

Los empeños de una casa de Sor Juana: Una lectura de la crítica

Miriam Rocío Montoya
The University of Arizona

El teatro de la “Décima musa de México”, Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), abarca un poco más de la tercera parte de su obra. Dentro de este género escribió además de comedias y autos sacramentales, loas y sainetes (Paz 431). Según los estudios de Alberto G. Salceda¹, *Los empeños de una casa* fue representada por primera vez el 4 de octubre de 1683² en el palacio del contador, don Fernando Deza, con motivo del natalicio de José, el hijo de los Virreyes, Marqueses de la Laguna. El festejo coincidió con la llegada a México del nuevo arzobispo, Francisco Aguiar y Seijas, suceso que así se menciona en la loa que antecede a la comedia (citado por Valbuena-Briones 159, Paz 434). Los textos que complementan el *festejo* y que también provienen de la pluma de la monja jerónima son la loa, las canciones, los sainetes y el sarao. Susana Hernández Araico declara que regularmente estos festejos no eran escritos por un mismo dramaturgo y que por esa razón, la comedia de Sor Juana sobresale, ya que es una de las únicas fiestas teatrales que ha sobrevivido, además de ser la única escrita por una mujer durante la colonia (101).

La comedia de Calderón *Los empeños de un acaso* (1639) es una de las fuentes que han sido más frecuentemente asociadas con la comedia de Sor Juana, específicamente porque los títulos de ambas son tan similares³. También se ha señalado que posiblemente Sor Juana escogió un título tan parecido al de Calderón porque la obra del maestro español se había hecho de muy buena reputación como espectáculo palaciego (Hernández Araico 107-08) y esto le podría ayudar a la autora a crear una recepción más positiva de su obra..

En relación a la puesta en escena de las loas y comedias de Sor Juana, varios críticos coinciden en señalar que no se tiene documentación del montaje de éstas. Hernández Araico nota que probablemente se representaron en México para celebrar esas ocasiones que se mencionan en el contenido laudatorio (102).

No obstante, en el estudio que hizo esta crítica también menciona que para *Los empeños*, “existe un manuscrito de una loa del siglo XVIII con el nombre de Juan Vélez de León y otro de la comedia misma, los cuales apuntan a algunas producciones comerciales en la España de la época⁴” (103). Según Hernández Araico, esto podría significar que algunos montajes de la obra en España pudieron haber sido patrocinados por los amigos influyentes de Sor Juana como los Marqueses de la Laguna y el Marqués de Mancera y su esposa; y que este patrocinio pudo haber facilitado que *Los empeños* se trasladara al teatro comercial (103). De acuerdo con esta información podemos deducir que las obras de Sor Juana que se representaron en México se llevaron a cabo precisamente porque éstas celebraban ocasiones importantes para los mecenas de la autora quienes tomándola bajo su protección, la ayudaron a que su obra se conociera fuera de México.

Existen diversas opiniones acerca del valor literario de esta obra; es decir, por un lado se le ha tachado de tener demasiada intriga⁵ y de ser *vacía*: “El enredo, los chistes, los diálogos de graciosos y enamorados, los bellos versos, todo es perfecto [...]” pero que es solamente “vacía perfección” (Paz 433). Sin embargo, en otros estudios se ha demostrado que la obra encierra mucho más de lo que aparenta en su típico argumento de comedia de enredos⁶. Por lo tanto, en este trabajo estudiaré los diferentes aspectos en los que la crítica se ha enfocado

al analizar la comedia para mostrar que la obra de Sor Juana no es simplemente otra de las comedias de capa y espada representativas de la tradición del Siglo de Oro español sino que además las sobrepasa y las subvierte.

Las comedias de capa y espada se distinguen por reflejar en su trama un sinnúmero de malentendidos, equívocos y engaños, que provocan problemas entre los personajes. Uno de los temas principales de este tipo de comedia es el conflicto entre el honor y el amor. En general, se trata de un arte de enredo que provoca comicidad debido a la confusión de las identidades de los personajes (*Historia del teatro español* 1123). De acuerdo a esto, *Los empeños* es una comedia de capa y espada porque reúne dichas características. Es decir, en la comedia vemos que la coincidencia de tantos amantes en una misma casa provoca múltiples equivocaciones y enredos amorosos que divierten por su jocosidad. Aunque el argumento de esta comedia es tan conocido, valdría recordarlo tanto para ilustrar lo antes dicho como para examinar el rol de los personajes principales.

Argumento

Como se acaba de señalar, *Los empeños de una casa* es una comedia de capa y espada en tres jornadas. La acción se lleva a cabo en Toledo en el transcurso de unas horas. La trama se desarrolla casi completamente en el espacio de una casa en donde un grupo de jóvenes se ven

involucrados en enredos amorosos. Doña Leonor de Castro es una mujer hermosa, fina, cultivada, que está enamorada de don Carlos de Olmedo, un caballero noble aunque sin mucho caudal. Debido a sus muchas virtudes, doña Leonor se ve cortejada por muchos pretendientes más ricos que don Carlos. Don Pedro de Arellano, el villano de la comedia, es uno de ellos. El padre de doña Leonor, don Rodrigo de Castro, es un noble arruinado y Leonor decide escaparse con don Carlos porque teme que su padre le escoja un esposo con mayor hacienda. Don Pedro, al enterarse de que doña Leonor piensa fugarse con don Carlos, es ayudado por su hermana Ana para impedir la huída. Debido a esta artimaña, don Carlos y doña Leonor son interceptados por unos embozados que supuestamente representan a la justicia y se llevan a doña Leonor a casa de don Pedro; aparentemente para ponerla a salvo de su raptor. Durante la algarabía, don Carlos hiere a un hombre que resulta ser el primo de doña Leonor, el cual trataba de defenderla. Sin embargo, don Carlos no lo reconoce porque es de noche y está oscuro. Don Carlos es perseguido por los presuntos “policías” y pide refugio precisamente en casa de don Pedro y su hermana Ana. Doña Ana, gustosa al darse cuenta de que se trata del hombre a quien ama, admite a don Carlos y a su criado Castaño en la casa. A la vez, doña Ana ignora que en la casa está secretamente escondido don Juan, quien ha sido ayudado por Celia, la criada de ella, a

entrar a la casa. Don Juan es el enamorado desdeñado de doña Ana y ha venido desde Madrid a buscarla. Poco después llega don Pedro para tratar de continuar con su plan de conquistar el amor de doña Leonor. A esto se sumará más tarde, la llegada de don Rodrigo que también aparece en este lugar llevado por un equívoco, pues piensa que fue don Pedro quien se robó a su hija Leonor. De esta manera, la casa está ahora habitada por los principales personajes que se verán implicados en “los empeños de una casa”. Al final de la comedia, los enredos y las confusiones se arreglan y se celebran los matrimonios entre don Carlos y doña Leonor y entre don Juan y doña Ana. Hasta Castaño parece haberse acomodado con Celia. El único que se queda sin pareja es el intrigante de don Pedro.

Crítica

Por un lado se ha apuntado al exceso de enredo en *Los empeños* como la debilidad más grande de la obra. Joseph A. Feustle cita a Pedro Henríquez Ureña, a Antonio Castro Leal, a Alberto de Salceda y a José Juan Arrom como ejemplos de críticos que han juzgado la comedia por tener una intriga excesiva y porque la forma no es más que una imitación de aquéllas pertenecientes a la tradición española del Siglo de Oro (143). Mas por el contrario, el discurso de Leonor, como autorretrato de Sor Juana, es uno de los aspectos que la crítica⁷ ha comentado más positivamente por tener un valor primordial en la obra. Por ejemplo,

en su texto *Razón y pasión de Sor Juana*, Anita Arroyo nota que el argumento carece de la menor importancia y que es mucho más significativo el que Sor Juana se haya retratado en el personaje de doña Leonor (267). Afirma que este aspecto es el que más interesa porque se relaciona con la vida de la autora y porque a través de esta forma impersonal, “el autor puede ocultarse y a la vez mostrarse” (271) y así, “exhibirse en forma indirecta en boca de cualquiera de los personajes que hace hablar en sus comedias” (271). Concluye que la escritora se da gusto revelando su propio ser “en la larga tirada autobiográfica que pone la dramaturga en boca de su doble, Doña Leonor [...]” (271).

Asimismo, en el prólogo que escribió a las *Obras Selectas*⁸ de Sor Juana Inés de la Cruz, Georgina Sabàt de Rivers manifiesta que el argumento de la comedia se parece al de las de comedia de capa y espada españolas pero que se nota “la mano particular de la monja mejicana” (22), especialmente en el primer acto: “[...] Doña Leonor, en un discurso de casi 300 versos [...], cuenta la historia de su vida, la cual no deja de ofrecer paralelismos con la de Sor Juana: doña Leonor nació noble, hermosa y discreta; fue aplaudida por sus estudios, pero durante mucho tiempo rechazaba a todos los hombres, etcétera” (22). Como puede observarse, también Sabàt de Rivers nota que la comedia es importante porque en el discurso de Leonor se distinguen semejanzas de la vida de la autora.

Leslie Anne Merced se une a esta lista de críticos quienes aseguran que existe una relación entre Sor Juana y Leonor:

¿Vemos en Doña Leonor reflexiones de la vida de la autora? ¿Es la descripción de Doña Leonor un texto autobiográfico dentro de la comedia? Nos parece que sí. Podemos establecer que todas estas características también describen a Sor Juana, quien es discreta sobre su vida personal por temor a la censura. [...] Estos comentarios aportan información escrita sobre la vida de la monja. (34)

Como también lo había señalado Anita Arroyo, Merced afirma que a través del discurso autobiográfico de Leonor, la monja jerónima expresó aspectos de su vida y de sus sentimientos que no podía haber hecho tan abiertamente debido a la represión en que vivía la mujer en su época.

Después de haber discutido los aspectos que más se le han subrayado a la comedia, me gustaría mostrar cómo el juicio crítico ha evolucionado hasta originar un sinnúmero de estudios que han podido señalar acertadamente, en mi opinión, varios aspectos de la obra que se habían pasado por alto y que demuestran que no es cierto que sea sólo “vacía perfección,” como dijo Octavio Paz, ni tampoco que el exceso de la intriga le rebaje el valor que posee.

Al analizar la obra, algunas investigaciones se han enfocado en la manera en que Sor Juana subvierte la tradición de la comedia de enredo. Es decir, en su comedia se invierten los papeles del hombre y la mujer y se transgrede el código

de honor. Carmen R. Rabell, en su ensayo “*Los empeños de una casa: Una re-escritura femenina de la comedia de enredo del Siglo de Oro español*”, afirma al respecto:

En *Los empeños de una casa* Sor Juana retoma una tradición literaria que representaba los principios más conservadores de la sociedad española de su época: la gran Comedia del Siglo de Oro. Sin embargo, esta reapropiación es estratégica: los contenidos tradicionales de la comedia se reutilizan para proponer una re-escritura del género a partir de la marginalidad. No se propone que Sor Juana haya echado por tierra todos los esquemas fijos del género sino que, [...] logra evidenciar sus defectos y contradicciones a través de la acción dramática del texto. (11)

Es decir, Rabell observa las distintas maneras en que la comedia hace una re-escritura del género a la vez que lo parodia. Entre algunos aspectos sobre la caracterización de los personajes que tanto Rabell como otras críticas, incluyendo a Leslie Anne Merced y a Raquel Chang-Rodríguez, han mencionado se cuentan la inversión de los papeles femeninos y masculinos, la asociación de características femeninas a personajes masculinos, la subversión de la tradición del rígido código de honor y la transgresión de los papeles comúnmente asociados con ambos sexos, por nombrar algunos. A través de estas características, los personajes en la comedia de Sor Juana rompen con los papeles tradicionales de las comedias de capa y espada.

El primer personaje en el que podemos observar la inversión de los papeles es en don Juan. Rabell explica que generalmente en las comedias era la mujer la que iba en busca de su desdeñoso amante para que le reestableciera su honor y que, sin embargo, en *Los empeños* es don Juan el ofendido y el que va en busca de Ana quien a su vez lo desaira (13). De esta manera, don Juan le dice a su amada:

Doña Ana, / mi bien, señora, ¿por qué/
con tanto rigor me tratas? / ¿Éstas eran
las promesas,/
éstas eran las palabras / que me distes en
Madrid/
para alentar mi esperanza? [...]
dejé, sólo por servirte, / el regalo de mi
casa,/
el respeto de mi padre / el cariño de mi
patria; [...]
¿cómo ahora tan esquiva / con tanto rigor
me tratas? (237-38)

Rabell también considera que don Juan no es el caballero noble de la tradición española sino el degradado, debido a que Sor Juana “lo coloca bajo el discurso de la dama desdeñada, indefensa y tal vez cobarde” (14). Según esto, don Juan se rebaja porque quiere deshonorar a doña Ana por el simple hecho de vengarse de sus desprecios. Es decir, en su apariencia de caballero se vislumbra un hombre sin escrúpulos que quiere cometer un acto tan ruin como el de violar a la mujer que ama porque se ve desdeñado por ella. No obstante, los deseos de venganza se tornan hacia don Carlos cuando don Juan se da cuenta de que Ana lo desprecia por estar enamorada de aquél.

La cobardía de don Juan parece radicar en el hecho de que nunca llega a vengarse de ninguno de los dos (Rabell 14). De acuerdo a esto, se subvierte la tradición de la mujer desdeñada al ser el hombre el desdeñado que busca reparar su honor, y se parodia la lucha exclusiva de una mujer por su honra. En otras palabras, no es una mujer sino un hombre, don Juan, quien busca restaurar su honra.

La crítica también afirma que otra de las inversiones de Sor Juana es “el hecho de que Leonor, protagonista de la obra, exalta a don Carlos y lo elige como esposo, basándose en virtudes mayormente asociadas al sexo femenino” (Rabell 14-15). Por ejemplo, se hace hincapié en las diferentes virtudes que Leonor asocia con don Carlos y que en ningún momento se ajustan a las que se le daban a los “caballeros nobles de la época.” De tal forma, a don Carlos no se le describe como a un buen vasallo del Rey, o como a un héroe valiente cuyas hazañas lo han hecho famoso en el reino entero. Doña Leonor nos describe a don Carlos como a un hombre hermoso con un cuerpo gentil y un espíritu gallardo, que posee un entendimiento sutil y elevado, que además es recatado, humilde, tierno, fino y apacible. Otra de las características que se señalan sobre Carlos y que no calzan con el caballero noble es el hecho de que no hace nada cuando se da cuenta de que don Pedro trata de enamorar a su amada, pues su entendimiento se sobrepone a los celos que pudiera sentir (Rabell 15). Raquel Chang-

Rodríguez también indica que el comportamiento de don Carlos es muy diferente al de otros caballeros que inmediatamente buscarían vengarse de la mujer amada al sentirse traicionados por ella (413). Esto se ejemplifica en las palabras de don Carlos cuando habla con Castaño:

Calla, Castaño, la boca, / que es muy bajo
quien sin causa, /
de la dama a quien adora, / se da a entender
que le ofende, /
pues en su aprensión celosa / ¿qué mucho
que ella le agravie /
cuando él a sí se deshonra? ... (266)

Cabe señalar que la voz femenina de la escritora se reconoce, asimismo, en el discurso de don Carlos por la manera en que él se expresa de la mujer. De hecho, se ha argumentado que a través del personaje de don Carlos, Sor Juana reclama respeto a los derechos de la mujer, a que se le trate y se le juzgue por la verdad y no por las apariencias (Chang-Rodríguez 413). De la misma manera, se ha hecho mención a que por el hecho de no condenar a doña Leonor, Don Carlos “la eleva a su nivel y asume la igualdad del hombre y de la mujer” (Chang-Rodríguez 413).

Al villano de la comedia, don Pedro, también se le ha analizado como a un personaje que no corresponde con la tradición. Don Pedro viola el código de honor al elaborar la trampa para don Carlos y doña Leonor, y así poder quedarse con ella; no obstante, don Pedro censura a su hermana cuando piensa que ésta ha transgredido el código de honor de su casa

al introducir en ella a don Carlos como su amante. (Rabell 15-16). Según Rabell, Sor Juana denuncia, a través de la figura del villano de su comedia, la desigualdad en la aplicación de las reglas a la mujer y al hombre (16). En otras palabras, don Pedro, por ser hombre, puede violar el código de honor sin que nadie se lo recrimine, mientras que su hermana es reprendida si hace lo mismo.

Por su parte, Don Rodrigo también ha sido considerado como un personaje que subvierte la tradición del rígido código de honor. Cuando su hija Leonor se escapa de la casa con don Carlos, si bien don Rodrigo asume que fue con don Pedro, éste decide no vengarse y matar al ofensor para lavar la humillación con su sangre. Para él, lo importante es que su hija se case con el agresor para no dar paso a las habladurías de la gente. Este personaje se conforma con que se restablezca su honra con el matrimonio de su hija. Como apunta Chang-Rodríguez: “Sor Juana, [...] critica así el hueco código de honor basado únicamente en las apariencias” (414).

En lo que respecta al personaje de Doña Ana, se nota el hecho de que es descrita como una especie de “Don Juan con faldas” (Rabell 16). Su carácter refleja el de los hombres que pierden el interés cuando ya se saben seguros de poseer el amor de una mujer. Doña Ana hace precisamente esto con don Juan porque según ella, “Es ciega la voluntad”/ porque si él es ya tan mío / ¿qué tengo que desear? (217). Leslie Anne

Merced también respalda esta particularidad en el personaje de doña Ana y la califica de “desdeñadora” (33). Además, Merced comenta al respecto que “la autora invierte los códigos del amor existentes en las comedias españolas” (33) puesto que Ana es la que decide quién va a ser su amante. Con esta forma de caracterizarla, la figura de doña Ana es una inversión del típico personaje femenino de la comedia española porque adquiere libertad al decidir sobre su vida y sobre sus amantes, y además al ser ella quien desprecia a los hombres, evidencia una peculiaridad propia de la personalidad asociada a los hombres.

Por otra parte, el comportamiento de doña Leonor tampoco coincide con el que se le atribuía a las damas de la comedia (Rabell 17). Rabell afirma que “conservar su amor le importa mucho más [a Leonor] que restablecer su honor mediante la obtención del ‘status’ aceptado de mujer casada” (17). Leslie Anne Merced también alude al hecho de que Leonor prefiere quedarse deshonrada frente a su padre para no tener que casarse sin amor (34). Según la literatura del Siglo de Oro, Leonor debería casarse para reestablecer la honra de la familia aunque no estuviera enamorada, o irse al convento si es que el matrimonio no se podía realizar por motivos de desigualdad social (Rabell 17). Sin embargo, ella prefiere irse al convento no porque el matrimonio con don Pedro no fuera posible por pertenecer ellos a distintas clases, sino porque no lo ama. Otra de las características que se le atribuyen

a este personaje es que es una mujer intelectual, inclinada a los estudios, que no busca hacerse de un marido (puesto que desprecia a todos sus admiradores); hasta que encuentra a uno que por “entendido” conquista su corazón (Merced 34, Rabell 17). Además, cabe indicar que Leonor no representa a la mujer sumisa ya que decide su destino al fugarse con don Carlos y al desobedecer a su padre; de tal forma, rompe con el rol tradicional de la mujer (Merced 33-34).

Finalmente, Castaño sería el personaje que más muestra la subversión de Sor Juana hacia el canon de la comedia. Es bien conocido que en la literatura del Siglo de Oro era común el personaje femenino que se disfrazaba de hombre (Rabell 19, Rivers 633-34), porque de esta manera, la mujer adquiriría “poder”. No obstante, varios artículos que hablan de la inversión de este rol en la comedia de Sor Juana, coinciden en que en este tipo de comedias, es muy raro encontrar a un personaje masculino que se disfraza de mujer⁹ (Rabell 19, Rivers 633-34). Por lo tanto, numerosos estudios¹⁰ acerca de esta obra se han enfocado en examinar a este personaje como símbolo de una sátira feminista. Se mencionarán a continuación algunos aspectos sobre los que todos estos críticos han coincidido en relación a Castaño y a la personalización de Sor Juana en Castaño.

El trabajo de Sandra Messinger Cypess propone que Sor Juana emplea el papel del hombre disfrazado de mujer

porque esto le permite dar voz a sus ideas feministas (181). De acuerdo a esta premisa, la relación de Castaño con la voz de la autora resulta primero de la asociación de Leonor como espejo de Sor Juana (a través del discurso autobiográfico de Leonor que ya señalamos anteriormente); y luego de Castaño como reflejo distorsionado de Leonor (Cypess 182). Es decir, si Castaño se disfraza de Leonor y ésta ha sido asociada como espejo de Sor Juana, entonces Castaño en su disfraz de Leonor puede comunicar las ideas feministas de la autora.

Antes de ilustrar las diferentes maneras en que se hace una sátira feminista a través del personaje de Castaño, será conveniente recordar las primeras líneas que introducen el discurso de este gracioso personaje porque éstas han sido citadas innumerables veces para resaltar el carácter metadramático de la obra¹¹. Por ejemplo, al principio de su monólogo, Castaño alude al pícaro mexicano “Garatuza” a quien admira por sus “muchos prodigios,” y así nos informa que él mismo es proveniente de las Indias. A la vez, invoca a un “sujeto,”¹² ya sea mujer u hombre para que lo inspire y le dé alguna “traza” como las del maestro “Calderón,” para poder salir del “empeño” en que lo metió don Carlos cuando le ordenó que llevara una carta a don Rodrigo (301-2). Las referencias que hace Castaño sobre Garatuza y sobre Calderón muestran dicha característica de la creación de “teatro sobre teatro” ya que se puede observar que Castaño está consciente de su ficcionalidad (Rabell 24).

Por otra parte, vemos que el “sujeto” a quien se dirige Castaño en busca de ayuda, le da la idea de disfrazarse de mujer, y usando la ropa de Leonor comienza la transformación ante los ojos del público (302). En esta sección de su monólogo se percibe con qué exageración y coquetería se va caracterizando de mujer hasta el extremo de usar adjetivos con género femenino para describirse a sí mismo:

Lo primero, aprisionar / me conviene la
 melena, / [...]
 Con este paño pretendo / abrigarme la
 mollera; / [...]
 Ahora entran las basquiñas. / ¡Jesús, y qué
 rica tela!
 No hay duda que me esté bien, / porque
 como soy morena/
 me está de cielo lo azul. (302)

Asimismo, después de describir cómo va vistiéndose del “color de la mentira”, se detiene para hablar a las mujeres del público. Las siguientes frases son otros ejemplos que ilustran que Castaño “rompe la ilusión de la ficción”:

-¿Qué les parece, señoras, / este encaje
 de ballena?/
 Ni puesta con sacristanes / pudiera estar
 más bien puesta./
 Es cierto que estoy hermosa. / ¡Dios me
 guarde, que estoy bella!/
 Cualquier cosa me está bien, / porque el
 molde es rara pieza. (303)

Al referirse a esta parte, Leslie Anne Merced manifiesta que la escritora utiliza a Castaño para dirigirse al público con la intención de influir sobre éste directamente mediante el teatro mismo (37). Esto se manifiesta cuando Castaño expresa que se

siente “hermosa” dirigiéndose al público; así, Castaño quiere persuadir al público para que lo vea tan “hermoso” como él se ve a sí mismo.

Como ha sido señalado por la crítica sorjuanina, el siguiente fragmento del monólogo es interesante dentro de la parodia que Sor Juana hace de este género porque parece que la monja se burla de los hombres quienes con sólo ver “un bulto” con apariencia femenina lo siguen para enamorarlo:

Ya estoy armado, y ¿quién duda / que en
 el punto que me vean/
 me sigan cuatro mil lindos / de aquestos
 que galantean/
 a salga lo que saliere, / y que a bulto se
 amartelan,/
 no de la belleza que es, / sino de la que
 ellos piensan? (304)

El crítico Elías L. Rivers alude a esta parte del discurso del gracioso para enfatizar que “[...] aquí es donde la autora no puede menos de lanzar una sátira feminista contra la fantasía de los hombres, que con cualquier motivo se enamoran de sus propias imaginaciones” (636). Esto sucede precisamente en la comedia pues don Pedro, al ver “el bulto” de “Castaño-Leonor”, trata de enamorarle, por lo que Rivers concluye que “[a]sí se burla Sor Juana simultáneamente de la hermosura femenina y del machismo que dispara a todo blanco” (636).

Por último, a través de la voz de Castaño, Sor Juana hace una sátira de la manera en que la sociedad ha fijado cómo

⁴ Susana Hernández Araico cita en ese texto la siguiente información acerca de los documentos: “Ms. 2.1000, BN Madrid para la *Loa* y Ms. 16.019, BN Madrid para las tres jornadas de la comedia, ambos en letra del siglo XVIII”.

⁵ Véase, por ejemplo, el trabajo de Joseph A. Feustle, el cual menciona que Pedro Henríquez Ureña, Antonio Castro Leal, Alberto de Salceda y José Juan Arrom han criticado a la obra por el exceso de enredo.

⁶ Más adelante se mencionarán trabajos como el de Carmen R. Rabell, Leslie Anne Merced y Raquel Chang-Rodríguez como ejemplos de estudios que muestran que esta comedia subvierte la tradición del Siglo de Oro y que por lo tanto no posee el típico argumento de la comedia de enredos.

⁷ Entre otros de los muchos críticos que han comparado a Leonor con Sor Juana véanse los siguientes: Chang Rodríguez, 409-19; Feustle Jr., 143-49; Catherine Larson, “Writing the Performance: Stage Directions and the Staging of Sor Juana’s *Los empeños de una casa*”. *Bulletin of the Comediantes*, 42.2 (1990), 179-98; Paz, 436-37.

⁸ La referencia textual es de la siguiente edición: *Sor Juana Inés de la Cruz. Obras Selectas*, Ed. y comp. Georgina Sabàt de Rivers y Elías L. Rivers, Barcelona, Editorial Noguer, 1976.

⁹ Rabell menciona los textos “El Persiles” de Cervantes y “Del andrógino” de Francisco de Lugo y Dávila como ejemplos del hombre vestido de mujer en otros textos del Siglo de Oro. Sin embargo, la crítica aclara que “en ambos textos el disfraz femenino le sirve al hombre para gozar de los privilegios femeninos” (19).

¹⁰ Véanse por ejemplo los trabajos de Chang-Rodríguez, 409-19; Cypess, 177-85; Merced, 31-43; Rabell, 11-25; Rivers, 633-37; Christopher Brian Weimer, “Sor Juana as Feminist Playwright: The Gracioso’s Satiric Function in *Los empeños de una casa*”, *Latin American Theatre Review* 26.1 (1992): 91-98.

¹¹ De acuerdo a Richard Hornby, “[...] metadrama can be defined as drama about drama; it occurs whenever the subject of a play turns out to be, in some sense, drama itself” (31).

¹² Carmen Rabell afirma que Castaño invoca al “autor” de la comedia, a quien ve como un “santo pícaro” de sexo ambiguo, para que lo ayude a salir del “empeño” (24).

¹³ El estudio de Christopher Brian Weimer (véase nota 8 para la cita) hace un análisis más profundo sobre la función de Castaño en la comedia. Al comentar sobre la escena en que Castaño se disfraza de mujer, argumenta que la transformación de Castaño no es “*transvestism*” sino “*drag*” porque mientras “*transvestism*” es definido como un esfuerzo serio de imitación del sexo opuesto, “*drag*” es considerado como un recurso teatral subversivo que por su carácter cómico, critica los roles genéricos (Traducción mía, 92-93).

¹⁴ Véase el estudio de Feustle, Jr., 143-49.

Obras Citadas

Arroyo, Anita. “El teatro”. *Razón y pasión de Sor Juana*. México: Porrúa y Obregón, 1952. 259-95.

Chang-Rodríguez, Raquel. “Relectura de los empeños de una casa”. *Revista Iberoamericana* 104-105 (1978): 409-19.

Cruz, Sor Juana Inés de la. *Los empeños de una casa. Sor Juana Inés de la Cruz. Obras Selectas*. Ed. y comp. Georgina Sabàt de Rivers y Elías L. Rivers. Barcelona: Editorial Noguer, 1976. 195-342.

Cypess, Sandra Messinger. “Los géneros revelados en *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz”. *Hispamérica* 22.64-65 (1993): 177- 85.

Feustle, Joseph A., Jr. “Hacia una interpretación de *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz”. *Explicación de textos literarios* 1 (1972): 143-49.

- Hernández Araico, Susana. "La innovadora fiesta barroca de Sor Juana: *Los empeños de una casa*". *El escritor y la escena V: Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro. Homenaje a Marc Vitse.* Ed. Ysla Campbell. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1997. 101-13.
- Historia del teatro español I: De la Edad Media a los Siglos de Oro.* Dir. Javier Huerta Calvo. Madrid: Editorial Gredos, 2003.
- Hornby, Richard. *Drama, Metadrama, and Perception.* Lewisburg: Bucknell University Press, 1986.
- Merced, Leslie Anne. "La subalterna, ¿ha hablado?: Discursivo subversivo en *Los empeños de una casa*". *Osamayor: Graduate Student Review* 4.10 (1997): 31-43.
- Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe.* 2nd. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Rabell, Carmen Rita. "Los empeños de una casa: Una re-escritura femenina de la Comedia de enredo del Siglo de Oro español". *Revista de Estudios Hispánicos* 20 (1993): 11-25.
- Sabàt de Rivers, Georgina. Prólogo. *Sor Juana Inés de la Cruz. Obras Selectas.* 13-44.
- Valbuena-Briones, Ángel Julián. "La particularidad de *Los empeños de una casa*, de Sor Juana Inés de la Cruz, ante la tradición calderoniana". *Hispanic Journal* 18.1 (1997): 159-68.