

“UNA FLOR AL TIEMPO DEDICADA”: LA VOZ DE CELIA EN LA POÉTICA DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

“UNA FLOR AL TIEMPO DEDICADA”: CELIA’S VOICE IN THE POETICS OF SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

LEONARDO SANCHO DOBLES*

Universidad de Costa Rica, Costa Rica

Fecha de recepción: 27 de junio de 2015

Fecha de aceptación: 14 de septiembre de 2015

Fecha de modificación: 21 de septiembre de 2015

RESUMEN

Este artículo analiza la actitud dialógica que la comedia *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz establece con los propios poemas de la escritora. Como referencia particular se hace énfasis en la voz de la criada Celia en la comedia y en los sonetos dedicados al motivo de la rosa para, finalmente, establecer algunas ideas con respecto a la poética de la poeta novohispana.

Palabras clave: *Los empeños de una casa*, Celia, soneto, motivo de la rosa, poética.

ABSTRACT

This work analyzes the way in which the comedy *House of Desires* by Sor Juana Inés de la Cruz establishes a dialogic attitude with other poems of the writer. As a particular reference, I will emphasize the voice of the maid, Celia, in the comedy, as well as in the sonnets dedicated to the ‘rose’ motif, to establish, finally, some ideas on the poetics of the novohispanic poet.

KEYWORDS: *House of Desires*, Celia, sonnet, motif of the rose, poetics.

* leonardo.sancho.dobles@gmail.com. Doctor en Literatura hispánica y Teoría de la literatura. Universidad de Navarra.

“¿En qué te ofendió Celia, si se apura?
¿O por qué al Amor culpas engañoso,
si no aseguró nunca, poderoso,
la eterna posesión de su hermosura?
La posesión de cosas temporales
temporal es, Alcino, y es abuso
el querer conservarlas siempre iguales.”

(Sor Juana Inés de la Cruz,
“Aunque en vano, quiere reducir a método racional el
pesar de un celoso” vv. 5-11)

EN LA QUE INFLUISTE ECOS...

El texto dramático *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz es considerado una comedia de capa y espada en la que los personajes discurren a oscuras en la residencia de los hermanos Arellano, doña Ana y don Pedro, quienes han tramado una serie de enredos para desarticular la pareja conformada por doña Leonor y don Carlos y obtener, mediante una serie de artilugios, el camino libre para que doña Ana pueda seducir a don Carlos y don Pedro cortejar a doña Leonor; sin embargo, merced a una serie de peripecias en las que intervienen también don Juan de Olmedo, el enamorado de doña Ana, don Rodrigo, el padre de doña Leonor, además del criado Castaño y la criada Celia, el nudo del conflicto se resuelve de manera favorable para la pareja inicial.

Los empeños de una casa se enmarca dentro de un festejo teatral aurisecular, que se conserva completo, fue escrito y representado en el virreinato de la Nueva España y está compuesto por la comedia en sí, una loa introductoria, tres canciones que anteceden a cada una de las jornadas de la comedia, dos sainetes en los dos intermedios y un sarao para el final del festejo. Se ha establecido que fue escrito por encargo del contador del virreinato de Nueva España, don Fernando Deza, en cuya casa fue representado el día 4 de octubre de 1683 como una actividad cultural para homenajear a los virreyes condes de Paredes y marqueses de la Laguna y, además, para festejar la entrada pública del nuevo arzobispo don Francisco Aguiar y Seijas (Salceda XVIII).

Independientemente del argumento del texto dramático, y de otros aspectos propios del género teatral aurisecular, la comedia establece un diálogo con algunas de las producciones literarias de Sor Juana Inés de la Cruz, lo que pone de manifiesto algunas ideas que tienen que ver con el pensamiento y con la poética de la misma autora. A partir de este aspecto dialógico intertextual, García Valdés (2010) ha observado que

el parlamento de doña Leonor, los versos que van del 259-546, está relacionado con la “Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz”. En esa alocución del personaje de la dama, se hace referencia a cuestiones que tienen que ver con la biografía de la escritora cuando en su juventud formó parte de la corte en virreinal de Nueva España: “... presenta rasgos coincidentes con la vida de la autora: bella, noble, inclinada a los estudios, celebrada” (60), asuntos que también menciona Sor Juana Inés de la Cruz en la *Respuesta*. Por otra parte, en el mismo parlamento de la dama en la comedia plantea un razonamiento con respecto a la temporalidad del amor, “que es su ordinario principio / desasosiego y cuidado; / su medio, lances y riesgos; / su fin, tragedias y agravios” (vv. 465-474), la cual resulta ser un eco evidente de la composición lírica 184 sorjuanina titulada “Soneto que consuela a un celoso, epilogando una serie de amores”, en el que la voz lírica del poema plantea el inicio, el desarrollo, la madurez y el término del amor con tal de interpelar al amante Alcino, el destinatario lírico, para que no se extrañe de esa mudanza, pues no ha habido tal traición por parte de Celia, el referente amoroso del poema; simplemente el amor ha llegado a su fin:

Amor empieza por desasosiego,
solicitud, ardores y desvelos;
crece con riesgos, lances y recelos;
susténtase de llantos y de ruego.

Doctrínanle tibiezas y despego,
conserva el ser entre engañosos velos,
hasta que con agravios o con celos
apaga con sus lágrimas su fuego.

Su principio, su medio y fin es éste:
¿pues por qué, Alcino, sientes el desvío
de Celia, que otro tiempo bien te quiso?

¿Qué razón hay de que dolor te cueste?
Pues no te engaño amor, Alcino mío,
sino que llegó el término preciso.

Dentro de la construcción de la estructura interna de un soneto, la poeta novohispana se vale de un argumento expuesto mediante un silogismo, para consolar al celoso Alcino por el agravio de Celia, en el que se propone que el sentimiento amoroso tiene un

principio y un fin; por lo tanto, si tiene un inicio y un término, no hay que extrañarse de que haya caducado; simplemente el amor ha concluido.

Por otra parte, entre los versos de *Los empeños de una casa* hay un parlamento del personaje don Juan de Olmedo, pronunciado en la primera jornada, en el que se dirige a doña Leonor y le comenta que, por el enredo que se hace en los triángulos amorosos, ambos se encuentran en una contradicción. Según su parecer la dama está “huyendo de quien te quiere” (v. 751) mientras él va “siguiendo a quien me mata” (v. 752). Esta idea se relaciona con la disyuntiva que se sugiere en los versos “al que amante me sigue, dejo ingrata” (v. 2) y “triumfante quiero ver al que me mata” (v. 7) del soneto 168, titulado “Prosigue el mismo asunto, y determina que prevalezca la razón contra el gusto”. Finalmente, las conocidas redondillas que corresponden al número 92 de las poesías líricas de Sor Juana Inés de la Cruz, cuyo título es “Arguye de inconsecuentes el gusto y la censura de los hombres, que en las mujeres acusan lo que causan”, plantea lo siguiente: “... si con ansia sin igual / solicitáis su desdén, / ¿por qué queréis que obren bien / si las incitáis al mal?” (vv. 5-8). Resalta la consonancia con los versos que corresponden a un parlamento de don Carlos que pronuncia al iniciar la segunda jornada de la comedia: “... y a un pensar tan desigual / y aun no indigno del desdén, / nunca ellas obran más bien / que cuando las tratan mal” (vv.1107-1110).

Es evidente que dentro del corpus de los escritos de la poeta novohispana se manifiestan claros ecos entre la comedia *Los empeños de una casa* y algunas de sus piezas líricas. Por tal razón, en las páginas sucesivas se observará esta actitud dialógica que la comedia de Sor Juana Inés de la Cruz establece con los propios poemas de la escritora. Como punto de referencia, y de relación particular, se hará énfasis en la criada Celia en la comedia y en los poemas dedicados al motivo de la rosa, pues existen vínculos indiscutibles entre este personaje y los sonetos que tienen a esta flor como su referente.

MIRÓ CELIA UNA ROSA

Tal y como se ha observado en las líneas precedentes, es claro que en *Los empeños de una casa* Sor Juana Inés de la Cruz reelabora sus propios textos y, al ponerlos en diálogo intertextual, cobran otras dimensiones de sentido. Con respecto al nombre de Celia, llama la atención que se puedan establecer nexos también con los tres sonetos dedicados al motivo de la rosa en la producción poética de la monja jerónima, pues en uno de ellos hay una alusión precisa a ese nombre también, pero como una referencia a una mujer el texto lírico.

En la comedia sorjuanina, el personaje de Celia, la criada de doña Ana de Arellano, fomenta el enredo y se aprovecha de ello. Se trata de una figura ambigua

porque oscila entre lo cómico y lo serio, lo doméstico y lo cortesano, lo sagrado y lo profano. De acuerdo con Ruiz (2014), “las criadas se dividían en *fregonas* y *doncellas*, aquellas encargadas de las labores domésticas más duras, y quienes atendían directamente a sus señoras” (114). En este caso, el personaje fluctúa en los dos ámbitos. Celia cumple el papel de consejera y mensajera, obedece órdenes y actúa en complicidad con los ardides de su ama, pero también maquina sus propias estratagemas para salir bien librada. Mediante el humor da a conocer su dominio de espacios propiamente femeninos como la costura: “... cuando estar harta debiera / esperando costurera / los alivios del dedal” (vv. 1532-1534), y hace una alusión también a la cocina cuando hace una broma y juega con el doble sentido del término “mano” (García 288), al mencionar un instrumento utilizado para moler, cuando Castaño le pide la mano en matrimonio: “No la tengo, / que la dejé en la cocina; / pero ¿bastarate un dedo?” (vv.3363-3365).

Celia menciona una de las sentencias, al inicio de la trama, sobre la cual se articula la comedia, y que fundamenta el conflicto y la acción dramática: “Señora, nada me admira; / que en amor no es novedad / que se vista la verdad / del color de la mentira” (vv. 117-120). Al respecto, apunta Rabell (1993) que “la criada de doña Ana, declara una idea que se prueba repetidas veces en la trama sirviéndole de hilo conductor ... La verdad que se viste de mentira en los enredos de amor, es una variación del típico tema barroco de ‘el engaño de los sentidos’ o la posibilidad de interpretaciones individuales de la misma experiencia objetiva” (21). Así, Celia hace gala de sus destrezas intelectuales y verbales y demuestra cómo es capaz de conducirse en diversos escenarios y contextos al poner de manifiesto una variada polifonía de voces. Rabell agrega que el “hecho de que una de las ideas principales de la obra (“la verdad se viste de mentira”), se ponga en boca de Celia, perteneciente doblemente a la marginalidad (es mujer y de clase baja), se constituye en una gran ironía” (25). Tal aspecto se acentúa con la ambigüedad que hay en este personaje, que hace alarde de sus conocimientos de los oficios domésticos como la costura y la cocina, y al mismo tiempo es capaz de recurrir al acervo legendario plasmado en otros textos literarios, pues compara a los personajes don Pedro, Marsilio, doña Leonor, Melisendra, en una clara referencia al legendario rapto de Melisendra, tal y como observa García Valdés:

... e iré a avisar a Marsilio / que se le va Melisendra.” (vv. 2232-2233); “se alude a la leyenda de Melisendra, cautiva del rey Marsilio, es liberada por su esposo Gairferos. Véase *Romancero general*, I, núms.. 374-381. El tema también es tratado por Cervantes en la segunda parte de *El Quijote*, capítulos xxv y xxvi, en la representación de títeres que Maese Pedro hace en la venta. (García 246)

En cuanto a las acciones del personaje de la criada, en esta comedia es muy particular el manejo de los apartes en sus parlamentos, pues como tales cumplen una doble función: le

revelan al público la peripecia y a la vez incorporan el elemento jocoso y divertido. Celia urde planes a escondidas de sus amos, aunque la audiencia sí tiene conocimiento de ellos. En sus soliloquios, particularmente el de la jornada segunda (vv. 1545-1574) y dos en la jornada tercera (vv. 2116-2125 y vv. 2201-2219), establece de manera precisa las diferencias de posición social entre los amos y los criados, pero también se burla de ese estrato, pues el criado es más astuto, “se caracteriza por su autoridad verbal, es capaz de inventar excusas con desembarazo y soltura, y sabe cómo jugar sus cartas para tener a todos contentos y obtener el máximo beneficio, simula obedecer a todos para luego actuar con sagacidad según sus intereses” (Ruiz 120). Así se gana la simpatía del público en el juego dramático establecido por la monja jerónima, “con el consiguiente involucramiento del público— establecen el discurso paródico paralelo” (González 1997). Dentro de estos juegos escénicos en los que Sor Juana Inés de la Cruz involucra a la criada Celia, está también el hecho de que en dos escenas que se desarrollan a oscuras, en la jornada primera (vv. 868-881) y en la jornada tercera (vv. 2755-2767) la criada irrumpe en la escena oscura portando una vela e ilumina a los personajes y el escenario, con lo que se desencadena un punto de giro en la acción dramática: la primera vez se aumenta la confusión y la segunda, se precipita el clímax de la comedia.

Como se ha observado con anterioridad, el nombre de Celia también forma parte del universo lírico de la poeta novohispana y está relacionado con el tema fragilidad de la belleza y del tiempo representado por medio del motivo de la rosa. Sor Juana Inés de la Cruz se dedicó al tema de la vanidad y la fugacidad de la vida y de la belleza al utilizar los conocidos tópicos literarios del *memento mori*, el *carpe diem*, el *vanitas vanitatum* y, finalmente, el *collige, virgo, rosas*, y plasmó su pensamiento al respecto de estos asuntos en varios de estos poemas. Dentro de este grupo de composiciones líricas, dos de ellos fueron publicados en el año 1692 en el *Segundo volumen de las obras de soror Juana Inés de la Cruz*; ambos aparecen en el folio 279 del libro y forman un conjunto en sí, pues se puede percibir un contrapunto entre ambos, ya que uno se refiere al ámbito de lo divino y el otro hace referencia, por oposición, a lo profano.

El primero de ellos, el 157, lleva por título “En que da moral censura a una rosa, y en ella a sus semejantes” y plantea desde una esfera sagrada y divina, lo siguiente:

Rosa divina que en gentil cultura
eres, con tu fragante sutileza,
magisterio purpúreo de belleza,
enseñanza nevada de hermosura.

Amago de la humana arquitectura,
ejemplo de la vana gentileza,

en cuyo ser unió naturaleza
la cuna alegre y triste sepultura.

¡Cuán altiva en tu pompa, presumida,
soberbia, el riesgo de morir desdeñas,
y luego, desmayada y encogida,

de tu caduco ser das mustias señas,
Conque con docta muerte y necia vida,
viviendo engañas y muriendo enseñas!

En el soneto se evidencia claramente la lección moral del desengaño, ya que el tópico de la brevedad de una flor tan hermosa, el *carpe diem*, le sirve a la poeta novohispana de ejemplo para censurar la vanidad de la vida, el *vanitas vanitatum*, pues si la rosa es bella y si la rosa es efímera, por lo tanto la hermosura es también fugaz; el modelo de la rosa se traslada a la belleza y la vanidad de vida humana misma, desengañando entonces la altivez y arrogancia de la vida misma, ya que es frágil y percedera como lo evidencia el tópico del *memento mori*. En el poema se puede observar un énfasis semántico moral y didáctico, al incorporar conceptos como “enseñanza”, “cátedra”, “ejemplo”, “magisterio”, “amago”. Así se demuestra el carácter moral en el soneto y, además, se evidencian las contradicciones entre la vida y la muerte, la ignorancia y la inteligencia, el engaño y la enseñanza, aspectos que también tratará en otras de sus composiciones líricas, en las que planteaba que prefería vivir conociendo que perecer como una ignorante, aunque eso significara un sacrificio. Esto se ve, por ejemplo, en el romance número 2, titulado “Acusa la hidropesía de mucha ciencia, que teme inútil aun para saber, y nociva para vivir”, en el cual la voz lírica oscila entre el conocimiento y la ignorancia, o el soneto “Encarece de animosidad la elección de estado durable hasta la muerte” (número 149), poema en el cual, a partir de la figura de Faetón, el hijo del Sol, se plantea la idea de precipitarse en el conocimiento, aunque eso cueste la vida.

El segundo soneto (número 158), titulado “Soneto jocoso, a la Rosa”, que pertenece al ámbito profano o burlesco, se encuentra en la parte inferior del folio y plantea lo siguiente:

Señora doña Rosa, hermoso amago
de cuantas flores miran sol y luna:
¿cómo, si es dama ya, se está en la cuna,
y si es divina, teme humano estrago?

¿Cómo, expuesta del cierzo al rigor vago,

teme, humilde, el desdén de la fortuna,
mendigando alimentos, importuna,
del turbio humor de un cenagoso lago?

Bien sé que ha de decirme que el respeto
le pierdo con mi mal limada prosa.
Pues a fe de que me he visto en harto aprieto;

y advierta vuesarced, señora Rosa,
que no le escribo más este soneto,
porque todo poeta aquí se roza.

Este soneto funciona como complemento y contraste del anterior por su estilo irónico y jocoso, máxime si ambos fueron publicados en conjunto. En este caso llama la atención que el motivo de la rosa se utiliza para hacer una burla y pretende cuestionar la belleza y la soberbia de la flor, pues en su orgullo y altivez no es capaz de medir la brevedad de la vida ni ser consciente de ello; en este sentido la ironía está sugerida por las formas de tratamiento hacia quien va destinado el soneto, la rosa, como “señora”, “doña”, “dama”, “divina” y “vuesarced”, y además por el cuestionamiento y las preguntas retóricas que le plantea la voz lírica a su interlocutora, pues no teme al desprecio del destino; por otra parte, en el soneto hay una irónica posición autocrítica en el momento en el que la voz lírica echa mano del recurso metaliterario de que la está ofendiendo con su “mal limada prosa” a su interlocutora, la rosa.

Dentro del conjunto de los poemas motivados por la fragilidad de la rosa, el soneto que hace alusión a una mujer llamada Celia, “Escoge antes el morir que exponerse a los ultrajes de la vejez” y que fue publicado en *Inundación castálida* en 1689, se encuentra en el folio 7 y es anterior a los otros dos.

Miró Celia una rosa que en el prado
ostentaba feliz la pompa vana,
y con afeites de carmín y grana
bañaba alegre el rostro delicado;

y dijo: “Goza, sin temor del hado,
el curso breve de tu edad lozana,
pues no podrá la muerte de mañana
quitarte lo que hubieres hoy gozado;

y aunque llega la muerte presurosa
y tu fragante vida se te aleja,
no sientas el morir tan bella y moza:

mira que la experiencia te aconseja
que es fortuna morirte siendo hermosa
y no ver el ultraje de ser vieja”.

En los tres casos la rosa es el interlocutor de la voz poética, ya sea que se dirige a ella para obtener una enseñanza, burlarse o cuestionarla. En este sentido, Alexandra Luiselli (1997) analiza el conjunto que se establece entre los sonetos y plantea que en ese tríptico se puede observar fácilmente la manera como la monja subvierte el heredado canon peninsular, por lo que pretende llevar a cabo:

una demostración de cómo Sor Juana, aunque algunas veces se muestra dispuesta a continuar la tradición española, en otras ocasiones desplegará su espléndida heterodoxia, su atrevida e intrínseca independencia; la cual, dado su intelectualismo y su exquisita subversión, se convierte en una manifestación perfecta del Renacimiento tardío o Manierismo, una estética infinitamente más racional e intelectual que el emotivo Barroco. (Luiselli 142)

De acuerdo con Luiselli, en estos tres sonetos se da una inversión de los tópicos literarios de *collige, virgo, rosas* y del *carpe diem*, a partir de su relación con la estética manierista establece que se trata de un soneto didáctico, uno discursivo y el otro jocoso, que en conjunto conforman un tríptico. Con respeto al soneto denominado “Escoge antes el morir que exponerse a los ultrajes de la vejez”, que ubica como la pieza central del conjunto, la estudiosa propone que lo que la poeta novohispana lleva a cabo “no es otra cosa que una soberbia, inteligente refutación al tema del *carpe diem* en su versión colateral *collige, virgo rosas*” (154). Sugiere que, en cuanto al cuestionamiento y subversión de los modelos auriseculares y patriarcales, en este caso se trata de “otra respuesta sorjuanina: la respuesta de Celia, su refutación y réplica a todos los poetas citados en este apartado sobre la intimidación poética. Refutación mediante la cual Sor Juana no se opone a que las jóvenes gocen, se opone a que se utilice el ejemplo de la vida efímera de la rosa para amenazar a la mujer injuriándola en su madurez” (154).

En este soneto Sor Juana Inés de la Cruz echa mano de un recurso estilístico que resulta ser más frecuente en la narración. Se trata del diálogo directo: “Y dijo:”, e inmediatamente la voz lírica le cede el espacio de la palabra y de la enunciación a Celia, pues lo que se plantea en el segundo cuarteto y los dos tercetos es la alocución de esta otra voz en el poema, que le sugiere y aconseja a la rosa que disfrute de la belleza, aunque

sea fugaz. Con el empleo del diálogo directo se puede percibir que, además de la voz poética, hay otra voz a la que se le concede la palabra y con lo cual se produce, también, un punto de giro en la enunciación poética. De acuerdo con la voz lírica inicial, Celia en el poema mira y luego se manifiesta; a partir de la contemplación surge la reflexión y, posteriormente, la necesidad de transmitir ese pensamiento mediante la frase “Y dijo:”, al apropiarse del lugar de la enunciación poética. Lo interesante de este recurso perteneciente a otro género literario, narrativo pero también dramático, es que se incorpora por una única vez en la poesía lírica de Sor Juana Inés de la Cruz el diálogo, que es también teatral “y en ese casi insignificante aviso enunciativo, el tópico *collige, virgo, rosas*, sufre su alteración más definitiva. La virgen que Ausonio desprendió del horaciano *carpe diem* finalmente toma la palabra, revirtiendo una tradición de siglos” (155).

UNA FLOR AL TIEMPO DEDICADA

Luego de observar la relación que hay entre algunos sonetos de Sor Juana Inés de la Cruz y su comedia *Los empeños de una casa*, se podría conjeturar que la voz de Celia del poema es equivalente a la voz de la criada de la obra de teatro, pues la comedia entra en diálogo con los sonetos a la rosa y ambas son eco de la poética de la monja jerónima. El soneto de Celia, al igual que el personaje en la comedia, revela también una verdad y subvierte el orden establecido; la poeta novohispana transforma en otros sentidos lo que tradicionalmente se ha escrito e interpretado sobre el motivo de la rosa en el devenir de la literatura hispánica.

El poema en particular ha llamado la atención de la crítica desde las perspectivas feministas. En este sentido, Rivers (1992) observa que se trata de un soneto que cuestiona los modelos de feminidad:

Con razón las últimas teorías feministas han señalado una importante relación entre el género literarios y el género masculino/femenino, pues los poemas clásicos suelen ser imitaciones de actos de habla social, en los cuales influye casi siempre la condición de hombre o de mujer de los hablantes. Así es que cuando Sor Juana Inés de la Cruz recoge la tradición del “carpe diem” en su soneto que empieza “Miro Celia una rosa que en el prado”, la transforma totalmente al poner en boca de mujer el consabido imperativo: ya no es un hombre interesado que insinúa la seducción de una mujer advirtiéndole los horrores de la vejez, ni mucho menos un hombre solitario que se resigna estoicamente a la muerte, sino una mujer que ve en la rosa a una hermana suya, o sea su propio reflejo, aconsejándole que se aproveche del tiempo (con eco del refrán “que

nos quiten lo bailado”) y que se alegre de poder morir siendo todavía joven y bella. Reconocemos los viejos tópicos, pero el de Sor Juana es un soneto muy original, por su enfoque femenino, entre los muchos basados en la imagen de la rosa. (254-255)

En el soneto “Escoge antes el morir que exponerse a los ultrajes de la vejez”, en el cual la voz lírica le cede el lugar de la enunciación a Celia y es ella quien mira y se dirige a una flor, se modifica uno de los temas recurrentes que plantea en otras composiciones líricas como “Acusa la hidropesía de mucha ciencia, que teme inútil aun para saber, y nociva para vivir”, “Quéjase de su suerte: insinúa su aversión a los vicios, y justifica su divertimento a las Musas” y “Encarece de animosidad la elección de estado durable hasta la muerte”, en los cuales la voz lírica manifiesta su preferencia a morir sabía que vivir siendo una ignorante, porque lo que le aconseja a la rosa en esta oportunidad es que muera bella y sabía y no que viva deslucida y en la ignorancia. En este caso se transforma e invierte absolutamente el pensamiento de la poeta novohispana, porque en lugar de optar por “consumir vanidades de la vida” escoge “consumir la vida en vanidades”, ya que la misma voz lírica, por medio de otra voz, la de Celia, recomienda poner el entendimiento en las bellezas y no poner bellezas en el entendimiento. Una vez más, como ocurre también en *Los empeños de una casa*, Celia desordena el orden establecido, pues con su palabra perturba la tradición literaria y la enunciación misma.

Entre los textos de Sor Juana que se han examinado en esta oportunidad, la comedia representada en el año 1683, el soneto “Escoge antes el morir que exponerse a los ultrajes de la vejez”, publicado en *Inundación castálida* en 1689, y la pareja sacra y profana de los sonetos sobre el motivo de la rosa publicados en el segundo volumen de poemas de 1692, se puede concluir que forman parte del universo textual y de pensamiento de la poeta novohispana y que responden a su particular manera de entender el mundo y la literatura, y se puede demostrar, como se ha hecho en esta oportunidad, que hay una clara interrelación entre ellos. Si se toma como eje la actitud dialógica para articular la producción lírica y la comedia *Los empeños de una casa*, se pueden examinar algunos postulados de la poética de Sor Juana Inés de la Cruz en torno al cuestionamiento de los modelos de comedia áurea y el papel de sus personajes, que cumplen su función desde los espacios de la marginalidad y la feminidad de la criada, ya que se “subvierte, a nivel de la historia, los preceptos de la comedia realizando, a su vez, una re-escritura del género” (Rabell 20).

Finalmente, algunos críticos como Montoya (2007) han sostenido que el personaje de doña Leonor, en la comedia *Los empeños de una casa*, es el *alter ego* de Sor Juana Inés de la Cruz: “... el discurso de Leonor como autorretrato de Sor Juana, es uno de los

aspectos que la crítica ha comentado más positivamente por tener un valor primordial en la obra" (48); sin embargo, si se analiza con cierto detalle a los personajes desde la perspectiva de la voz de Celia y se resalta el elemento dialógico de la comedia con los poemas de la poeta novohispana, es posible pensar que la criada es también *otro* alter ego de la monja jerónima, donde se perfila más bien como jocosa, irónica y también cuestionadora y ambigua, para lo cual necesita encubrir y disimular su voz, la del juego la ironía, el cuestionamiento y la ambigüedad, con el disfraz del personaje de la criada.

BIBLOGRAFÍA

- Alatorre, Antonio. *Sor Juana a través de los siglos*. México D.F.: El Colegio de México / El Colegio Nacional / Universidad Nacional Autónoma de México, 2007. Impreso.
- Cruz, Sor Juana Inés de la. *Los empeños de una casa / Amor es más laberinto*. Ed. Celsa Carmen García Valdés. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010. Impreso.
- . *Obras completas, I Lírica personal*. Ed. Antonio Alatorre. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2012. Impreso.
- . *Inundación Castálida*. Web. 14 de junio 2015. <http://www.cervantesvirtual.com/portales/sor_juana_ines_de_la_cruz/obra/inundacion-castalida-de-la-unica-poetisa-musa-decima-soror-juana-ines-de-la-cruz-que-en-varios-metros-idio-mas-y-estilos-fertiliza-varios-assumptos-con-elegantes-sutiles-claros-ingeniosos-utiles-versos-para-ensenanza-recreo-y-admiracion-0/>
- . *Segundo volumen de las obras de soror Juana Inés de la Cruz*. Web. 14 de junio de 2015. <http://www.cervantesvirtual.com/portales/sor_juana_ines_de_la_cruz/obra/segundo-volumen-de-las-obras-de-soror-juana-ines-de-la-cruz-0/>
- Domínguez Quintana, Rubén. “La seducción en *Los empeños de una casa* o cómo subvertir los espacios del deseo”. *Ogigia* 7 (2010): 59-71. Impreso.
- Galicia Lechuga, David. “*Carpe diem* y *vanitas vanitatum* en los sonetos de sor Juana”. *Acta poética* 32 (2011): 205-231. Impreso.
- García Valdés, Celsa Carmen. “Introducción”. *Los empeños de una casa / Amor es más laberinto*. Por Sor Juana Inés de la Cruz. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010. Impreso.
- . “Las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz y el Arte nuevo de Lope de Vega”. *RILCE Revista de Filología Hispánica* 27 (2011): 77-102. Impreso.
- González, Aurelio. “El espacio teatral en *Los empeños de una casa*”. *Diversa de mí misma entre vuestras plumas ando: homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*. Ed. Sara Poot Herrera. México D.F.: El Colegio de México, 1997. Impreso.
- . “La construcción teatral del festejo barroco: *Los empeños de una casa* de Sor Juana”. *Anales de Literatura Española* 13 (1999): 117-126. Impreso.
- . “La segmentación en el teatro de Sor Juana”. *Revista sobre teatro áureo* 4 (2010): 179-195. Impreso.
- Luiselli, Alejandra. “Tríptico virreinal: Los tres sonetos a la rosa de Sor Juana Inés de la Cruz”. *Diversa de mí misma entre vuestras plumas ando: homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*. Ed. Sara Poot Herrera. México D.F.: El Colegio de México, 1997. Impreso.

- Montoya, Miriam Rocío. "Los empeños de una casa de Sor Juana: una lectura de la crítica". *Divergencias* 5 (2007): 45-56. Impreso.
- Pedrosa, José Manuel. "Collige, virgo, rosas... y otras flores cortadas". *Creneida* 1 (2013): 179-213. Impreso.
- Profeti, Maria Grazia. "Funciones teatrales y literarias de la graciosa". *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*. Ed. Luciano García Lorenzo. Madrid: Editorial Fundamentos, 2008. Impreso.
- 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. Impreso.
- Rivers, Elías. "Los géneros poéticos del Siglo de Oro". *Nueva revista de filología hispánica* 40 (1992): 251-264. Impreso.
- Ruiz, Reina. "La criada en la comedia del Siglo de Oro: ejemplos, variaciones y denominaciones comunes". *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*. Ed. Luciano García Lorenzo. Madrid: Editorial Fundamentos, 2008. Impreso.
- Sánchez García, Carmen. "Las ilusiones 'reales' en *Los empeños de una casa*". *Destiempos* 38 (2014): 45-50. Impreso.
- Salceda, Alberto. "Introducción". *Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz, IV, Comedias, sainetes y prosa*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1957. Impreso.