogido aquí un breve resumen de la vida de sor Juana Inés de la Cruz atendiendo a tres fuentes principales. Por una parte, la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*, lo más parecido a una biografía autógrafa que tenemos; en segundo lugar, la biografía que hace de la autora Diego de Calleja en el prólogo de *Fama y obras póstumas* (1700) y, por último, las correcciones que hace de esta biografía el estudioso sorjuaniano Guillermo Schmidhuber. Resulta interesante añadir también la visión que de la primera biografía tienen Colombi (2018) y Martín-Puya (2023), que presentan este relato de Diego Calleja no como una biografía, sino como un escrito medio fantástico, medio histórico. Las estudiosas consideran que el objetivo del dramaturgo y biógrafo era contribuir al mito de sor Juana, como la *Décima musa del Parnaso*, además de representarla como la más servicial y cumplidora religiosa. Esto supondría un replanteamiento de los estudios sorjuanianos que ya se ha estado aplicando en los últimos años, ejemplo de ello son las

aportaciones de Schmidhuber y Peña Doria (2017, 2020) o, retrocediendo un poco más, las de Schons⁸ (1925, 1926).

2.2. Corpus

A continuación, profundizaremos en el desarrollo del corpus de sor Juana Inés publicado, por primera vez, en los tres tomos de sus *Obras completas* (1689, 1692 y 1700). Es importante comenzar diciendo que se han perdido casi todos los manuscritos autógrafos de sor Juana; por lo que en la actualidad solo contamos con dos copias manuscritas tardías de sus comedias profanas: *Los empeños de una casa*⁹ y *Amor es más laberinto*¹⁰. Considerando esta carencia, su obra se ha conservado a través de las primeras antologías impresas que surgen en vida de la autora, tres tomos que recogen casi toda su producción. Esta recopilación no sigue un orden claro en la organización de los escritos. En primer lugar, se recoge la producción de sor Juana hasta el momento de la publicación y, posteriormente, se intenta una organización que puede ser vista como narrativa (Fumagalli, 2023: 789-792). También podemos añadir que, mientras el primer tomo es preeminentemente lírico, en el segundo se añade su obra dramática y parte de su obra narrativa. Por otra parte, el tercero recoge su prosa y su correspondencia, como la ya mencionada *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*.

Por otra parte, si nos referimos a las ediciones modernas de las obras completas de sor Juana Inés de la Cruz, tenemos que mencionar la antología que Méndez Plancarte publica entre 1951 y 1957, que consta de cuatro volúmenes. En este caso la organización se basa en el género: el primer tomo engloba la lírica personal, el segundo se centra en villancicos y letras sacras, el tercero en autos sacramentales y loas, y el cuarto en

⁸ Dorothy Schons (1898-1961) es considerada la primera erudita de la vida y obra de sor Juana Inés de la Cruz.

⁹ Se conserva en la Biblioteca Nacional de España bajo el título de *Los empeños de vna casa: comedia famosa* y se data entre 1729 y 1753. Lleva por signatura MSS/16019.

¹⁰ También se conserva en la BNE, en este caso bajo la signatura de *Amor es mas labyrinto: comedia famosa del fenix de la Nueva Esspaña*, y se data entre 1724 y 1756. Tiene como signatura MSS/14944

comedias, sainetes y prosas. La suma de estos cuatro volúmenes, incluyendo introducciones y notas de los editores, arroja un total de 2647 páginas. El tamaño de las ediciones nos permite imaginar hasta qué punto fue prolífica la vida de sor Juana; sobre todo si consideramos, como hemos dicho anteriormente, que algunos de los manuscritos se perdieron y, con ellos, parte de la obra de la autora. Cabe puntualizar que estas ediciones han sido muy criticadas por la organización de los dos primeros tomos, los que atañen a la poesía. Méndez Plancarte se refirió a la dificultad que supuso la organización de la producción de la autora porque no existe una cronología clara. Decidió, entonces, en primer lugar, ordenarlos en función de su métrica (romances, redondillas, sonetos, ...), luego su temática (religiosos, filosóficos o amorosos) y, finalmente, tuvo en cuenta las posibles fechas de escritura o las de publicación. Una de las mayores críticas que recibe esta antología es la falta de coherencia narrativa en el orden de los escritos (Fumagalli, 2023: 789-792).

Considerando lo expuesto, y teniendo en cuenta que en este trabajo no se pretende hacer una profundización exhaustiva en la obra completa de sor Juana, el método que sigue Méndez Plancarte en cuanto a la presentación por géneros, nos parece el más adecuado. Además, también es el que siguen García Valdés (Cátedra, 2010) y Javier García (Ecclesia, 2016) en ediciones más recientes que usaremos de guía para nuestro trabajo.

El género menos cultivado por sor Juana fue la prosa, contexto en el que podemos destacar cuatro escritos especialmente significativos en el conjunto de su obra. En primer lugar, tenemos el *Neptuno Alegórico* (1680), un pequeño volumen que consta de dos partes: una primera escrita en prosa acompañada de breves poemas y una segunda parte denominada *Explicación sucinta del arco*, que está escrita en verso. El *Neptuno Alegórico* fue escrito por sor Juana como acto de bienvenida de los marqueses de la Laguna al

virreinato en 1680. Se considera una de las obras más complejas de la autora debido a su alto nivel de erudición, pues en ella se citan numerosas referencias históricas. En segundo lugar, cabe mencionar la *Carta de Monterrey o Autodefensa espiritual* (1682), un texto que le escribe sor Juana al padre Núñez de Miranda para romper su vínculo confesional, pues este no dejaba de atacar sus incursiones en las letras. Esta carta ha sido menos difundida que el resto de la correspondencia de sor Juana, ya que no fue hasta 1981 cuando Aureliano Tapia la encontró. Las siguientes obras ya han sido mencionadas en la parte correspondiente a la biografía de Juana Inés: la *Carta Athenagórica o Crisis de un sermón* (1692) y *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* (1700), ambas epístolas enviadas al obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz. (García, 2016: 29-44 y García Valdés, 2023: 20-26)

La obra poética de sor Juana corresponde con el mayor número de escritos y es el género que le otorga su fama. Podemos dividir su poética en seis temáticas: poesía de circunstancias (como felicitaciones de cumpleaños), poesía de tono filosófico, poesía amorosa, poesía religiosa, villancicos y, en menor medida, poesía jocosa. Empezando en este caso por el final, cabe mencionar un ovillejo en el que sor Juana se burla de la poesía amorosa gongorina, *Pinta en jocoso numen, igual con el tan célebre de Jacinto Polo, una belleza*. En segundo lugar, hablaremos de los villancicos, uno de los metros que más cultivó sor Juana, especialmente porque era de los más solicitados y uno de los más adecuados para que escribiese una monja, dada su relación con los ritos religiosos. Entre 1676 y 1691 sor Juana escribió doce villancicos, además de otros diez, que Méndez Plancarte le atribuye al incluirlo en sus obras completas (1952). Es un género tradicional en la época en el que sor Juana no hace ninguna variación; aun así, se alaba su capacidad para enriquecer este metro, teniendo en cuenta la cantidad de villancicos que escribe. A continuación, tenemos la poesía religiosa, en la que encontramos una amplia variedad

tanto de formas métricas como de temas y situaciones. Se pueden dividir estos poemas en dos subgrupos, los que se relacionan más directamente con la experiencia amorosa y los que hacen referencia a la soledad. Además, es importante entender que, para una correcta comprensión de estos versos, no se pueden identificar como autobiográficos, ya que la exploración de la temática amorosa era muy recurrente en el Barroco. Proseguiremos con los poemas de circunstancias, más de la mitad de la producción literaria de sor Juana, siendo las más comunes las felicitaciones de cumpleaños. También podemos encontrar elegías como *En la muerte de la excelentísima señora marquesa de Mancera*, poema que le dedica sor Juana a uno de sus primeros mecenas y, en parte, causa de su ingreso al convento de San Jerónimo. En el caso de este trabajo, consideramos relevante, por su repercusión editorial, destacar el soneto de agradecimiento que abre *Inundación castálida* (1689): *A la excelentísima señora condesa de Paredes, marquesa de la Laguna, enviándole estos papeles que su excelencia la pidió y pudo recoger soror Juana de muchas manos en que estaban, no menos divididos que escondidos como tesoro, con otros que no cupo en el tiempo buscarlos ni copiarlos*, un poema que sor Juana dedica a la condesa de Paredes agradeciéndole su ayuda para la publicación del primer tomo de sus *Obras*. En último lugar, tenemos la poesía filosófica, en la que destaca el *Primer Sueño*, una silva gongorina similar a las *Soledades* de Góngora tanto en extensión como en complejidad. Es este poema el que le otorga la fama y el reconocimiento como “Décima Musa del Parnaso” (García, 2016: 7-23 y García Valdés, 2023: 26-40).

En último lugar, y como tema principal de este trabajo, nos centraremos en su obra dramática, que se puede dividir, a su vez, en teatro religioso y profano. Es necesario mencionar, en primer lugar, qué influencias recibió sor Juana como dramaturga. Así, es evidente que, cronológicamente, estuvo influenciada tanto por Lope de Vega como por Calderón de la Barca. En el caso concreto de sor Juana, e incluso extrapolándolo a toda

América, la influencia de Calderón fue mucho mayor que la de Lope. Esto puede observarse en un caso muy claro como es el título de la comedia de sor Juana *Los empeños de una casa*, que surge a semejanza de *Los empeños de un acaso* de Calderón (García Valdés, 2023: 40-43).

Si nos centramos, en primer lugar, en el teatro de carácter religioso, tenemos que hacer referencia a los autos y loas sacramentales. Sor Juana escribió tres autos, cada uno precedido de una loa: *El divino Narciso* (1688), *El mártir del Sacramento*, *San Hermenegildo* (1680-1688) y *El cetro de José* (1692). El primer auto conocido de sor Juana fue *El divino Narciso*, que aparece en la primera recopilación de obras en 1689. Este auto convierte el mito pagano de Narciso y Eco en una alegoría cristiana, en la que Cristo no está enamorado de su reflejo sino de la humanidad y el conocimiento no equivale a la muerte, sino a la resurrección. Es considerado el mejor auto sacramental de sor Juana. En segundo lugar, *El mártir del Sacramento* es una pieza criticada, entre otros, por Octavio Paz, debido a su carácter apresurado y descuidado, poco digno de la dramaturga. El último auto, *El cetro de José*, consta de dos partes: una primera que sigue la historia de José y una segunda compuesta por los comentarios del diablo, Lucero, sobre la vida de José. La estructuración, especialmente del auto, se considera todo un acierto por parte de sor Juana. (García Valdés, 2023: 44-51)

Finalmente, entramos en la categoría principal de este trabajo, el teatro profano, que en el caso de sor Juana se divide en dieciocho loas y dos comedias: *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto*. En este trabajo, de manera más breve, vamos a incluir también *La segunda Celestina*, cuyo tercer acto ha sido atribuido a sor Juana por parte de algunos estudiosos. El caso de sor Juana Inés de la Cruz es particular en el siglo XVII, puesto que se dedica principalmente al teatro cortesano. Tanto sus loas como las dos

comedias están pensadas para representarse en la corte virreinal, pero también en espacios privados como, por ejemplo, las casas de la aristocracia.

Si atendemos a las dieciocho loas, encontramos dos que preceden a sus comedias y otras tres que anteceden a sus autos. Las restantes trece se dividen en doce de tema profano y una de tema sagrado -*Loa de la Concepción*- todas sueltas o autónomas (García Valdés, 2023: 51). De las loas profanas podemos destacar la que escribe para la virreina, la condesa de Paredes, con motivo de la celebración de una fiesta que celebraba en cierto sitio de recreo muy popular en México, *Loa en las Huertas donde fue a divertirse la Excelentísima señora condesa de Paredes*.

Centrándonos en sus comedias, sor Juana estrena *Los empeños de una casa* el 4 de octubre de 1683¹¹ en casa de don Fernando Deza, contador del virreinato, para festejar la entrada en la ciudad del señor arzobispo Aguiar y Seijas. Hernández Araico (1998) reniega de la versión de Salceda tras la consulta cuidadosa del *Diario de sucesos notables (1665-1703)* de Antonio de Robles (1946), alargando la fecha de estreno al primer cumpleaños del hijo de los virreyes en agosto de 1684. Adopta esta postura tras considerar improbable que el estreno del festejo se hiciese para honrar la llegada del arzobispo, ya que la loa a su figura es mucho más breve que la dedicada a los virreyes. Opina que sería más coherente considerar la fecha del 16 de agosto de 1684, cuando los virreyes celebran una cena a la que el obispo Sariñana, amigo de sor Juana, estaba invitado. Este contexto sería mucho más adecuado para la *Loa* introductoria que inicia el festejo. Además de la comedia¹², se representan, como parte de la fiesta, la loa introductoria y tres canciones: *Divina Lysi: permite*, *Bellísima María* y *Tierno pimpollo hermoso*, dos sainetes: *Sainete primero de palacio* y *Sainete segundo* y el *Sarao de cuatro naciones*. Hernández Araico

¹¹ Esta fecha es introducida en los estudios sorjuanianos por Alberto G. Salceda, en su artículo “Cronología del teatro de Sor Juana” publicado en la revista *Abside* en 1953.

¹² Para profundizar más en las piezas breves: González (1999).

(1998: 122) propone la posibilidad de que los sainetes y el fin de fiesta fueran añadidos para la imprenta. Aurelio González (1999: 124) concuerda con Hernández Araico en esta posibilidad, ya que no se conoce, en su tiempo, otra fiesta teatral tan completa como *Los empeños de una casa*. Esta circunstancia lleva al estudioso a preguntarse las razones para incluir las piezas breves en el *Segundo tomo*, planteándolo como un reto de la autora a su intelecto, puesto que su obra representa “la cúspide del arte dramático”. En esta comedia podemos observar la maestría de la autora para incluir diversos géneros de manera homogénea en la comedia. *Los empeños de una casa* se ajusta al patrón convencional de las comedias de capa y espada habituales en el siglo XVII, pero se considera original en cuanto a los incidentes y el desarrollo de la trama (García Valdés, 2023: 53). Como usaremos esta comedia de manera ejemplificante para el análisis posterior, profundizaremos en ella más adelante. En segundo lugar, es preciso hacer referencia a *Amor es más laberinto*, una comedia que se representa por primera vez el 11 de enero de 1689 como celebración del cumpleaños del recién estrenado virrey, Gaspar de Silva, conde de Galve. Esta, igual que la anterior, está precedida de una loa, *Loa a los años del Excelentísimo señor conde de Galve*. Esta comedia se considera mitológica, ya que sigue la trama del laberinto de Creta y sus protagonistas son Teseo, Baco, Fedra y Ariadna; aun así, puede entenderse como una visión “modernizada” del mito y adaptada a las convenciones de las comedias de capa y espada. Cabe destacar que sor Juana solo escribió la primera y la tercera jornada, puesto que la segunda salió de la pluma del canónigo Juan de Guevara. La propia sor Juana se disculpa al final por lo descuidado de la obra y por no haberle podido dedicar el tiempo que requería, una opinión que históricamente ha compartido la crítica, ya que la comedia no ha sido muy estimada (García Valdés, 2023: 70-74).

2.3. Crítica literaria

Una vez contextualizada la vida y la obra de sor Juana Inés de la Cruz, dedicaremos la última parte del estado de la cuestión a la atención que la crítica ha prestado a sor Juana. Hablaremos en este punto también de los descubrimientos que se han ido sucediendo en los estudios sorjuanianos y cómo ha variado el número de las publicaciones que se le han dedicado dependiendo de la época.

Si queremos centrarnos en la recepción más temprana de su obra, tenemos que retroceder hasta los años de vida de sor Juana. Podemos mencionar el hecho de que la autora hiciese una crítica a sus escritos en vida en el texto de la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* (1700: 8-60). En esta carta, sor Juana comenta el poco valor de lo que ha escrito hasta el momento, siendo habitual en ella expresiones como “la peor de todas”, algo que puede considerarse *captatio benevolentiae* pero, al haber sido registrado en tantos textos, ha sido admitido como una característica intrínseca de sor Juana. En esta carta también hace referencia a la falta de placer cuando escribe y apunta que solo han sido dos los textos que escribe por decisión propia: *Crisis de un sermón* o *Carta Athenagórica* y, citamos textualmente, “un papelillo al que llaman el *Sueño*”. En estas observaciones se aprecia, de nuevo, el menosprecio por sus textos, refiriéndose al poema que la llevó a la fama como “Papelillo” (sor Juana Inés de la Cruz, 1700: 54).

La autopercepción de sor Juana sobre su obra puede servir como introducción a la crítica que posteriormente se ha ido desarrollando. Cronológicamente, el primer período de crítica sobre la autora fue su época contemporánea. Resulta evidente el éxito del que sor Juana gozó en vida ya que sus *Obras completas* fueron reeditadas en diversas ocasiones. El primer volumen de 1689 se reeditó en 1691, corregido y aumentado con el beneplácito de su autora. Este es un hecho significativo de la difusión de la que gozó su arte y, de hecho, la crítica literaria siempre la consideró una autora con talento. En este sentido, pueden recordarse los apodosos que hacen referencia a ella: “el Fénix Americano”

y “la Décima Musa del Parnaso”. Estos son títulos contemporáneos que sus compañeros de profesión le dedican debido a la admiración que la autora suscitaba. Fue especialmente reconocida por sus textos poéticos, pero el éxito también la acompañó en el teatro, tema central de este trabajo que se desarrollará con más profundidad en los siguientes apartados. En este sentido podemos mencionar a varios autores que elogiaron a sor Juana en los prolegómenos de sus ediciones completas, como Diego de Heredia y Diego de Calleja que escribieron aprobaciones en la publicación de *Fama y obras póstumas* (1700).

Su éxito pervive a lo largo del siglo XVIII, aunque desaparece en las primeras décadas del XIX, período durante el cual se produjo un auténtico abandono de la autora debido al rechazo que producía el Barroco. Además, el caso de sor Juana contó también con el olvido por parte de la sociedad americana de la época colonial, siendo así repudiada la monja jerónima por alabar el estado colonial y por el barroquismo en sus textos (Grossi, 2006: 54). Es interesante recordar, por ejemplo, las palabras del escritor Ignacio Altamirano, quien, en una carta de 1871 indica: “No seré yo quien recomiende a Ud., a nuestra Sor Juana Inés de la Cruz, nuestra Décima Musa, a quien es necesario dejar quietecita en el fondo de su sepulcro y entre el pergamino de sus libros” (Grossi, 2006: 54). Es en 1873 cuando entramos en la época preméndezplancartiana, que se extiende hasta la publicación de los cuatro tomos de *Obras Completas* en 1957 (Pérez Martínez, 2008: 5). En este año, 1873, publica el escritor ecuatoriano Juan León Mera las *Obras Selectas de la célebre Monja de México*, lo que se percibe como una señal del creciente interés sobre la obra de sor Juana. No es hasta 1910 cuando se “enciende la chispa del reconocimiento” (Paz, 1985) con el libro *Juana de Asbaje* de Amado Nervo. A raíz de esta obra, surgieron numerosas publicaciones sobre la autora entre 1910 y 1930; además, este impulso viene acompañado de la revalorización de Góngora por parte de la Generación del 27. Algunos de los grandes nombres de este momento que ponen en valor

la figura de sor Juana son: Henríquez Ureña (*Bibliografía de Sor Juana*, 1917), Schons y Abreu Gómez (*Bibliografía y biblioteca de Sor Juana Inés de la Cruz*, 1943), Campoamor o Villaurrutia. Destaca especialmente Méndez Plancarte, quien entre 1951 y 1957 publica la edición crítica de las *Obras Completas* de sor Juana, ya que la falta de una recopilación de todos sus textos había sido el mayor escollo con el que se habían encontrado sus investigadores hasta la fecha.

Tras esta publicación comienza la época postméndezplancartiana (Pérez Martínez, 2008: 6), que se extiende hasta el tercer centenario de la muerte de sor Juana en 1995, lo que provoca la aparición de varias ediciones facsimilares de los tres tomos del siglo XVII. En el segundo tomo de la edición del Frente de Afirmación Hispanista, Schmidhuber publica la *Protesta de fe y renovación de votos religiosos que hizo y dejó escrita con su sangre la madre Juana Inés de la Cruz monja profesa del convento de San Jerónimo de México* (1694), un documento que ofrece algo de luz sobre los últimos años de vida de sor Juana. En esta época también tienen lugar numerosos hallazgos que ayudan a la comprensión de la figura de la monja jerónima. Entre ellos destacamos la publicación de la *Carta de Monterrey, Carta al P. Núñez, Carta de ruptura o Autodefensa espiritual* que data de 1682. En esta carta sor Juana rompe su vínculo espiritual con el padre Núñez de Miranda, como antes hemos señalado, puesto que reprobaba sus actividades como erudita y escritora (García Valdés, 2023: 16). Este documento fue descubierto por Aureliano Tapia Méndez en la biblioteca del seminario de Monterrey (Javier García, 2016: 25). Es de necesaria mención uno de los libros más recomendados y prestigiosos en los estudios sorjuanianos, el escrito por Octavio Paz en 1985, *Sor Juana de la Cruz o las trampas de la Fe*, en el cual recorre la vida y la obra de la autora haciendo mención a la crítica que la había estudiado hasta ese momento. En 1994, un año antes del tercer centenario, Antonio Alatorre y Martha Lilia Tenorio publican *Serafina y Sor Juana*, un libro que estudia en

profundidad las implicaciones de la *Carta Athenagórica* y que vuelve a poner este escrito en el punto de mira (Pérez Martínez, 2008: 10).

Gracias a las publicaciones motivadas por el centenario se produce la detonación de un nuevo período de estudio de sor Juana, la considerada época actual, desde 1995 a 2024, fecha en la que se redacta este trabajo. En la actualidad los estudios sobre sor Juana han seguido diferentes rumbos. Por una parte, destacan los trabajos que todavía indagan sobre su biografía, que han venido acompañados de importantes hallazgos, como el descubrimiento de la *Partida de nacimiento de Inés*, que revolucionó la cuestión sobre su origen. A este respecto, destacan los estudios de Schimdhuber, quien además de la fecha de su nacimiento, revela datos relevantes sobre el origen del padre de sor Juana (2017, 2020). Otra rama explorada ha sido la de su obra, por lo que numerosos investigadores han llamado la atención sobre la necesidad de unas nuevas obras completas y de más ediciones críticas, que atiendan a los nuevos datos publicados en los últimos años. A esta corriente se unen las publicaciones que surgen recientemente como crítica a las *Obras Completas* de 1957, señalando cierta falta de rigor. Algunos autores que secundan esta idea son Peña Doria y Schimidhuber (2020) o Fumagalli (2023). En relación con el anterior campo tenemos las publicaciones que son estrictamente comentarios sobre su obra. A este respecto, podemos destacar el elevado número de trabajos que se han producido en torno al *Primer Sueño*, el poema más complejo de sor Juana. También podríamos añadir aquí estudios sobre su teatro, como los de Farré Vidal (2017) o Sancho Dobles (2017). Debido a su profesión como monja en el convento de San Jerónimo, su fe también ha sido sometida a múltiples estudios, todos los relacionados con la *Carta Athenagórica* (1692) o con los documentos de más reciente descubrimiento, *La docta explicación* (1694), la *Protesta* (1694) y la *Petición* (1694), en esta materia destaca sobre todo el libro que publica Octavio Paz en 1985.

Por último, el campo en el que se centra este trabajo es el que se relaciona con la fortuna editorial y escénica del teatro profano de sor Juana. Este es un tema muy poco investigado, ya que, aunque se mencione en numerosas publicaciones lo rápidas que fueron las ediciones contemporáneas a sor Juana, nunca se profundiza sobre el tema, y mucho menos si lo que nos interesa es el teatro. El caso de la fortuna escénica es todavía más complejo; como las obras de sor Juana estaban preeminentemente destinadas a representaciones privadas en el palacio virreinal o en casas aristócratas, no se recogen muchos datos sobre el éxito de estas piezas dramáticas, pese a que somos conscientes de su éxito por la existencia de las relaciones de comedias de sus obras *Amor es más laberinto* y *Los empeños de una casa*, un aspecto sobre el que profundizaremos en apartados posteriores, pero que demuestra la buena recepción de sus obras.

Podemos concluir este estado de la cuestión haciendo mención a la complejidad que supone actualmente el estudio de sor Juana, bien porque hay todavía varias incógnitas con respecto a su vida que parecen difíciles de resolver, bien porque la enorme cantidad de bibliografía que sobre ella se ha escrito supone una dificultad añadida a la hora de aproximarse a su figura.

A continuación, y teniendo en cuenta el contexto expuesto, entraremos en uno de los temas principales de este trabajo, la fortuna escénica del teatro profano de sor Juana Inés de la Cruz.

3. La fortuna escénica del teatro profano de sor Juana Inés de la Cruz.

En el apartado anterior, hemos introducido las obras que componen el teatro profano de sor Juana Inés de la Cruz, trece loas y tres comedias: *Los empeños de una casa*, *Amor es más laberinto* y *La segunda Celestina*. De igual manera, también se ha comentado que sus piezas dramáticas fueron escritas para ser representadas en la corte virreinal o en los palacios de la aristocracia. El público objetivo de sus obras determinó no solo la forma

en la que fueron escritas, sino el alcance mediático que pudiesen tener. Al recopilar las representaciones en corrales de comedia, observamos que el impacto de su teatro profano fue mucho menor del que podría esperarse de una autora que ya contaba con la estima del público. En este apartado repasaremos el recorrido de las representaciones de sus obras a través de la información que se ofrece en las bases de datos CATCOM¹³ y DICAT¹⁴, y abordaremos la relación de sus comedias con las llamadas relaciones de comedias, un género editorial propio del siglo XVIII que podría relacionarse con las representaciones particulares de comedias en espacios nobles durante este período y da cuenta de la recepción del teatro barroco durante la centuria posterior.

En primer lugar, nos referiremos a las loas que, como introduce García Valdés (2023: 51), tienen su origen en los introitos pastoriles del teatro preloquista del siglo XVI. Originalmente, era un monólogo que recitaba un actor antes de la representación de una comedia para introducirla, como elogio al público, al mecenas de la obra o a la ciudad donde se estaba representando. Paulatinamente, este tipo de representaciones adquieren valor y se convierten en pequeñas piezas dramáticas individuales. En el siglo XVII caen en desuso y vuelven a sus orígenes como introducción de los autos sacramentales o como ofrenda de una comedia a las autoridades reales. García Valdés (2023: 52) clasifica las loas profanas de sor Juana según el motivo de su redacción: cinco fueron escritas con motivo del festejo de algún cumpleaños real, cuatro fueron dedicadas a los virreyes o a miembros de su familia y una última que escribe para celebrar la onomástica de Fray Diego Velázquez de la Cadena, quien pagó la dote para que sor Juana profesase en las jerónimas. Suele incluirse en el recuento de las trece loas de sor Juana la *Loa de la Concepción*, que es de tema sagrado. Las dos restantes son las que preceden a sus

¹³ Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral, 1540-1700). <https://catcom.uv.es/consulta/>

¹⁴ Diccionario biográfico de actores del teatro español clásico. <https://dicat.uv.es/>

comedias. El objetivo de las loas profanas de sor Juana fue el agradecimiento de la autora a sus mecenas, por lo que estas piezas dramáticas eran exclusivamente representadas en el estreno. Además, algunas de ellas conmemoraban eventos especiales, como el cumpleaños del hijo de los virreyes, hecho que justifica que solo se representasen en su estreno. Algunas de estas loas se han conservado a lo largo de los años y han podido estudiarse, como la *Loa en las Huertas donde fue a divertirse la Excelentísima señora Condesa de Paredes* (Farré Vidal, 2017), pero de otras solo queda la constancia de que fue representada en determinado evento real. Considerando estos datos, y el carácter ocasional y circunstancial de estas piezas, podemos entender que no se guarde registro de la representación de las loas profanas de sor Juana por ninguna compañía más allá de las propias fechas del estreno y, así, no hemos obtenido ningún resultado en las búsquedas de CATCOM (*Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral, 1540-1700*) ni en DICAT (*Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*).

Si nos centramos ahora en la fortuna escénica de sus comedias profanas, al realizar las mencionadas búsquedas sobre las compañías que ejecutaron representaciones de obras dramáticas de sor Juana obtenemos, en primer lugar, cuatro resultados en CATCOM¹⁵ que hacen referencia a *La segunda Celestina*, una comedia que deja inconclusa Agustín de Salazar y Torres al fallecer en noviembre de 1675 y a la que antes nos hemos referido. El tercer acto de este texto tiene dos versiones diferentes: una de Vera Tassis y otra anónima; esta segunda fue atribuida a sor Juana Inés de la Cruz en 1990 por Schimidhuber de la Mora. La versión de Vera Tassis se publicó con el título *El encanto es hermosura y el hechizo sin hechizo*, y de ella conservamos una noticia de representación de corral en el Coliseo de Nueva España en 1679. Mientras que la supuesta versión terminada por sor Juana se difundió con el título *La segunda Celestina*, de la que se conservan tres noticias

¹⁵ Fecha de la consulta: 5/12/2023.

de representación. La primera de ellas es el estreno de la comedia completa, probablemente en 1676, con motivo de la celebración del cumpleaños de la reina madre Mariana de Austria, el 22 de diciembre, en uno de los espacios cortesanos de representación situados en Madrid, y no se conserva registro sobre la compañía que representó la comedia en esta ocasión. La fecha de representación no es del todo fiable, pues en ocasiones el festejo se postergaba por algún motivo. La siguiente entrada corresponde al 31 de octubre de 1683, cuando la compañía de Manuel Vallejo, apodado el Mozo, hizo en el Alcázar de Madrid una representación particular de la comedia, por la que se le pagaron 300 reales. La compañía de Manuel Vallejo aparece, según DICAT, relacionada con las siguientes comedias: *El José de las mujeres*, *Santa Eugenia* (Calderón de la Barca), *Trampa adelante* (Agustín Moreto), *La adúltera penitente* (Agustín Moreto y Jerónimo de Cáncer y Matos Fragoso), *El monstruo de los jardines* (Calderón de la Barca) y *Habladme en entrando* (Pedro Lanini). Además, este último escribe la *Loa para la compañía de Vallejo* (1670). Al introducir el nombre de la compañía en CATCOM los resultados son mucho mayores, guardándose registro de la representación de 109 obras, hecho que prueba la fama de Manuel Vallejo. El último resultado sobre *La segunda Celestina* es del 6 de marzo de 1696, día de Carnaval. La compañía de Carlos Vallejo fue la encargada de representar la obra en el Salón de los Reinos del palacio del Buen Retiro de Madrid. Carlos Vallejo es a menudo emparentado con Manuel Vallejo, el Mozo, ya que estuvo trabajando en su compañía como actor. La realidad es que no eran familia, aunque el padre de Carlos Vallejo fue aprendiz del padre de Manuel Vallejo¹⁶. Además de actor y autor, Carlos Vallejo fue dramaturgo, pues se le atribuye, entre otras, la comedia de *San Pascual Bailón* y *San Hermenegildo*. Su compañía también gozó de cierta fortuna, ya que CATCOM recoge 45 obras representadas por su compañía, un número

¹⁶ Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español. (Consulta: 14 de diciembre de 2023). s.v. *Carlos Vallejo*. <https://dicat.uv.es/consulta/busqueda/registro/6378/1>

alejado de las 109 de Manuel Vallejo, pero más elevado que otras compañías de las que hablaremos. A los datos recogidos en las bases de datos CATCOM y DICAT, podemos añadir los que recogen Andioc y Coulon (1996) en *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*. En el segundo tomo de su obra, los autores añaden tres nuevas fechas de representación de la comedia sorjuaniana en el Teatro de la Cruz¹⁷: 1729, 1738 y 1771. En este caso, puede que no se trate de la misma versión que se le ha atribuido a sor Juana ya que, tras señalar la autoría de Salazar y Torres, incluyen una nota indicando que fue compuesta en 1771, un dato que tampoco concuerda con los ofrecidos en el apartado de “Representaciones”. Acaso pudiese tratarse de una reescritura, un proceso de composición propio del XVIII para la adaptación de textos barrocos a los principios neoclásicos. Aun así, es relevante considerar estos datos para valorar la continuidad escénica de las obras de sor Juana en el siglo XVIII. *La segunda Celestina* puede considerarse el mayor éxito dramático de sor Juana, ya que es la obra que cuenta con más representaciones, probablemente relacionado con el lenguaje que se emplea. Con todo, debemos destacar el hecho de que dos compañías de cierto renombre, sobre todo la de Manuel Vallejo, decidiesen representar esta comedia y, asimismo, el hecho de que se trata de una obra en la que sor Juana colaboró de forma parcial escribiendo la tercera jornada. También destacamos las tres representaciones que se hicieron en el siglo XVIII, un dato que, aunque no es prueba de éxito escénico, puede considerarse relevante en comparación con sus otras comedias.

¹⁷ El Teatro de la Cruz o Corral de Comedias de la Cruz abrió sus puertas en 1579 en la actual Calle de Espoz y Mina, 13 (Madrid). En este corral se representaban obras de Lope de Vega, Calderón de la Barca y Tirso de Molina. El rey Felipe IV fue uno de sus más asiduos espectadores. En 1743, se arquitectó el gran Teatro de la Cruz, donde se estrenaron obras como *El sí de las niñas* de Moratín o *Don Juan Tenorio* de Zorrilla. En 1849 cambió su nombre por el de Coliseo del Drama y fue demolido en 1859. En 1990 el Ayuntamiento de Madrid colocó una placa que rememora la existencia de Corral de Comedias de la Cruz. <https://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=57992> (Consulta: 11 de abril de 2024)

La siguiente comedia que trataremos es *Amor es más laberinto*, cuya primera y tercera jornada se adscriben a sor Juana, mientras que la segunda se le atribuye a Juan de Guevara. El estreno fue el 11 de enero de 1689 en el palacio virreinal de Nuevo México para celebrar el cumpleaños del nuevo virrey, Gaspar de Silva (García Valdés, 2023: 70). La comedia fue precedida por la *Loa a los años del Excelentísimo señor conde de Galve*, una pieza llena de alabanzas y buenos deseos para el nuevo virrey. Tras el estreno, solo queda constancia de otra representación, la que aparece al hacer la búsqueda en CATCOM, que corresponde al 13 de noviembre de 1692, cuando la compañía de Damián Polop y Valdés representó de manera particular la comedia en el Alcázar de Madrid. La compañía de Damián Polop gozó de enorme éxito, ya que CATCOM recoge 60 obras representadas, por lo que teniendo en cuenta que la compañía estuvo 20 años en activo, es una media de 3 obras anuales. Por la representación de *Amor es más laberinto* se le pagaron 240 reales a Damián Polop, esta cantidad es inferior a la que observamos en *La segunda Celestina* de Manuel Vallejo, probablemente por el prestigio de las dos compañías. En este caso, Andioc y Coulon (1996) no tienen registro de ninguna representación a lo largo del siglo XVIII.

Por último, nos centraremos en el caso de *Los empeños de una casa*, que es la comedia que hemos escogido como ejemplo principal. Sor Juana escribe esta comedia por encargo de don Fernando de Deza, contador del virreinato, y es en su casa donde se estrena la comedia el 4 de octubre de 1683¹⁸. Con respecto a esta costumbre publica María Luisa Lobato (2007) un breve estudio en el que se datan ejemplos de representaciones palaciegas desde, al menos, 1614, en la corte de Felipe III. Estas representaciones aumentan de popularidad según pasan los años, alcanzando su época cumbre en el reinado de Carlos II. De hecho, Lobato explica que era habitual que las encargadas de la

¹⁸ Anteriormente ya se han explicado las diferentes teorías en torno al estreno de la comedia de *Los empeños de una casa*.

representación fuesen las damas de la corte, empleando las obras como ejercicio de memorización (Lobato, 2007: 100). *Los empeños de una casa* (1683) se crea como un homenaje a los condes de Paredes, los virreyes, y también para la celebración del nombramiento del nuevo arzobispo, don Francisco de Aguiar y Seijas¹⁹ (García Valdés, 2023: 53). Es importante destacar, en relación con esta comedia, que sor Juana era conocedora del público que presenciaria su obra, la nobleza y el clero, un público culto habituado a representaciones de la Península. Es un dato importante, ya que significa que no estaba escrita para ser representada en los corrales de comedias, por lo que su difusión será mucho más limitada. Como ya se ha comentado, el festejo está compuesto por la comedia y una serie de piezas breves: la loa introductoria, tres canciones (*Divina Lysi: permite*, *Bellísima María* y *Tierno pimpollo hermoso*), el *Sainete primero de palacio*, el *Sainete segundo* y el *Sarao de cuatro naciones* (García Valdés, 2023: 53). La loa está dedicada a los virreyes y brevemente al nuevo arzobispo, como es lo lógico teniendo en cuenta el motivo de la celebración²⁰. Las dos primeras canciones están destinadas a la virreina María Luisa, siempre referida como “Lysi” o “Lisi” en los versos de sor Juana. El primer sainete es una representación paródica de la vida de la corte de la que sor Juana formó parte en su juventud. La tercera canción, *Tierno pimpollo hermoso*, está ofrecida al hijo de la virreina, José. El *Segundo sainete* es una muestra del conocimiento que sor Juana tenía sobre el teatro español de la época, además de añadirle un tono humorístico a través de la crítica de la obra que se estaba representando, atribuyéndosela a Francisco de Acevedo por un motivo desconocido hasta la fecha. El *Sarao de las cuatro naciones* cierra la obra; considérese que este tipo de pieza breve, totalmente cantada, era muy frecuente en los festejos teatrales cortesanos. En él se alaba de nuevo la figura de los virreyes y se

¹⁹ Si atendemos a la versión de Hernández Araico (1998), lo que se celebraba era la presencia del obispo Sariñana, amigo de sor Juana, en una velada organizada por los virreyes.

²⁰ Tenemos que tener en cuenta el mismo supuesto que se explica en la nota anterior.

celebra, en este caso, la unión de personajes españoles, negros, italianos y mexicanos (García Valdés, 2023: 54-58). Las piezas breves insertadas en la obra son intrínsecas a este, es decir, no pueden extraerse de la obra, todas están unidas por el hilo temático que es la alabanza de los virreyes y su progenie. *Los empeños de una casa* es una comedia de capa y espada con un enredo que tiene como protagonistas a los hermanos Pedro y Ana de Arellano. En la obra hay tres galanes y dos damas, formando un triángulo amoroso doble. Pedro de Arellano está enamorado de Leonor, que forma pareja con Carlos; por otra parte, Juan está enamorado de Ana, y ella se siente atraída por él, aunque también tiene sentimientos por Carlos. Al engaño inicial, de Pedro para traer a Leonor a su casa, se añaden otra serie de trazas y embustes, todos ellos motivados por el amor y los celos. Al final de la obra, Leonor termina con Carlos y Ana con Juan, por lo que Pedro se queda solo. Este final se ha interpretado como el castigo a Pedro de Arellano por el ser principal motivo de todos los enredos, y también por su juego sucio a la hora de competir por el amor de Leonor. Toda la acción de la comedia sucede en Toledo, en la casa de los hermanos Arellano, una casa caracterizada como engañosa por la disposición de sus balcones y ventanas, desde donde se podía ver sin ser visto. Tanto la trama de los diferentes enredos, como la propia localización de la obra recalcan el motivo central de la comedia, el engaño. La crítica fue amable con sor Juana ya que, aunque la obra sigue las características principales de una comedia de capa y espada, los engaños y sus soluciones han sido considerados originales, igual que las piezas breves que acompañan a *Los engaños de una casa*. También se ha valorado positivamente la creación musical que se incluye principalmente en el sarao final, pieza que se relaciona con *El Caracol*, obra musical de sor Juana de la que no se guarda registro (García Valdés, 2023: 60-70). Retomando el tema principal de este trabajo, tras el estreno solo se registra otra representación posterior, la de Pedro de Álvarez de Alcántara que data de 1704 en

Valladolid. Esta representación se enmarca en una petición que hace el prioste del Santísimo Sacramento de Alcalá al Ayuntamiento de Valladolid para que la compañía de Pedro Alcántara realizase quince comedias en el patio de comedias. La petición fue aceptada el 8 de septiembre, y *Los empeños de una casa* fue representada el 18 de diciembre de 1704. La compañía de Pedro Alcántara no tuvo mucho éxito, pues en la búsqueda de CATCOM solo se registra una obra por esta compañía, mientras que DICAT recoge todas las que fueron presentadas en las mencionadas jornadas del patio de comedias en Valladolid. Poco después de esa última representación, Pedro Alcántara trabajó en compañías de otros autores. Andioc y Coulon (1996) referencian una representación de *Los empeños de una casa* en el Teatro de la Cruz (Madrid) en 1731, lo que supone un descenso en comparación con *La segunda Celestina*; aunque es interesante considerar que, mientras que *La segunda Celestina* era una obra más orientada a las representaciones públicas, *Los empeños de una casa* nace en el marco de las representaciones privadas.

Una vez presentados los resultados encontrados en las búsquedas de CATCOM y DICAT, podemos concluir que las comedias profanas de sor Juana no contaron con un gran número de representaciones, sobre todo si nos centramos en el caso ejemplificante, *Los empeños de una casa*. Por otra parte, también es relevante destacar que *Amor es más laberinto* y *La segunda Celestina* fueron representadas por compañías de renombre de la época, como la de Damián Polop o Manuel de Vallejo, respectivamente. Con los datos de los que disponemos, podríamos afirmar que las comedias de sor Juana no fueron especialmente exitosas en los teatros públicos, aunque sí tuvieron presencia en los espacios cortesanos del siglo XVII para celebrar, al menos, una ocasión festiva, y, otra vez, como parte de una representación particular. A este respecto, puede considerarse como exitosa, por poner un ejemplo, la comedia *Psiquis y Cupido* de Calderón de la

Barca, que fue representada por 50 compañías entre 1662 y 1717 o, en menor medida, *El príncipe perseguido* de Agustín Moreto y Cavana, que cuenta con 15 representaciones entre 1681 y 1717. Con respecto a esto, es relevante volver a comentar el tipo de texto que escribía sor Juana y el público al que se dirigía. Destacan, entonces, las representaciones particulares en palacios y cortes, siendo muy complicado que haya quedado registro de todas las veces que de manera privada se representaron sus comedias. En cualquier caso, debe considerarse, como una limitación de este trabajo, la falta de documentación sobre representaciones cortesanas particulares tanto en la Península como en América.

Sin embargo, más allá de la documentación teatral que nos ofrecen las bases de datos CATCOM y DICAT, también es posible estudiar o aproximarnos a la fortuna escénica de la obra dramática profana de sor Juana a través de otro tipo de fuentes impresas. En este sentido, pueden considerarse las relaciones de comedias, un género editorial particularmente exitoso en el siglo XVIII. Este tipo de impresos acogen extractos de obras teatrales que habían alcanzado cierto grado de popularidad, sobre todo entre las clases más acomodadas. Es posible que el triunfo de las relaciones de comedia radique en que constituían una oportunidad de lucir su ingenio al noble que las interpretase, ya que demostraba ser capaz de memorizar y representar, sin nada más que su voz, largas tiradas de complejos versos (Roldán Fidalgo, 2019: 563-564). Además, podemos localizar geográficamente su origen y difusión, ya que son especialmente prolíficas en Sevilla, aunque su publicación es frecuente en casi toda Andalucía. Habitualmente, las relaciones de comedias estaban formadas por dos hojas de medio pliego y recogían un fragmento de la comedia en forma de romance. La forma de romance se remonta al *Arte nuevo de hacer comedia* donde Lope de Vega menciona estos escritos diciendo que “las relaciones piden los romances” (*Arte nuevo de hacer comedia*, v. 309). Las relaciones recogían

principalmente pasajes de tipo narrativo o explicativo, seleccionados de la primera jornada de las comedias, donde el galán o la dama relata información esencial sobre la obra, pero perfectamente comprensible fuera de su contexto. Estos escritos trajeron consigo un problema de autoría, ya que en muchos de ellos no aparecían referencias al autor y, en algunos casos, tampoco se mencionaba el título. La explicación de la difusión de estos impresos fue, probablemente, el gusto de la sociedad sevillana por el teatro y la prohibición de las representaciones de comedias en la ciudad desde 1679 hasta 1767, salvo excepciones (González Cañal, 2014: 2). Puede comprenderse, entonces, que las relaciones naciesen para ser leídas o recitadas en eventos sociales de casas nobles como método de entretenimiento. El éxito de las relaciones de comedias fue tal que en el siglo XVIII nacieron las “relaciones nuevas”, dos o cuatro hojas de comedias breves escritas exclusivamente para ese formato (Vega García-Luengos, 2009: 44-45). La difusión de este tipo de impresos no siempre estaba únicamente relacionada con las representaciones, sino que en ocasiones también estaba ligada al ámbito de la lectura y la edición. Un ejemplo de esto es el hecho de que la mayor parte de las relaciones de comedias proceden de obras de las que se pueden encontrar ediciones sevillanas precedentes o coetáneas (González Cañal, 2014: 3). Este es el caso de *Los empeños de una casa*²¹, nuestra comedia ejemplificante, y *Amor es más laberinto*²² que se incluyen en el *Segundo volumen de las obras de sor Juana Inés de la Cruz*, impreso en Sevilla en 1692 por Tomás López de Haro. Aunque en muchos casos las relaciones de comedias se recitasen en casas nobles, otro de sus propósitos era, como hemos señalado, la relectura de los mejores o más

²¹ LOS EMPEÑOS DE VNA CASA / COMEDIA FAMOSA / Interlocutores. / [ornamentos] / JORDANA PRIMERA. / (Inicio:) *Salen Doña Ana, y Celia / D. An.* Hasta que venga mi / (Final:) *Cast.* Los Empeños de vna Casa / Dán fin: Perdonad sus yerros. / FIN.

²² AMOR ES MAS LABYRINTO, / COMEDIA, / DE LA QVAL LAS JORNADAS PRIMERA, / y tercera son de la Madre Juana, y la segunda del / Lic. D. Juan de Guevara, Ingenio conocido / de la Ciudad de Mexico. / Interlocutores. / [ornamentos] / (Inicio:) *Cantan dentro de la siguiente Copla, y salen Ariadna, y Phedra Infantas / Laura, y Cintia criadas.* / (Final:) *Laur.* Por serviros escribiò / Sin saber, lo que escrivia. / FIN.

exitosos pasajes de las comedias. Por eso, González Cañal apunta que “el fenómeno está más relacionado con las imprentas que con los escenarios” (2014: 4). Si sumamos esta circunstancia al escaso éxito de las comedias de sor Juana en la escena, creemos más apropiado tratar las relaciones de comedias desde la perspectiva editorial en este trabajo pese a que, como apuntamos al comienzo de este apartado, en algunos casos estos testimonios pueden emplearse como ejemplo de la recepción escénica.

Podemos concluir que el éxito comercial de las representaciones de las comedias de sor Juana fue escaso, según los datos extraídos de CATCOM y DICAT para las representaciones en el siglo XVII, y de Andioc y Coulon (1996) para las del siglo XVIII. Además, al establecer un vínculo más directo entre las relaciones de comedias y la imprenta, la existencia de estos escritos tampoco sirve como prueba de éxito escénico. Por lo que, a pesar de su fama como dramaturga en otros géneros -destacan principalmente los autos sacramentales-, el teatro profano de sor Juana Inés de la Cruz no gozó de la misma fortuna.

A continuación, nos adentraremos en la fortuna editorial del teatro profano de sor Juana, un campo en el que su triunfo fue más notorio.

4. La fortuna editorial de sor Juana Inés de la Cruz.

La historia editorial de la obra de sor Juana Inés de la Cruz nace con sus primeras obras completas, tres volúmenes que se publican en España tal y como antes hemos señalado. A modo de contexto editorial, presentaremos, en primer lugar, las diferentes ediciones que se hicieron de sus obras hasta el siglo XIX. Posteriormente, y de manera más exhaustiva, ahondaremos en la historia editorial de su teatro profano, más concretamente de *Los empeños de una casa*. Una parte de la información que se presenta en este apartado se ha tomado a partir de los fondos conservados en la Biblioteca Nacional

de España²³; por lo que se citará la signatura que la institución otorga a cada edición mencionada.

La primera obra publicada de sor Juana es *Inundación castálida de la única poetisa, musa décima, soror Juana Inés de la Cruz, religiosa profesa en el Monasterio de San Jerónimo de la Imperial Ciudad de México* (R/3053, BNE), texto dedicado a María Luisa Gonzaga Manrique, condesa de Paredes. Este documento se hace público gracias a Juan Camacho Gayna, el mayordomo y caballero de la condesa, y gobernador del Puerto de Santa María. La primera edición de *Inundación castálida* se publica en 1689, en la imprenta madrileña de Juan García Infanzón. Como se comentó previamente, este volumen se encarga de recoger las poesías de sor Juana hasta el momento de la publicación. En segundo lugar, se edita el *Segundo volumen de las obras de soror Juana Inés de la Cruz, monja profesa en el monasterio del señor San Jerónimo de la Ciudad de México* (R/19096, BNE). La autora dedica esta recopilación a don Juan de Orve y Arbieto, caballero de la orden de Santiago. Se publica en 1692 por la imprenta de Tomás López de Haro, en Sevilla, donde se recogen las comedias profanas de sor Juana. El último volumen, tratado ampliamente en el inicio de este trabajo, es *Fama y obras póstumas del Fénix de México, décima musa, poetisa americana, sor Juana Inés de la Cruz, religiosa profesa en el convento de San Jerónimo de la Imperial Ciudad de México* (R/23486, BNE). Este último tomo de sus obras completas se hace público en 1700, cinco años después de la muerte de sor Juana, de la mano de Juan Ignacio de Castorena y Ursúa, en la imprenta de Manuel Ruiz de Murga (Madrid).

Estos tres primeros volúmenes dan lugar a numerosas reediciones, algunas de ellas en vida de la autora. Fumagalli (2018: 95) recoge las que se publican hasta 1725, ya que después no se encuentran nuevas recopilaciones de la obra de sor Juana hasta el siglo XX.

²³ Se han cotejado los resultados, asimismo, con los que devuelve el *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español*.

Inundación castálida es el tomo con más ediciones, nueve en total, siendo la madrileña de 1689 la primera; tras esta, se reedita una vez por año hasta 1692. El *Segundo volumen de las obras de sor Juana* tiene un total de seis ediciones. El hecho de que el número de ediciones sea menor podría tener su explicación en que en este tomo se incluyen obras teatrales que luego se imprimen individualmente, reduciendo el número de impresiones del volumen completo. *Fama y obras póstumas* es el volumen que menos ediciones tiene, cinco. La última edición de los tres primeros tomos es en 1725, cuando empieza a disminuir el éxito de sor Juana. Como se mencionó anteriormente, su figura resurge a finales del siglo XIX y en los primeros años del siglo XX a partir de la recuperación de los ideales literarios del Barroco.

Es en 1690 cuando vuelve a editarse *Inundación castálida*, de nuevo en la imprenta de Juan García Infanzón, una segunda versión corregida por la autora y con el título modificado, *Poemas de la única poetisa americana musa décima soror Juana Inés de la Cruz* (R/19251, BNE). Con respecto a esta edición destacamos la inclusión del “Prólogo al lector” como uno de los cambios más significativos. En este prólogo, la autora apela a sus lectores en primera persona explicándoles cómo deben leer la obra y justificándose como escritora (Fumagalli, 2018: 89-90). Esta edición de 1690 es la última en la que el nombre de la condesa de Paredes aparece en portada. La tercera edición (R/19446, BNE) utiliza también el rótulo de “corregida y añadida por su autora”, aunque conserva el título de la edición de 1690. En este caso se imprime en Barcelona, en la imprenta de Joseph Llopis. Esta es la edición que se emplea, excepto en dos ocasiones²⁴, como modelo para las posteriores reediciones. La cuarta edición (U/3257, BNE) se publica en Zaragoza, en la imprenta de Mathias Lezaun, editada por Manuel Román, y es la última impresión que se hace en vida de la autora. Es la única versión en la que no

²⁴ La edición valenciana de 1709 y la madrileña de 1714 son las únicas ediciones posteriores a 1691 que no reproducen el modelo de la imprenta de Joseph Llopis (Fumagalli, 2018: 90).

aparece el nombre del editor original, Juan Camacho Gayna. Es también la última edición consecutiva que se publica, probablemente porque coincide con el lanzamiento del segundo tomo de las obras completas de sor Juana. En este momento, tras cuatro años consecutivos de reediciones, podemos asegurar que el éxito de sor Juana era una realidad ya que, aunque el número de lectores sea desconocido, cabe pensar que está directamente relacionado con la apuesta de los editores por su obra (Fumagalli, 2018: 91). En este mismo año, en Sevilla, se publica la primera edición del *Segundo volumen de las obras de sor Juana Inés de la Cruz* (R/19096, BNE), en la imprenta de Tomás López de Haro. Este tomo contiene las dos obras de teatro profano de sor Juana, la publicación de ellas en Sevilla y, concretamente, en la imprenta López de Haro se relaciona con la posterior puesta en circulación de las relaciones de comedia de estas dos piezas, una cuestión en la que ahondaremos más adelante. Al año siguiente, en 1693, se imprime en tres ocasiones la segunda edición del *Segundo volumen* (R/19447, BNE), en este caso en Barcelona, e igual que la tercera edición de *Inundación castálida*, será impresa por Joseph Llopis. En la historia editorial de sor Juana es frecuente que una imprenta apueste por varios de sus tomos, por lo que podemos entender que la literatura de sor Juana podía considerarse en este momento un éxito seguro. Esta segunda edición de su segundo volumen es la última impresión de las obras completas que se hace en vida de sor Juana. Tenemos que esperar al año 1700 para que se publique la *Fama y obras póstumas de sor Juana Inés de la Cruz* (R/23486, BNE), un libro que contiene menos textos inéditos que sus predecesores, ya que se centra principalmente en el apartado de la fama. Esta edición se publica en Madrid, en la imprenta de Manuel Ruiz de Murga. Siguiendo el ejemplo de los dos tomos anteriores, al año siguiente, en 1701, se publica una segunda edición de *Fama y obras póstumas* (R/17569, BNE). En este caso, en la imprenta de Rafael Figueró en Barcelona, donde se modifica ligeramente el título original, añadiéndole “*Tomo tercero del fénix de*

México”, a modo de nexo de unión con los volúmenes anteriores. Este cambio en el título es acogido también por la edición lisboeta (R/17535, BNE) de ese mismo año, que se hace en la imprenta de Miguel Deslandes. No solo es destacable que se hagan dos ediciones en el mismo año, sino que, además, una de ellas fuese fuera del Reino de España, ya que Portugal se había independizado en 1640. Esto puede considerarse un hecho probado del éxito de sor Juana, ya que su fama alcanza nuevos territorios.

Tras esta primera serie de publicaciones, se produce un ligero parón hasta 1709, cuando se imprime otra edición de *Inundación castálida*. Este año, 1709, se publican dos ediciones de *Poemas de la única poetisa americana, musa décima, sor Juana Inés de la Cruz* (R/31020 y R/17567, BNE) en Valencia, en la imprenta de Antonio Bordázar de Artazu. Este impresor apuesta de manera considerable por la obra de sor Juana al imprimir el tomo en dos ocasiones en el mismo año, de esto se puede deducir que, a principios del siglo XVIII, sor Juana seguía publicándose con éxito. En 1714 se publica la séptima edición de *Inundación castálida* (R/19095, BNE) y la cuarta de *Fama y obras póstumas* (R/19248, BNE). Esta coincidencia es bastante llamativa, ya que la edición del primer tomo está a cargo de la Imprenta Real, mientras que la edición del tercer tomo es de una imprenta privada, ambas situadas en Madrid. En el caso de la Imprenta Real, el impresor era Joseph Rodríguez Escobar; en *Fama y obras póstumas* el impresor fue Antonio González de Reyes. Igual que en la edición de 1709, en la de 1714 tampoco se respeta el modelo del primer tomo que se imprimía, la edición barcelonesa de 1691 (Fumagalli, 2018: 90). Al año siguiente, la Imprenta Real, cuyo impresor seguía siendo José Rodríguez Escobar, reproduce la cuarta edición del *Segundo volumen* (R/36903, BNE), en lo que suponemos un intento de volver a imprimir la obra completa de sor Juana, y decimos intento por que la versión de *Fama y obras póstumas* de la Imprenta Real nunca se produjo. Por último, y como cierre de las impresiones anteriores al siglo XX, tenemos

la reedición en 1725 de los tres tomos de la obra completa de sor Juana Inés de la Cruz (R/17310, R/6030 y R/6022, BNE). Esto sucede gracias a la imprenta de Ángel Pascual Rubio en Madrid, que reproduce, en el mismo año, los tres volúmenes. Estas reimpressiones cierran una etapa editorial para la obra de sor Juana, con nueve ediciones de su primer tomo, seis ediciones de su segundo tomo y cinco ediciones del tercero, un total de veinte ediciones diferentes en un lapso de treinta y seis años desde que se publica *Inundación castálida*. A nuestro parecer, es una cantidad lo suficientemente alta como para considerarse un éxito editorial de la época, ya que no solo la abala la cantidad, sino que las imprentas imprimiesen más de una de sus obras, que su obra llegase fuera del Reino de España y que la Imprenta Real realizase su propia edición. Son varias las razones por las que considerar que sor Juana fue muy afortunada editorialmente hablando. Como recopilatorio de lo que se ha expuesto, es de gran utilidad la siguiente tabla que elabora Fumagalli (2018: 95).

1689	I Madrid	1709	I Valencia
1690a	I Madrid	1709	I Valencia
1691	I Barcelona	1714a	I Madrid
1692b	I Zaragoza	1714b	III Madrid
1692a	II Sevilla	1715	II Madrid
1693	II Barcelona	1725a	I Madrid
1693	II Barcelona	1725b	I Madrid
1693	II Barcelona	1725c	II Madrid
1700	III Madrid	1725d	III Madrid
1701a	III Lisboa		
1701b	III Barcelona		

A continuación, ahondaremos en las ediciones individuales que se hicieron, antes del siglo XX, de *Amor es más laberinto*, *Los empeños de una casa* y *La segunda Celestina*. En este sentido, es importante considerar la relevancia que adquieren en este apartado la publicación en formato suelto. Estas ediciones suelen acoger, en formato 4º, durante todo el siglo XVII y el XVIII un texto dramático áureo.

Resulta relevante considerar, no obstante, que estas ediciones carecen, a menudo, de algunos datos bibliográficos, lo que dificulta su datación concreta, que aproximaremos a través de las fechas de actividad del impresor encargado. El primer texto que trabajaremos es el de *La segunda Celestina*. En el Catálogo de la Biblioteca Nacional aparecen cinco resultados con la primera búsqueda y solo dos coinciden cronológicamente con el período estudiado en este trabajo. El primero de ellos es *La gran comedia de la segunda Celestina* (R/12162, BNE), datada entre 1650 y 1750; se desconoce la imprenta responsable de su publicación. En el registro del catálogo se indica la existencia de los dos finales, el atribuido a Juan de Vera Tassis y el de sor Juana, sin especificar cuál es el que se encuentra en este registro. Lo más plausible es que se trate del de sor Juana por el título con el que se difunde la obra. El segundo resultado es *El Encanto es la hermosura, y El Hechizo sin hechizo* (T/3300, BNE) datado entre 1725 y 1738. En este caso tampoco se indica el autor del acto final, pero el título de la obra indica que es la versión de Vera Tassis. Esta edición se publica en Sevilla por parte de la imprenta de José Hermosilla.

Con respecto a *Amor es más laberinto*, hemos localizado una edición suelta publicada por Diego López de Haro en Sevilla, quien trabajó entre 1724 y 1756 (T/14805/12, BNE). A esta conviene añadir la relación de comedia publicada en Córdoba²⁵, en la imprenta de la calle de las Carreteras²⁶.

El caso de *Los empeños de una casa* es más interesante, ya que contamos con varios resultados en el catálogo de la BNE, de los cuales solo los que a continuación se comentan pertenecen al período sobre el que estamos trabajando²⁷. El primero de los

²⁵ RELACION FAMOSA / AMOR ES MAS / LABYRINTHO. / (Inicio:) Generoso Rey de Creta, / à cuyos gloriosos hechos / (Final:) si con mi muerte la libro / de tan inhumano feudo. /FIN.

²⁶ Al no especificarse el año concreto de impresión en el documento, se data del siglo XVIII como aproximación, relacionándola con el auge de las relaciones de comedia.

²⁷ Los otros siete corresponden con ediciones del siglo XX en adelante: la primera es una edición mexicana de 1964; el listado incluye dos traducciones al inglés de la comedia.

resultados que corresponde a la Edad Moderna es un texto impreso que se data entre 1650 y 1750 (T/55298/25, BNE); de este ejemplar se desconoce el impresor por lo que la fecha de publicación se ha deducido de la tipografía, de ahí que el intervalo sea tan extenso. De acuerdo con lo que se señala en la ficha catalográfica, y a juzgar por su paginación (385-456), esta edición debe de ser una desglosada, aunque se desconoce la parte a la que pertenece. El segundo resultado es una edición suelta de la comedia (T/14805/7, BNE) que se imprime en Sevilla, en la imprenta de los Herederos de López de Haro, entre 1696 y 1722. A continuación, tenemos una segunda edición suelta que se realizó en la imprenta de la Viuda de Francisco Leefdael (R/25586, BNE), en Sevilla. La publicación se data entre 1729 y 1753, haciendo una deducción de los años en que esta imprenta estuvo abierta bajo la denominación mencionada. El siguiente resultado también es una suelta de la obra de una imprenta sevillana (U/8664, BNE). Al cargo de esta edición estuvo la imprenta de José Padrino, un mercader de libros de la calle Génova. Esta edición se data entre 1741 y 1779, siguiendo el mismo criterio sobre los años en activo del impresor al cargo. Además de las diferentes ediciones sueltas, merece la pena citar también la relación de comedia publicada en Sevilla en la imprenta de Francisco Leefdael²⁸. Gracias a la conservación de esta relación es posible asegurar el éxito que la obra estaba teniendo en la comunidad andaluza, un fenómeno coherente con la extensión de este formato durante el siglo XVIII, lo que ayudó a impulsar la fama de las comedias de sor Juana.

A continuación, profundizaremos sobre la relevancia de las relaciones de comedia en la difusión del teatro profano de sor Juana, concentrándonos en el entorno sevillano del siglo XVIII. Como se ha comentado anteriormente, se ha denominado “relación de comedia” a un fragmento breve, normalmente de dos hojas de medio pliego, que recogían

²⁸ RELACION / LOS EMPEÑOS / DE VNA CASA. / DEL FENIX DE LA NVEVA ESPAÑA. / (Inicio:) Si de mis sucesos quieres / escuchar los tristes casos, / (Final:) la execucion de mi muerte / en la sentencia de Carlos. / FIN.

un romance extraído de la comedia que les daba el título, habitualmente del primer acto y de boca de algún personaje relevante en la trama principal (Vega García-Luengos, 2009: 44). González Cañal (2014: 1) aumenta el número de páginas de una relación de comedia a cuatro, añade también que las comedias debían haber alcanzado cierto grado de popularidad y que esta nueva forma teatral alcanza su apogeo entre 1725 y 1750. Las relaciones de comedia son especialmente exitosas en Sevilla, y estaban ligadas a la publicación de las obras en esta provincia andaluza. Por este motivo, cuando se publica el *Segundo tomo* (1692), donde se incluía *Los empeños de una casa*, en la imprenta de Tomás López de Haro, la comedia sorjuaniana empieza a reproducirse en este nuevo formato breve. González Cañal (2014: 11) presenta un recuento del número de relaciones de comedia que publica cada imprenta sevillana y su cronología: ciento doce pertenecen a la familia Leefdael (1701-1753), cuarenta y siete a López de Haro (1675-1760) y cinco a Padrino (1747-1772), que imprimen 164 de las 195 que se han hallado. Se menciona a estas tres familias en particular porque fueron responsables de la publicación de diferentes versiones de *Los empeños de una casa*. Por su importancia en la fortuna editorial de sor Juana destacaremos las dos imprentas más relevantes de la época en Sevilla: la imprenta de Tomás López de Haro (posteriormente de los herederos de López de Haro) y la imprenta de Francisco Leefdael (posteriormente de la viuda de Leefdael). Los datos que vamos a proporcionar se recogen de la Biblioteca Cervantes²⁹ y la Biblioteca Nacional de España. Tomás López de Haro fue un impresor sevillano desde 1678 hasta 1693; en este periodo publicó 67 ediciones según recoge la BNE, entre ellas el *Segundo volumen* de las obras de sor Juana y diversas biografías escritas por Gabriel de Aranda (1633-1709). Tras su muerte, la imprenta recibe el nombre de Herederos de Tomás López de Haro desde 1696 hasta 1722, periodo en el que se ubica en la calle Génova de Sevilla. Con este

²⁹ Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Consulta: 13 de marzo de 2024). <https://www.cervantesvirtual.com/buscador/?q=&avanzada=1>

nombre se publican 79 ediciones, entre las que destaca *Comedia famosa, El maestro de danzar* de Calderón (1600-1681), pero también imprimen a otros autores de gran renombre como Agustín Moreto (1618-1669) o Juan Pérez de Montalbán (1602-1638). Francisco Leefdael nace en 1669 en Bruselas, en 1700 abre su imprenta en Sevilla, donde fallece en 1728. Bajo su nombre se imprimen 305 ediciones, entre las que destacan obras de Lope de Vega (1562-1635) o Tirso de Molina (1579-1648). Tras la muerte de Leefdael, la imprenta pasa a manos de su viuda, que firma con el membrete de “Viuda de Francisco de Leefdael”. En este nuevo período, mantiene el prestigio que ya había alcanzado hasta convertirse, no solo en la primera imprenta de Sevilla, sino en Imprenta Real (Establés Susán, 2018), recibiendo el nombre de Imprenta Real del Correo Viejo hasta 1743. La imprenta reanuda su trabajo en 1729 hasta su cierre en 1753, aunque desde 1740 el taller estuvo bajo la dirección de Francisco de Leefdael, hijo del matrimonio Leefdael. Desde 1729 hasta 1753 imprime 125 ediciones, entre las que vuelven a destacar obras de grandes autores tales como Calderón, Lope de Vega o Moreto. Este breve recorrido por dos de las imprentas en las que se publica a sor Juana nos ayuda a tener una perspectiva de la calidad de los autores con los que compartía imprenta, pudiendo considerarse un criterio para verificar su éxito editorial.

La presencia de los autores y autoras españolas coetáneas en los paratextos de las obras también pueden considerarse un factor probatorio del éxito de una obra literaria. A este respecto, la existencia de *Fama y obras póstumas* (1700) sirve como prueba de la aceptación que las letras de sor Juana consiguieron en la Península. En este volumen podemos observar cómo más de la mitad de sus páginas están ocupadas con versos encomiásticos dedicados a la autora por parte de reputadas figuras del panorama literario peninsular. Esta celebración de la vida de la poeta, tras su muerte, probablemente signifique cierto grado de reconocimiento en vida, ya que solo habían pasado cinco años,

un tiempo lógico si consideramos la recolección y edición de lo que en este tomo se presenta. Además, también pueden mencionarse las etiquetas que se le aplicaron como “musa décima del Parnaso”, y diversos estudios han considerado que sor Juana gozó de interés y admiración por parte de un público amplio a lo largo de todo el siglo XVIII (Grossi: 2006: 54).

Otro parámetro para determinar el éxito de un autor es recurrir a la prensa de la época; aunque nuestra autora no puede considerarse tan afortunada en este sentido. En la Hemeroteca Nacional, que pertenece a la Biblioteca Nacional, obtenemos siete resultados, que se encuentran en tres diarios de la época, donde se menciona a sor Juana. Si realizamos la búsqueda en la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, el número de resultados es solo uno, aunque difiere de los anteriores. El resultado de la búsqueda en la BVPH, corresponde a *La pensatriz salmantina*, que fue una publicación periódica para mujeres que nace en 1777 tras el éxito de *La pensadora gaditana* (1763). En el número que conserva la BVPH se menciona, en la página 19, a doña Juana Morella, una estudiosa de sor Juana Inés de la Cruz y otras mujeres ilustres. En este caso, la referencia a nuestra autora no se relaciona con el éxito de su obra, sino de ella misma como figura ilustre que estaba trascendiendo su tiempo. Si volvemos a los resultados de la Hemeroteca Nacional, los diarios que nos aparecen son el *Correo de Madrid (ó de los ciegos)*, el *Memorial literario, instructivo y curioso de la Corte de Madrid*, y el *Diario curioso, histórico, erudito, comercial, civil y económico*, al que pertenecen cinco de los resultados. El *Correo de Madrid* se edita entre el 10 de octubre de 1786 y el 24 de febrero de 1791 en Madrid, fue primero un bisemanario (martes y viernes) y, posteriormente, se redujo a una entrega semanal. La mención a sor Juana aparece en su entrega del 29 de septiembre de 1787, el número 100 del periódico, y es una cita como propietaria de los versos que se estaban reproduciendo en la página 452. El *Memorial literario* está en activo desde el 1 de enero

de 1784 hasta el 31 de diciembre de 1790. Fue considerada una revista de carácter ilustrado que tenía, en primer lugar, una entrega mensual que, posteriormente, aumentó a dos. La mención de sor Juana se hace en el número de noviembre de 1785, cuando se compara a la erudita mexicana con la madre María Yolanda do Ceo, una religiosa portuguesa, profesa en el convento de San Francisco, que también se dedicó a las letras. Como cabe esperar, por proximidad, en esta comparativa se consideran superiores las poesías de sor Juana Inés de la Cruz. Por último, el *Diario curioso* se publicó entre el 13 de junio de 1772 y el 31 de enero de 1773 y fue un diario evangélico e histórico-político que constaba solamente de cuatro páginas a una columna. Utilizaban la última página del diario para difundir poemas que consideraban apropiados por lo que, a pesar de sus cortos seis meses de vida, sor Juana aparece en esta sección hasta en 5 ocasiones: el 17 de agosto, el 28 de agosto, el 5 de septiembre, el 21 de octubre y el 7 de noviembre. Todas ellas en formato de cita, como en el caso del *Correo de Madrid*, buscando dar crédito a la autora por el uso de sus versos. A pesar de la escasa presencia que encontramos de la autora, o de representaciones de su obra en la prensa, es necesario poner en contexto la época, ya que la historia de los periódicos era relativamente reciente en España, con el nacimiento de *La Gaceta de Madrid*³⁰ en 1661.

Tras la exposición de los argumentos anteriores podemos considerar que sor Juana gozó de una relativa fortuna editorial durante el primer siglo de vida de sus obras. Hemos contado dos relaciones de comedia, veinte ediciones diferentes de sus obras completas, una de *La segunda Celestina*, dos de *Amor es más laberinto* y cinco de *Los empeños de*

³⁰ *La Gaceta de Madrid* es conocida en primer lugar con el nombre de *Gazeta nueva de los sucesos políticos y militares de la mayor parte de Europa* (1661-1662). En 1677 renace bajo el nombre de *Gazeta ordinaria de Madrid*, título que recibe hasta 1680. Vuelve a abrir en 1683, en este caso con el nombre de *Nuevas ordinarias de los sucesos del Norte*, que durará hasta 1697. En ese mismo año, nace oficialmente la *Gaceta de Madrid*, nombre que conservará hasta 1936, cuando se transforma en el *Boletín Oficial del Estado*. El Gobierno tiene a disposición ciudadana la consulta de todos los números en la web: https://www.boe.es/diario_gazeta/. A pesar de la búsqueda, en este caso no hemos encontrado documentos sobre la figura de sor Juana Inés de la Cruz, ya que la consulta de los documentos anteriores a 1836 debe hacerse uno a uno, al no contar con búsqueda por texto.

una casa. Además, se dedicaron más de cien páginas del último tomo de sus obras completas a poemas encomiásticos por parte de literatos coetáneos. Asimismo, sus versos fueron empleados, de manera ejemplificante, en diversos periódicos pocos años después de su muerte. Parece pues, que el hecho de que la crítica se refiera al éxito de las obras de sor Juana Inés de la Cruz durante la Edad Moderna está justificado en este caso.

5. Conclusiones

En este apartado haremos un repaso por los argumentos que se han ido aportando a lo largo de las diferentes secciones del trabajo, seguido de una reflexión acerca de la fortuna escénica y editorial de sor Juana Inés de la Cruz. Para concluir, haremos referencia a la importancia de sor Juana como autora incluida recientemente en el canon literario, así como a la necesidad de seguir avanzando en el ámbito de los estudios teatrales no solo de su obra, sino de la de todos los autores que, como ella, han quedado postergados al dedicarse a fundamentalmente a la producción de textos representados en el ámbito cortesano y no en el popular.

En primer lugar, se han presentado los datos que conciernen a la biografía de la autora. Con respecto a estos destacamos los relativos a su nacimiento, a su faceta como estudiosa y a su muerte. En este trabajo hemos aceptado la versión que presenta Schmidhuber (2017) sobre el principio de la vida de nuestra autora, es decir, considerado la fecha de 1648 como correcta. En lo relativo a su faceta como erudita hemos recurrido a su biografía “autógrafa”, *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* (1700), en la cual explica su vocación hacia el mundo de las letras y el estudio. Por último, considerando los datos que aporta el *Libro de las profesiones y elecciones de priores y vicarias del convento de San Jerónimo*, hemos desestimado la epidemia de gripe, que menciona Diego de Calleja, como causa de la muerte de sor Juana, ya que ese año solamente fallecieron siete monjas.

El segundo asunto que se expone es un breve resumen del corpus completo de la obra de sor Juana. En esta sección no destaca ningún tema por novedoso, pero se contextualiza el estreno de *Los empeños de una casa* y se ofrece otra teoría sobre la fecha de estreno de la comedia, el 16 de agosto de 1684 (Hernández Araico: 1998). Esto supone un desacuerdo con la fecha aceptada hasta el momento, el 4 de octubre de 1683, propuesta por Salceda en 1953. En la actualidad los estudiosos siguen considerando esta opción como la correcta, por lo que es la que se menciona durante todo el trabajo.

La última cuestión que se introduce a modo de contexto sobre sor Juana es la crítica literaria a la que su obra ha sido sometida. En este sentido, destaca el hecho de haber recibido el título de “Décima Musa del Parnaso” y la publicación en 1957 de sus obras completas por parte de Méndez Plancarte. Además, este último apartado sirve como introducción a los dos grandes temas del trabajo: la falta de estudios sorjuanianos en lo que respecta a la fortuna editorial, pero sobre todo a la fortuna escénica.

En el apartado correspondiente a la fortuna escénica de sor Juana, se presentan los datos relativos a las representaciones de su obra profana que se documentan en las bases de datos CATCOM y DICAT para el siglo XVII, y en la obra de Andioc y Coulon (1996) para el siglo XVIII. Con respecto a sus loas, solo existen pruebas de las que estaban ligadas al estreno de una comedia, ya que de manera autónoma no tenemos datos de que fuesen representadas. *La segunda Celestina* (1675) es la obra más exitosa de sor Juana en los escenarios, algo poco alentador si tenemos en cuenta que solo escribió el último acto. De esta comedia, CATCOM y DICAT recogen tres noticias de representación (1676, 1638 y 1696) y Andioc y Coulon (1996) incluyen otras tres (1729, 1738 y 1771). *Amor es más laberinto* (1689) cuenta con menos éxito ya que, sin contar su estreno en el palacio virreinal de México, solo encontramos una noticia que haga referencia a su representación (1692), y no hay ningún registro sobre su representación en el siglo XVIII. Por último,

Los engaños de una casa (1683) se encuentra en la misma situación que *Amor es más laberinto* durante el siglo XVII, ya que solo encontramos una representación documentada en CATCOM y DICAT (1704), pero también se ha documentado un caso sobre su representación en el siglo XVIII (1731). En esta sección se incluye también una primera información relativa a las relaciones de comedia, puesto que se presenta su existencia como una prueba del éxito de la comedia en los escenarios privados. Aun así, en este trabajo se ha decidido que las relaciones de comedia están más influenciadas por factores editoriales que por los relacionados con la puesta en escena. Por lo tanto, se puede concluir que, aunque algunas de sus obras (*La segunda Celestina* y *Amor es más laberinto*) fuesen representadas por compañías de renombre (Manuel de Vallejo, el Mozo y Damián Polop), este no es motivo suficiente como para considerar que sor Juana Inés de la Cruz fue afortunada en las tablas del teatro. Cabe tener en consideración el hecho de que toda su obra dramática estaba enfocada a un público cortesano, por lo que no se guarda documentación alguna de las posibles representaciones que se hicieron de su obra en este ámbito.

El último apartado del trabajo se centra en la fortuna editorial de las obras de sor Juana a través de un estudio de las diferentes ediciones registradas en el *Catálogo de la Biblioteca Nacional de España*, que se cotejan con las obtenidas mediante el *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Española*. Para ello se presentan, en primer lugar, las veinte reediciones que se hacen de sus obras completas hasta 1725, de mano de diferentes imprentas españolas e incluso una portuguesa. Además, se añade la existencia de diferentes sueltas de sus comedias, una de *La segunda Celestina*, dos de *Amor es más laberinto* y cinco de *Los empeños de una casa*. Se incluyen también las relaciones de comedia que se conservan de *Amor es más laberinto* y *Los empeños de una casa*, que en este caso sí pueden considerarse una muestra del éxito editorial de sor Juana, que triunfa

en todos los formatos editoriales de la época. Por último, se amplía la información con datos sobre la prensa, ya que, a pesar del breve recorrido que tenía el periódico en ese momento, también se nombran ejemplos que contribuyen a refrendar el éxito de sor Juana Inés de la Cruz en este formato.

Este trabajo pretendía estudiar la historia escénica y editorial del teatro profano de sor Juana, centrándonos en el ejemplo de *Los empeños de una casa*. Tras contextualizar la vida y la obra de la autora, se ha procedido al estudio de estas dos facetas, aportando, en primer lugar, una visión general de su literatura y el caso más concreto de la comedia ejemplificante. Una vez expuestos todos los argumentos, las conclusiones finales son claras. La fortuna editorial de la obra de sor Juana es un hecho probado, tanto la cantidad de ediciones impresas, como la calidad de quienes las imprimían, nos llevan a una respuesta segura, sor Juana Inés de la Cruz fue, sin duda, afortunada en su vida editorial. El caso de la fortuna escénica es más complejo y trae consigo más preguntas que respuestas. Según lo observado, principalmente, en las plataformas CATCOM y DICAT, pero también en la obra de Andioc y Coulon (1996), está claro que la obra dramática de sor Juana no gozó de fortuna escénica, por lo menos en lo que se refiere a representaciones públicas o de las que se conserve algún registro.

Consideramos que, teniendo en cuenta la necesidad de incluir una perspectiva de género en los cánones literarios actuales, es de recibo mencionar la importancia de sor Juana como autora de su época, ya que eran pocas las mujeres que tuvieron la oportunidad de dedicarse a las letras, y muchas menos las que consiguieron permanecer en la historia. La importancia de sor Juana radica principalmente en que ha comenzado a incluirse en el canon actual como autora de referencia en su tiempo, siendo estudiada junto a personalidades tan ilustres como Góngora o Quevedo. El centro de este trabajo ha sido su obra teatral, que al igual que sus poemas, pero de manera menos reconocida, es de una

gran riqueza intelectual, no solo en lo que se refiere al montaje de la escena, sino también a la temática y la forma de sus textos. Por lo que, esperamos que, gracias a la aparición de nuevos estudios sobre su teatro, su figura como dramaturga sea puesta en valor, no solo por la necesidad de que más mujeres sean incluidas en el canon literario, sino porque sus textos cuentan con el valor suficiente como para que así se consideren.

Este trabajo, además de ser un estudio sobre la vida escénica y editorial del teatro profano de sor Juana, sirve para exponer las carencias existentes en el ámbito de los estudios sorjuanianos. Es cierto que sor Juana ha sido muy estudiada recientemente en lo relativo a lo espiritual y a su propia biografía, pero el hecho de que ni siquiera tengamos clara la fecha de estreno de la única comedia profana que escribió en solitario, demuestra la falta de estudios teatrales sobre su obra. Sería interesante poder profundizar en las representaciones cortesanas o palaciegas que se hacían en los siglos XVII y XVIII para obtener una visión real de la repercusión que su obra tuvo entre las clases más acomodadas. Como se ha mencionado anteriormente en este trabajo, la existencia de dos relaciones de comedia de sus obras, un género que triunfó entre la aristocracia, demuestra que su teatro profano tuvo que ser mucho más representado de lo que los datos reflejan. Sor Juana, que triunfó en lo editorial, y especialmente en su faceta como poeta, es un claro ejemplo de lo poco atendidos que se encuentran los autores menores del teatro áureo. Esta realidad abre la puerta a futuros estudios sobre las representaciones que se hacían en los ambientes aristócratas, así como en los palacios de la realeza.

6. Bibliografía

Andioc, René y Coulon, Mireille (1996). *Cartelera madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

Biblioteca Nacional de España (Consulta: 29 de noviembre de 2023). *Catálogo General*. <http://catalogo.bne.es/uhtbin/webcat>

Biblioteca Nacional de España (Consulta: 20 de febrero de 2024). *Hemeroteca Digital*. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/advanced>

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Consulta: 14 de enero de 2024). <https://www.cervantesvirtual.com/buscador/?q=&avanzada=1>

Biblioteca Virtual de Prensa Histórica (Consulta: 20 de febrero de 2024). <https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/busqueda.do>

Bravo Arriaga, María Dolores (2006). *Las loas cortesanas de sor Juana o la metáfora de la adulación*, México, Universidad Autónoma Metropolitana (Consulta: 10 de febrero de 2024): <http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/1417>

Colombi, Beatriz (2018). “Diego Calleja y la Vida de Sor Juana Inés de la Cruz. Vestigios y silencios en el archivo sorjuanino”, *Revista Exlibris*, 7, pp. 24-41.

Cossío, José María de (1952). “Observaciones sobre la vida y la obra de Sor Juana Inés de la Cruz”, *Boletín de la Real Academia Española*, 32, 135, pp. 27-48.

Cruz, Juana Inés de la (1700). *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*. Biblioteca Virtual Universal (Consulta: 6 de noviembre de 2023) <https://biblioteca.org.ar/libros/132027.pdf>

- Cruz, Juana Inés de la (1700). *Fama y obras posthumas del Fénix de México, décima musa, poetisa americana, Sor Juana Inés de la Cruz, religiosa professa en el convento de San Geronimo de la Imperial Ciudad de México*, Madrid, Imprenta Manuel Ruiz de Murga.
- Cruz, Juana Inés de la (2023). *Los empeños de una casa y Amor es más laberinto*, Celsa Carmen García Valdés (ed.), Madrid, Cátedra.
- Establés Susán, Sandra (2018). *Diccionario de mujeres impresoras y libreras. De España e Iberoamérica entre los siglos XV y XVIII*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Farré Vidal, Judith (2017). “Sor Juana Inés de la Cruz, Loa en las huertas donde fue a divertirse la Excelentísima Señora condesa de Paredes”, “*Estos festejos de Alcides*”, *Loas sacramentales y cortesanas del Siglo de Oro*, coord. Mata Induráin, New York, Instituto de los Estudios Auriseculares, pp. 259-278.
- Ferrer Valls, T. *et al.* (Consulta: 27 de diciembre de 2023). *CATCOM. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral*.
<https://catcom.uv.es/consulta/findrecords2.php?-link=Find%202>
- Ferrer Valls, Teresa *et al.* (Consulta: 27 de diciembre de 2023). *DICAT. Diccionario Biográfico de actores del teatro español clásico*.
<https://dicat.uv.es/consulta/busqueda>
- Fumagalli, Carla Anabella (2018). ““Inundación Castálida” (1689) y la presentación de Sor Juana a España. Legitimaciones de autor y obra en sus paratextos”, *Bibliographica Americana*, 14, pp. 132-143.

- Fumagalli, Carla Anabella (2018). “Sor Juana Inés de la Cruz hace sudar las prensas españolas”, *Esferas literarias*, 1, pp. 87-98.
- Fumagalli, Carla Anabella (2023). “La obra ¿completa? de Sor Juana Inés de la Cruz: un análisis de la “dispositio” de sus ediciones antiguas”, *Hipogrifo*, 11, pp. 785-804.
- García, Javier (2016). “Panorama de la obra literaria de Sor Juana Inés de la Cruz”, *Ecclesia: Revista de cultura católica*, 1, pp. 5-44.
- García Valdés, Celsa Carmen (2004). “Obra dramática de Sor Juana Inés de la Cruz”, *Paraninfos, segundos y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, coord. Arellano Ayuso, Madrid, Iberoamericana, pp. 189-197.
- González, Aurelio (1999). “Construcción teatral del festejo barroco: *Los empeños de una casa de sor Juana*, Anales de literatura española”, *Letras Novohispanas*, 13, 3, pp. 117-126.
- González Cañal, Rafael (2014). *Las relaciones de comedias de Rojas Zorrilla*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Consulta: 16 de noviembre de 2023): <https://www.cervantesvirtual.com/obra/las-relaciones-de-comedias-de-rojas-zorrilla/>
- González Cañal (2021). “Las relaciones de comedias áureas: el caso de Antonio Enríquez Gómez”, *Hipogrifo*, 9, pp. 191-240.
- Grossi, Verónica (2006). “Hacia una revisión crítica de la recepción de Sor Juana Inés de la Cruz, desde el siglo diecisiete hasta la actualidad”, *ConNotas: Revista de crítica y teorías literarias*, IV, 6-7, pp. 51-63.

- Hernández Araico, Susana (2006). *Problemas de fecha y montaje en Los empeños de una casa de sor Juana Inés de la Cruz*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Consulta: 1 de marzo de 2024): <https://www.cervantesvirtual.com/obra/problemas-de-fecha-y-montaje-en-los-empeos-de-una-casa-de-sor-juana-ins-de-la-cruz-0/>
- Lobato, María Luisa (2007). “Nobles como actores. El papel activo de las gentes de palacio en las representaciones cortesanas en la época de los Austrias”, *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, coord. B. García García y M. L. Lobato, Madrid, Iberoamericana, pp. 89-114.
- Martín-Puya, Ana Isabel (2023). “Construyendo a Sor Juana: La creación de un mito en el bajo barroco (sobre la Fama Póstuma)”, *Atalana*, vol. 11, nº 1, pp. 128-151.
- Oviedo Pérez de Tudela, Rocío (Consulta: 28 de octubre de 2023). *Sor Juana Inés de la Cruz*. Real Academia de la Historia: <https://dbe.rah.es/biografias/5466/sor-juana-ines-de-la-cruz>
- Paz, Octavio (1982). *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, México, Fondo de cultura económica.
- Peña Doria, Olga Martha y Schmidhuber de la Mora, Guillermo (2020). “Una nueva biografía de Sor Juana Inés de la Cruz, la autora novohispana, deberá ser escrita en el siglo XXI tras importantes hallazgos documentales”, *Bibliographica Americana: Revista Interdisciplinar de Estudios Coloniales*, 16, pp. 99-117.
- Peña Núñez, Beatriz Carolina (2004). “Amor es más laberinto: un ejemplo teatral de la dualidad barroca”, *Sapiens: Revista Universitaria de Investigación*, 5, 99, pp. 9-35.

- Pérez Martínez, Herón (2008). “La vigencia de Sor Juana Inés de la Cruz”, *Acta Universitaria*, 18, 1, pp. 5-14.
- Real Academia de la Historia (Consulta: 28 de octubre de 2023). *Diccionario biográfico*. <https://dbe.rah.es/>
- Roldán Fidalgo, Cristina (2020). “La “pintura” del gesto: una aproximación a las relaciones de comedias y su puesta en escena”, *Hipogrifo*, 8, pp. 553-566.
- Sancho Dobles, Leonardo (2018). ““Y de nuestras cortedades el perdón...” A propósito del teatro breve en sor Juana Inés de la Cruz”, *Hipogrifo*, 6, pp. 179-190.
- Schmidhuber de la Mora, Guillermo (2017). “Pertinencia actual de la primera biografía de sor Juana Inés de la Cruz”, *Estudios de historia de España*, 19, pp. 225-254.
- Spinato B., Patrizia (2022). “Sor Juana a los trescientos años de su muerte. Recepción crítica femenina y difusión en el ámbito cultural italiano”, *Atalanta*, 10, pp. 158-182.
- Vega García-Luengos, Germán (2009). “La investigación sobre los formatos del teatro español del siglo XVII en la imprenta”, *Bibliologia: An international journal of bibliography, library science, history of typography and the book*, 4, pp. 21-45.