

La dramaturgia de Sor Juana Inés de la Cruz, su máxima osadía

Guillermo Schmidhuber de la Mora

Universidad de Guadalajara, México

En las apreciaciones críticas de sor Juana Inés de la Cruz en los inicios del siglo XXI, esta autora es primeramente una mujer que luchó por la libertad de pensar; en segundo lugar como una poeta aclamada en su tiempo, olvidada después y regresada a la popularidad en el siglo XX; y en tercer lugar, es considerada una monja que al final de su vida luchó en contra del asecho de las autoridades eclesiásticas que le impidieron escribir. Sin embargo, su condición de dramaturga no ha sido tomada en cuenta como factor definitorio de su personalidad literaria porque sus labores dramáticas fueron la más silenciadas por sus contemporáneos y porque los críticos del siglo XX que dedicaron sus labores a la obra sorjuanina fueron en su mayoría famosos poetas y críticos de poesía que desconocían y no apreciaban el género teatral. El presente estudio trata de probar que el escribir obras dramáticas fue la mayor osadía que sor Juana pudo hacer para romper los cánones que su sociedad novohispánica le imponía.

Las audacias de sor Juana y sus transgresiones a las normas impuestas por la sociedad de la Nueva España fueron de diferente magnitud. Cuatro son los campos en los que sor Juana impuso una diferente forma de ser mujer: como ser humano exigió su derecho a la educación y a las labores intelectuales; como poeta impuso su libertad de expresar su sensibilidad; como monja declaró su capacidad de mujer pensante para estudiar teología y de hacer compatible su religiosidad con una vida creativa; sin embargo, como dramaturga hizo algo más que una transgresión. El escribir, montar y editar comedias seculares fue un “crimen,” es decir, una de las máximas transgresiones que pudo llevar a cabo una monja enclaustrada, como lo llama la norteamericana Dorothy Schons, quien fue la primera mujer que estudió a Sor Juana en los años veinte y treinta (Dorothy Schons, 1926: 154).

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

Dieciocho Loas

a) Las 13 loas independientes son:

- 1 *Loa de la Concepción*
- 2 *Loa a los años del Rey* [1, a Carlos II]
- 3 *Loa a los años del Rey* [2, a Carlos II]
- 4 *Loa a los años del Rey* [3, a Carlos II]
- 5 *Loa a los años del Rey* [4, a Carlos II]

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

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

- 14 *Loa de Empeños de una casa.*
- 15 *Loa de Amor es más laberinto.*
- 16 *Loa de El divino Narciso.*
- 17 *Loa de El mártir del sacramento, san Hermenegildo.*
- 18 *Loa de El cetro de José.*

Veintidós Villancicos

a) Villancicos originales: 12

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

b) Villancicos atribuibles: 10

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

Tres Comedias de “falda y empeño”

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

Tres Autos

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

Una indagación sobre la dramaturgia de sor Juana nos lleva a preguntar: ¿Dónde aprendió a escribir obras representables? Una posible respuesta es la lectura de textos clásicos, sobre todo de Calderón, Moreto y Rojas, a quienes cita en sus escritos. Por otra parte podemos preguntar: ¿Qué obras pudo presenciar Juana Ramírez, o al menos oír comentar, en los años que vivió en la corte? Sabemos que sor Juana dejó el palacio virreinal para ir al convento de las Carmelitas Descalzas el 14 de agosto de 1667, por lo que podemos conjeturar que asistió junto con los virreyes el 2 de febrero de 1667 a la solemne colocación de la Imagen en la nueva ermita de la virgen de Guadalupe, en el cerro del Tepeyac, donde se representó una loa de Antonio Medina Solís (Beristain, 1883 v. 2: 223). Posteriormente a su entrada al convento, la monja que tenía voto de clausura, no pudo salir del claustro, ni menos asistir a algún espectáculo público. Sin embargo, los virreyes que apoyaron a sor Juana, fueron grandes aficionados al teatro y los reyes de ese período, como la reina Mariana de Habsburgo y su hijo Carlos II, fueron favorecedores del arte dramático y el número de obras representadas ante su presencia fue el mayor que registra la corona española.

Por otra parte, el género de “comedia de capa y espada” utilizado para categorizar a las comedias de Lope y Calderón y sus contemporáneos, no sirven de definición a las comedias de sor Juana porque las damas son las protagonistas al ser ellas quienes determinan la acción dramática; mientras los galanes son meros receptores de las decisiones femeninas. Por eso he propuesto un nuevo género: “comedia de falda y empeño”, por la indumentaria y lo empeñosas de sus protagonistas (Schmidhuber, 1996). Las tres comedias sorjuaninas fueron escritas para ser representadas en festejos cortesanos, *La segunda Celestina* para la corte real, y *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto* para la corte virreinal. La primera comedia había sido iniciada por Agustín de Salazar y Torres (1636-1675), para celebrar el natalicio de la Reina Mariana de Austria, y fue terminada por sor Juana.

La fecha de escenificación de *Los empeños de una casa* ha sido fijada el 4 de octubre de 1683 por Alberto G. Salceda, tomando como base un cotejo de los sucesos registrados en las crónicas del vigésimo octavo virrey de la Nueva España, Tomás Antonio de la Cerda y de su esposa, María Luisa Manrique de Lara, condes de Paredes y marqueses de la Laguna

Salceda logró también fechar la representación de *Amor es más laberinto*, en colaboración autoral de Juan de Guevara, el martes 11 de enero de 1689, para ello utilizó la información incluida en la loa, y fue escenificada para rendir homenaje al virrey Tomás Antonio de la Cerda y Aragón, conde de Paredes y marqués de la Laguna.

La gran comedia de La segunda Celestina fue escrita para ser representada en el natalicio de la reina Mariana de Habsburgo (22 de diciembre de 1675), pero su autor Agustín de

Salazar y Torres murió el 29 de noviembre del mismo año, dejando la comedia inconclusa. Schmidhuber presentó en 1989 la hipótesis de que un final—hasta ese momento considerado anónimo—de la misma comedia de Salazar, que había sido publicado en una *suelta* bajo el título de *La segunda Celestina*, pudiera ser obra de sor Juana. La comedia fue editada con la adjudicación coautoral a sor Juana en 1990, con un prólogo de Octavio Paz y un estudio crítico de su descubridor. A partir de entonces, varios sorjuanistas han aceptado la coautoría. Georgina Sabat-Rivers termina su estudio de *La segunda Celestina* con estas contundentes palabras: “Mi conclusión es, pues, que todavía hay que tener muy en cuenta la posibilidad de que sor Juana terminara *La segunda Celestina*” (Sabat, 1992: 193-96). En 1994 Thomas Austin O’Connor, profesor de la State University of New York At Binghamton, editó la comedia de Salazar y Torres, con el final de Vera Tassis y el final anteriormente considerado anónimo y que en esta edición es adjudicado a Sor Juana, con los tres nombres de autor en la portada, bajo el título *El encanto es la hermosura y El hechizo sin hechizo*, y agregándole el subtítulo: *La segunda Celestina*. En 1995 cuando fueron las celebraciones del tercer centenario de la muerte de sor Juana, Fredo Arias de la Canal y el Frente de Afirmación Hispanista, de ciudad de México, publicaron una edición facsimilar del segundo tomo príncipe de sor Juana, con la inclusión de un facsímil de la *suelta La gran comedia de La segunda Celestina*. Por primera vez, después de tres centurias, las tres comedias seculares de sor Juana estuvieron unidas en un mismo volumen.

Como colofón hay que mencionar que Octavio Paz, poco antes de su muerte, al editar sus *Obras completas*, en el volumen dedicado a *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, incluye una *Advertencia* que hace mención a *La segunda Celestina*. La edición fue del Círculo de Lectores —Barcelona 1991— y además de Fondo de Cultura Económica —México 1994, en ambos libros se hace mención específica en la página 25: “A esta edición se suma un nuevo apéndice, *Azar y justicia*, escrito en 1990 y que versa sobre el hallazgo de Guillermo Schmidhuber del final de *La segunda Celestina* y quien le encargó a sor Juana que completase la comedia.” En las páginas 585 a 587 del volumen mencionado se reproduce el opúsculo que Paz escribió para la edición de 1991 de *La segunda Celestina*; acción que corrobora el hecho de que en los últimos años de su vida, no había cambiado su primera apreciación de la coautoría de sor Juana. Este texto paciano también está incorporado en su volumen *Miscelánea*, de sus *Obras completas* publicadas al final de su vida.

En la Nueva España se tiene noticia de una representación de *La segunda Celestina* en el Coliseo de Comedias, en 1679 (María y Campos: 98). La primera escenificación española de *La segunda Celestina* certificada históricamente fue en Madrid, el 6 de marzo de 1696, el martes de carnestolendas, en el Salón de los Reinos del Buen Retiro, por la compañía de Carlos Vallejo (Varey, 1989: 216).

Con la afirmación que ha hecho Thomas Austin O’Connor de que *Amor es más laberinto* es una comedia relacionada temática y estructuralmente con *Elegir al enemigo*, de Agustín de Salazar y Torres se ha abierto una nueva línea de investigación. En palabras del O’Connor, “Sor Juana y Guevara le rindieron homenaje al escritor novohispano al aclarar la estructura mítica de *Elegir* y dramatiza el mito mismo en su festejo virreinal. En primer lugar, el reparto de los personajes dramáticos es casi matemáticamente igual. Segundo, muchos incidentes argumentales y temas dramáticos, de *Amor* dependen de incidentes y temas similares en *Elegir*. Sin embargo, en tercer lugar, sor Juana y Guevara cambiaron el discurso primogénito del texto inspirador creando, de esta manera, una perspectiva distinta sobre las acciones de los

personajes, sino que ensancha el discurso dramático para incluir a los hijos nacidos después del primogénito. En el caso de *Amor*, son las dos hijas del rey Minos. En *Elegir* se ha comentado sobre las tendencias o tentaciones rebeldes de Rosimunda y el esfuerzo requerido de ella para mantener en público la imagen decorosa de una princesa heredera de Creta. Por otra parte, en *Amor* las dos infantas son rebeldes y, en consecuencia, procuran fugarse con el enemigo de su padre, Teseo (O'Connor, 2002: XXIII.V). Por segunda ocasión los caminos de sor Juana se han encontrado con los de Salazar y Torres, y un nuevo eslabón ha unido a estos dos escritores.

Los contemporáneos de sor Juana pusieron menor aprecio en su teatro que en su producción literaria. La conocida expresión de la “décima musa,” con que se le ha calificado a sor Juana, parecería que solamente hace eco de Erato, la musa de la poesía lírica, y no de Melpómene, Talía o Polimnia, las musas de la tragedia, la comedia y la mímica, respectivamente. En las ediciones antiguas se hace parca mención de su calidad de dramaturga, lo que es más notorio en comparación con abundantes comentarios y poemas encomiásticos dados a su producción poética. Los títulos de algunas de las ediciones príncipe de las obras dramáticas que aparecieron en vida de sor Juana sirven para probar la falta de mención de su labor dramática. Las primeras ediciones del teatro de sor Juana fueron en forma anónima, aunque se menciona en los villancicos al autor de la música:

- 1676 *Villancicos de la Asunción*. Con musicalización del bachiller Joseph de Agurto y Loaysa.
- 1676 *Villancicos de la Concepción*. Con cita del autor de la música, Agurto y Loaysa.
- 1683 *Villancicos de San Pedro, Apóstol*. Con música de Agurto y Loaysa.
- 1685 *Villancicos de la Asunción*. Musicalizados por Agurto y Loaysa.
- 1689 *Villancicos de Navidad*. Con música de Miguel Mateo Dallo y Lana.

La primera apología crítica del teatro sorjuanino es en la “Censura” del *Segundo volumen*, Sevilla 1692, que fue firmada por fray Juan Navarro Vélez, cito las palabras:

De las comedias, sólo diré, que me parecen dignas de hacer entre las más aplaudidas de los autores más primorosos en este género de Poesía, y que en los Teatros merecerán los aplausos que se granjean en el papel. Los Actos Sacramentales, muchos los juzgan por obra de menos Arte y dificultad, que las comedias (sea así por las leyes del Teatro) pero para otras leyes, es su composición sin duda más dificultosa y más arriesgada. Son por la sagrada materia de que deben componerse, por los términos verdaderamente dificultosos, que en ellos es fuerza usarse, por las alegorías de que se tejen muy peligrosos, y muy expuestos a los deslices. Una Comedia, por más perfecta que sea, sólo pide para su composición noticias que no salen de la esfera de humanas; pero la composición de su Auto Sacramental las pide Humanas y Divinas también; porque su fábrica se va componiendo de noticias entretejidas de una y otra erudición, de Doctrinas de nuestra Santa Fe, de términos casi Escolásticos y Teológicos; y manejar un Ingenio todos estos materiales con la elegancia y con el primero que pide el Teatro, ajustándolos al nivel de la verdad y de la decencia, sin el más leve tropiezo, y sin el menor descuido, argumento es de grande Ingenio, de gran comprensión y de grande juicio, y todas estas calidades tienen los Autos de la Madre Juana; porque son cabalmente perfectos, y en todo cumple con lo que debe a las leyes del Teatro, a la verdad de la Religión, a la pureza de la sana doctrina, y a la Soberana Majestad del Misterio. Y si cumplir con tanto fuera elogio muy crecido, aun para un hombre muy grande: ¿Qué será cumplir con todo, el Ingenio y el estudio de una mujer?” Fray Pedro del Santísimo califica a sor Juana de “El monstruo de las mujeres.”

parafraseando el apodo de Lope

Este comentario fue el único incluido en sus ediciones príncipe que hace referencia a la obra dramática de sor Juana.

La dramaturgia sorjuanina no es mencionada en la “Carta” del Obispo Santa Cruz que antecede a la *Carta Atenagórica*, y particularmente no mencionada por la misma sor Juana en su *Respuesta a sor Filotea*, en la que hace la defensa intelectual libertaria de la mujer, acaso porque la “Carta” que la motivó no precisaba su actividad dramática ni menos evaluaba la probidad moral de esta actividad. El día de la muerte de sor Juana, Antonio de Robles apuntó el deceso en su *Diario de sucesos notables* y agregó este comentario: “Insigne mujer en todas facultades y admirable poeta. Imprimiéronse en España dos tomos de sus obras, y en esta ciudad muchos villancicos” (Robles, 1883 Vol. 3: 166), pero nada alusivo a las comedias, los autos o las loas.

Se observa la falta de un comentario del arte dramático de sor Juana en la “Aprobación” al tercer tomo del Padre Calleja, que incluye su famosa protobiografía; únicamente se menciona la loa al Santísimo Sacramento (hoy perdida) que escribió cuando era niña. El silencio crítico sobre la obra poética de sor Juana se inició en 1725, en que se registra la última edición de sus obras completas. Para una edición moderna de su poesía hubo que pasar más de siglo y medio, y no es hasta cuando Juan León Mera editó *Obras selectas de la célebre monja de Méjico*, en Quito. Por su parte, sus obras dramáticas corrieron con mejor suerte al menos en la imprenta: *Los empeños de una casa* fue editada como *suelta* en cuatro ocasiones, tres en Sevilla y una en Barcelona, pero aunque no tienen fecha pertenecen al siglo XVIII; posteriormente fue reeditada en 1859, cuando Ramón de Mesonero Romanos la incluyó en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, aunque no como festejo manierista sino únicamente las tres jornadas. También hubo varias ediciones en forma de *suelta* de *La segunda Celestina*, como se explica en la Cuarta Jornada Crítica; y cuando menos una *suelta* de *Amor es más laberinto*. Así que durante los siglos XVIII y XIX, el teatro de sor Juana fue privilegiado en cuanto al número de ediciones en comparación con las ediciones de su poesía.

Con la publicación en 1910 de *Juana de Asbaje*, libro que reúne varias conferencias que Amado Nervo dio en España, se marcó en el tiempo el inicio de un nuevo interés crítico por la obra literaria sorjuanina, aprecio que ha ido creciendo año con año; mientras tanto su teatro permaneció en el olvido, y por muchos años únicamente se le citó por su calidad poética. Los comentarios críticos de Menéndez Pelayo son un ejemplo de este desacierto: “Lo más bello de sus poesías espirituales se encuentra en las canciones que intercala en el auto de *El divino Narciso*, tan bellos son, y tan limpios de afectación y culteranismo que mucho más parecen de algún discípulo de San Juan de la Cruz y de fray Luis de León que de una monja ultramarina” (*Historia de la poesía hispanoamericana* 75). Unida a esta perspectiva reduccionista, está la falla crítica común de enjuiciar el teatro sorjuanino con los prismáticos del lugar común: la influencia omnipresente del teatro calderoniano y la supremacía de *El divino Narciso* sobre las demás obras dramáticas, sin haber un análisis del resto de su obra, tanto desde la perspectiva de la teoría teatral, como de su vigencia escénica actual.

Algunas de la apreciaciones críticas de la obra dramática de sor Juana nos hacen sospechar que sus piezas no fueron leídas, ni aún por algunos críticos. Méndez Plancarte ha señalado errores tipográficos y de olvido incurridos a mediados del siglo XIX que han perdurado con vigencia más de una centuria (SJ, 1955: VIII-IX), porque han pasado, como la falsa moneda,

de crítico en crítico, sin que se conozca la obra original. La larga lista de erratas descubierta por Méndez Plancarte se ha ido agrandando. Seguir esta genealogía de equivocaciones es labor que parece matizar de fantasía a la estulticia: en 1859 Mesonero Romanos inicia dos errores: la atribución de únicamente dos autos, sin la mención de *El divino Narciso*, y la transposición de *El cetro de José* a “El cerco de Joseph”, ambos yerros continuaron por muchos años; el segundo error fue repetido por Pedro de Alcántara (1884), Clara Campoamor (1944) y Sainz de Robles (1964). El José del auto de sor Juana es el hijo de Jacob, pero pasa a cristianizarse como santo: “El cetro de san José”, para Enrique de Olavarría y Ferrari (1880), Francisco Pimentel (1892), Carlos González Peña (1928), Ermilo Abreu Gómez (1940), Xavier Villaurrutia (1942) y Anita Arroyo (1952), y hasta se convierte en “El centro de Joseph” para Hildburg Schilling (1958). Algunas de las alteraciones llegan a ser humorísticas, como cuando el jesuita Alfonso María Landarech altera el título de *Amor es más laberinto* apimentándolo de “Amor es más libertino” (1951), y cuando Ezequiel Chávez rebautiza sin ningún fundamento a *El divino Narciso* de “Nuevamente la educación de la raza indígena” (1931). Y más de alguno ha interpretado el título del auto *El mártir del sacramento, san Hermenegildo* como dos autos, aumentando así a cuatro el número de autos sorjuaninos (Clara Campoamor, 1944). Estos errores invitan a desconfiar de certidumbre de estos críticos. bajo la conjetura de que después de la lectura de algunas de sus obras dramáticas, dieron el resto por leído, con la seguridad de que era la parte de menor importancia.

Hoy, el corpus crítico sorjuanino posee numerosas páginas de aprecio para su poesía y su prosa; sin embargo aún dosifica las apreciaciones críticas a su teatro, acaso porque sor Juana fue reinstaurada por una generación de críticos que poseían un menor grado de conocimiento del arte dramático y escaso aprecio por el teatro del final del barroco. De entre los estudios dedicados exclusivamente al teatro de sor Juana sobresalen por su aportación crítica los de Alberto G. Salceda, junto a los de Lee Alton Daniel y María E. Pérez; además de entre los artículos alusivos a la dramaturgia mexicana, son importantes los de José Juan Arrom, Raquel Chang-Rodríguez, Stephanie Merrim, Margaret Sayers Peden, Rodolfo Usigli y Vern G. Williamsen, y algunos pocos más. Al reeditar los volúmenes príncipe de sor Juana, Alfonso Méndez Plancarte, Alberto G. Salceda y Georgina Sabat-Rivers han dejado escritas consideraciones de imprescindible lectura sobre el teatro sorjuanino; así como la edición moderna de *Los empeños de una casa* de Celsa Carmen García Valdés. *Las trampas de la fe* de Octavio Paz descuelga sobre todos los estudios de enfoque general; sin embargo, su interés específico está orientado a la historiografía de sor Juana en relación con la sociedad barroca en que vivió y, en cuanto a los géneros, privilegia al poético sobre el dramático.

Había en el Imperio Español y en la Nueva España antecedentes de mujeres que habían roto con las normas tradicionales de entender su sexo según su sociedad, así como había habido poetas pertenecientes al sexo femenino y de religiosas que escribían poesías, pero no se conocía ningún antecedente de una monja dramaturga de comedias seculares. Así que para escribir la biografía moderna de sor Juana y comprender el alcance de su obra, debemos incluir junto a sus triunfos como mujer, poeta y monja, también sus logros como dramaturga.

Bibliografía

BERISTÁIN, José Mariano, Biblioteca hispanoamericana setentrional [sic]. México: Amecameca, 1883.

JUANA INÉS DE LA CRUZ, sor. Primer volumen de Obras completas: Inundación castálida de la única poetisa, musa décima, Sor Juana Inés de la Cruz. Año de 1689. Edición facsimilar: México: Frente de Afirmación Hispanista, 1995.

_____. Segundo volumen de Obras completas: Segundo volumen de las obras de Sor Juana Inés de la Cruz, monja profesa en el monasterio del señor san Gerónimo de la ciudad de México en Madrid: en la calle de la Habana. Año de 1700.

_____. Tercer volumen de Obras completas: Fama y obras póstumas del Fénix de México, décima musa, poetisa americana, Sor Juana Inés de la Cruz en Madrid. Año de 1700.

_____ y Agustín de Salazar y Torres, *La segunda Celestina*. Editorial Vuelta, México, 1990. Con prólogo de Octavio Paz y estudio crítico de Guillermo Schmidhuber. Para una edición facsimilar ver Segundo tomo de las obras de sor Juana Inés de la Cruz y La segunda Celestina. México: Frente de Afirmación Hispanista, 1995; con introducción de Fredo Arias de la Canal y prólogo de Guillermo Schmidhuber de la Mora. También en *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo, La segunda Celestina*. Binghamton: Medieval and Renaissance Texts and Studies, Nueva York, 1994; edición crítica e introducción de Thomas Austin O'Connor.

MARÍA Y CAMPOS, Armando. Guía de representaciones teatrales en la Nueva España. México: Costa-AMIC, 1954.

O'CONNOR, Thomas Agustín. Introducción a *Elegir al enemigo*, de Agustín de Salazar y Torres. New York: Global Publications, Binghamton University, 2002.

ROBLES, Antonio de. *Diario de sucesos notables (1665-1703)*. Documentos para la historia de Méjico. Vol. 2 y 3. México: Imprenta de Juan R. Navarro, 1853.

SABAT-RIVERS, Georgina. *Hispania* 75.5, 1992, 1186-88.

SCHONS, Dorothy, "Some obscure points in the Life of Sor Juana Inés de la Cruz". *Modern Philology* 24, 1926-27.

ROBLES, Antonio de. *Diario de sucesos notables (1665-1703)*. Documentos para la historia de Méjico. México: Imprenta de Juan R. Navarro, 1853.

SCHMIDHUBER, Guillermo. *La segunda Celestina*. México: Editorial Vuelta, 1990. Con prólogo de Octavio Paz, estudio crítico de G. Schmidhuber y edición de Olga Martha Peña Doria.

_____. Sor Juana dramaturga. Sus comedias de "falda y empeño". México: Benemérita Universidad de Puebla y CONACULTA, 1996.

_____. Sor Juana Inés de la Cruz y La gran comedia de La segunda Celestina. México: Instituto Mexiquense de Cultura, 2005. Incluye la comedia.

VAREY, J.E., y N.D. Shergold. *Comedias en Madrid: 1603-1709*. Londres: Tamesis, 1989.