

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ: UNA AUTORÍA CINCELADA

CARLA FUMAGALLI

Instituto de Literatura Hispanoamericana
Universidad de Buenos Aires
CONICET
carlaafumagalli@gmail.com

RESUMEN: Después de la confirmación que las prensas españolas habían dado de cierta “aura popular” de la escritora y monja mexicana sor Juana Inés de la Cruz con la publicación del libro *Inundación Castálida* (Madrid, 1689), el segundo tomo de su obra tenía otro objetivo: ya no la presentación de una figura excepcional, sino la superación y el delineado preciso de una autoría femenina más independiente –aunque no autónoma– y cuyos textos evidencian una personalidad autoral profundamente erudita, característica detectada y difundida por sus panegiristas. En este artículo analizaré el modo en que algunos de los preliminares y paratextos del *Segundo Volumen* (Sevilla, 1692) definen una figura de autor de sor Juana Inés de la Cruz que dista de aquella elaborada en su primer libro (por sí misma y por otros/as). El mecenazgo, la autoría femenina y el diálogo que se establece con la forma en que se presenta el volumen en sí son algunos de los puntos a considerar en esta segunda entrega, el libro más importante de su obra.

PALABRAS CLAVE: sor Juana Inés de la Cruz; autoría femenina; Segundo Volumen; mecenazgo; barroco; Siglo de Oro.

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ: A Chiselled Authorship

ABSTRACT: After Spanish press confirmed certain “popular aura” of the Mexican writer and nun sor Juana Inés de la Cruz with the publication of her first book, *Inundación Castálida* (Madrid, 1689), the second volume of her works had a different objective: it was no longer the introduction of an exceptional figure, but the overcoming and precise outlining of a more independent (but not autonomous) female authorship, whose texts now show a profoundly erudite authorial personality, a characteristic perceived and transmitted by her panegyrists. In this article I will analyze the way in which some of the preliminary texts and paratexts of the *Segundo Volumen* (Sevilla, 1692) define an authorial figure for sor Juana Inés de la Cruz very different from the one developed in her first book (by her and others). Patronage, female authorship, and the dialogue that’s established with the way the book itself is presented are some of the topics to consider in this second volume and her most important book.

KEYWORDS: sor Juana Inés de la Cruz; female authorship; Segundo Volumen; patronage; Baroque; Spanish Golden Age.

No pocos debates permanecen alrededor de la poeta y monja mexicana sor Juana Inés de la Cruz. Pero su inclusión y pertenencia al canon no es uno de ellos. No es necesario, entonces, a esta altura rescatarla de ningún olvido o silencio a los que muchas otras escritoras fueron (o siguen siendo) sometidas a lo largo de siglos, o cuya misma condición autoral es puesta en duda aun hoy¹. La de sor Juana Inés de la Cruz, en

¹ Como resume Esther Villegas de la Torre, “a pesar del reconocimiento oficial otorgado por historiadores literarios contemporáneos y la evidente profesionalización de la participación de las mujeres en la escritura, los especialistas de la historia del libro continúan leyendo la manifestación de perspectivas de género en textos de mujeres previos al 1700 como marginales y extra-literarios. Como consecuencia, las escritoras mujeres son mencionadas raramente como ‘autoras’ y cuando lo son, adjetivos como ‘extraordinaria’ ‘única’ o ‘rara’ insisten con demasiada frecuencia para justificar la omisión de mujeres en los estudios de los comienzos de la profesión literaria (Porqueras Mayo, 1965 y 1968;

tanto una de las funciones del sujeto (Foucault, 1983) que implica asumir cierta responsabilidad individual ante la propia escritura, no es –hoy– parte del debate, aunque esto no significa que no los haya en torno de su archivo de autora, pues hubo y hay preguntas respecto de la firma de varios de sus textos².

Su nombre, incluso, es muchas veces ejemplo paradigmático de autoría femenina, de escritura de mujeres y de la defensa del oficio de escribir. Su relevancia en el campo literario de estudios feministas (o de género) es inmensa, ya que por distintos motivos y textos –aunque, principalmente las décimas “Hombres necios”, la *Respuesta a sor Filotea* y la defensa del estudio de las mujeres– la figura de sor Juana se constituyó como la de la primera feminista americana (Valle, 2022 y Cortés-Vélez, 2022). Este calificativo también fue (y es) discutido, principalmente debido a los peligros hermenéuticos de una lectura potencialmente anacrónica de las condiciones de producción y de vida de la monja mexicana, pero también por cierta crítica que ve en la lectura feminista de la literatura un sesgo ideológico anticlerical que impediría entender la verdad “indiscutible” de los textos y de la vida (principalmente de la *vida*) de sor Juana Inés³.

Lo cierto es que tanto la biografía de sor Juana como sus textos navegan en una incertidumbre cuyos extremos son la pacífica conviven-

Rodríguez Moñino, 1968; Cruickshank, 1978; Strosetzky, 1997). Solo a partir del siglo XVIII las mujeres escritoras son definidas por los críticos modernos como ‘autoras’ (ver Palacios Fernández, 2002)” (2009: 105; mi traducción).

² Algunos textos de autoría incierta son los diez villancicos atribuibles, cuya filiación con sor Juana fue revisada por Martha Lilia Tenorio (1999) quien estudia también la atribución de otras letras; y la *Segunda Celestina*, la obra supuestamente escrita a cuatro manos entre sor Juana y Agustín de Salazar y Torres y editada por Guillermo Schmidhuber de la Mora en 1989 y 2007 (con críticas de Georgina Sabat de Rivers en 1992 o Antonio Alatorre en 1990, por ejemplo). Otros casos de atribuciones son la errónea de *El oráculo de los preguntones* (Buxó, 1991) o la incierta del *Libro de cocina del convento de San Jerónimo* (1996) tomado de un manuscrito del siglo XVIII que lleva su firma.

³ Quien mayormente critica los estudios feministas de la literatura de sor Juana es Alejandro Soriano Vallés (aunque no es el único), que ve en estos trabajos la construcción de una “leyenda negra” de sor Juana empecinada en borrar todo rastro de religiosidad de la monja. Sus artículos al respecto están mayormente en su perfil del sitio web *Academia*, pero también en la biografía *Sor Juana Inés de la Cruz. Doncella del Verbo* ([2010] 2020).

cia con el régimen eclesiástico, completamente de acuerdo con –incluso, alentadora de– su práctica autoral y su vida pública, y, en la otra orilla, la insistente puja por su libertad de escritura y estudio, constantemente vigilada, censurada y castigada hasta el final de su vida, cuando se vio obligada a abandonar la escritura y a morir totalmente excluida del siglo. Lo más seguro, y lo que se evidencia finalmente en la consideración de sus propios textos, pero también de su lugar en la corte virreinal como una poeta sujeta al mecenazgo de varias virreinas, y de las condiciones de producción y circulación de sus textos y libros en España y Nueva España es que no haya contradicción entre uno y otro extremo. Pero además, que esa biografía y que la consecuente figura autoral femenina que se construye de ella mute y se modifique en cada aparición sin permitir una lectura que excluya definitivamente a la otra. La dificultad de la crítica (o los debates entre polos) puede encontrar una razón de ser en que sus contemporáneos (sus editores, sus mecenas, sus confesores) y ella misma (en sus poemas, cartas, obras teatrales y otros textos) proponen versiones de sor Juana distintas cada vez.

En este artículo pretendo explorar un momento fundamental de esta creación en el *Segundo Volumen* de las obras de sor Juana Inés, impreso en Sevilla en 1692. Principalmente, propongo que desde sus paratextos (preliminares legales y encomiásticos) se diferencia una autoría femenina más independiente (aunque no autónoma) que aquella delineada en *Inundación Castálida...* (1698) y *Poemas...* (1690) debido, en parte, a la publicación de *Primero Sueño* y de la *Crisis de un sermón* en el mismo libro. Tomaré exclusivamente el vínculo entre libros impresos y no con textos manuscritos o impresos de circulación incierta en Nueva España o España.

1. 1689 y 1690: presentando a sor Juana y sor Juana presentándose

Entre el primer poema impreso de sor Juana en 1667⁴ y su primer libro pasan veintidós años. Este tiempo es suficiente para justificar

⁴ Es el poema “Suspende, cantor cisne” que funcionó como preliminar a una dedicación a la Catedral de México, publicada por Diego Ribera en 1668. En el libro, Ribera llama sor Juana “honor del mexicano museo”, por lo que su fama y reconocimiento como poeta ya

una empresa editorial como la de *Inundación Castálida*, es decir para que surja, se mantenga y trascienda la llamada “aura popular” que anuncia el prologuista anónimo en 1689. El renombre o la presencia pública de sor Juana se condensa en este eufemismo y se ofrece como una primera garantía o estrategia de legitimación para el primer volumen. Pero esta “aura popular”, además, se sigue construyendo con distintos elementos: la biografía de sor Juana es uno, su obra, otro y los modos en que ella misma escribe sobre sí y su práctica es el tercer elemento. El carácter efímero de los vientos populares se convertirá en perfecta metáfora (y proyección futura) de la inestabilidad de la figura misma de la poeta en los siglos siguientes.

El primer libro se publica en Madrid en 1689 y cuenta, como presentación, con cinco textos muy interesantes y que ya he analizado con profundidad en otras oportunidades (Fumagalli, 2018a y 2018b): un romance del conocido poeta español José Pérez de Montoro, un soneto de la monja (aun hoy bastante anónima) Catalina de Alfaro Fernández de Córdoba, la aprobación del padre Luis Tineo de Morales, un prólogo anónimo y una dedicatoria firmada por la poeta a su mecenas, la Condesa de Paredes –y ya ex Virreina– María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga⁵. En este artículo quiero centrarme específicamente en el uso de algunos aspectos clave de la biografía de autora como modo y estrategia de presentación en la primera revelación de la poeta mexicana.

El aura popular –situada en Nueva España– se convierte en el “aplauzo universal” en este primer libro (así llama la fama previa el editor Juan de Orue y Arbieto en el *Segundo Volumen* de 1692) y comienza en los dos poemas preliminares de *Inundación Castálida*. Tanto el romance de Pérez de Montoro, como el soneto de sor Catalina de Alfaro presentan

era un hecho en ese momento. Tres o cuatro años antes, por ejemplo, habría participado de la disputa con los cuarenta sabios, organizada por el virrey Marqués de Mancera entre 1664 y 1665 (Alatorre, 1987: 661).

⁵ Aunque estrictamente esta dedicatoria es el primer poema del libro y no un preliminar porque está paginada (1), también es cierto que su posición y materialidad revelan algo más. El dorso de la página está en blanco y el epígrafe del soneto –escrito por el editor– lo llama “dedicatoria”, un género paratextual. Ambos hechos señalan la “función paratextual” (Ruiz Pérez, 2009) del texto más allá de su estricta ubicación y consecuente paginación. Más sobre la *dispositio* de este y los otros libros de sor Juana en Fumagalli (2023).

un bosquejo de la autora, tomando ciertas características vitales, como un recorte de algunas pocas particularidades muy precisas de sor Juana y de su vida. Las tres características que tanto Montoro como Alfaro mencionan son su condición de mujer (altamente marcada), de americana y de monja. Tanto el sexo femenino, como su condición de americana es en ambos casos síntoma de excepcionalidad positiva, una diferencia para distinguir a esta nueva autora, en una introducción con fines promocionales. Estos textos funcionan como una presentación de la autora que se sostiene, entonces, en estos pilares. Es importante ratificar, así, que estos rasgos no son, en este punto, parte de una *captatio benevolentiae*, ni una defensa de la mujer y su escritura. Ambos poemas laudatorios afirman la autoría femenina, americana y religiosa de sor Juana como puntos positivos que construyen una identidad diferenciada, excepcional y que apela a una comunidad de lectores interesada en una autora de estas características.

El prólogo anónimo pareciera tomar otro rumbo más moralista, defensivo o edificante respecto de esta nueva autora que presenta. En tanto paratexto, el prólogo controla la lectura del libro y se ubica en tres tiempos: el pasado de la escritura del texto (sus condiciones de producción), el presente de la comunicación con el lector y el futuro de la lectura (Cayuela, 1996: 224). Y es en esta vigilancia hermenéutica que la autoría femenina, religiosa y americana de sor Juana pasa de ser una estrategia promocional en los poemas, a una serie de aclaraciones o advertencias que ayudan a controlar potenciales críticas de lectores malintencionados. El reclamo principal que el prologuista hace al lector es el de una sensibilidad especial que no considere inferior la obra de una mujer. Es interesante el modo que escoge para hacerlo, porque puntualiza, justamente, que es lo que no va a hacer, por considerar una “bisoñería plebeya” (1689: 4) aclarar que las almas no se distinguen por el sexo o una pérdida de tiempo la construcción de un catálogo de mujeres que “en varios siglos han escrito con elegancia docta” (1689: 4). Por la negativa, este prologuista apela a un lector que, aunque no necesita de ninguno de estos argumentos, se satisfaga con su confirmación. En tanto americana, el autor también se cuida de no exaltar tanto el Nuevo Mundo y sus autores, que puedan opacar a los/as productores/as locales.

Esta grandeza en todo (re[h]usemos la voz mayoría, por no armar de contradicción los caprichos) que los habituados a la moderación tasada de las cosas, en nuestra España antigua, o ya la pasan por donosura de gracejo o ya sospechan que la abulta el arbitrio fértil del Relator, y dizen que por su culpa no es más grande, lo puede apoyar con probabilidad verisímil [sic]el Ingenio Indiano de la Madre Juana Inés de la Cruz (1689: 4).

La aclaración de no usar la palabra “mayoría” –por implicar superioridad– mantiene la grandeza americana en el marco de lo exótico, raro y excepcional, algo controlable y comprensible para los lectores peninsulares⁶.

Finalmente, el prologuista señala respecto del estado religioso de su autora una aclaración muy frecuente tanto en los paratextos como en textos de mano sorjuanina, y es la de la escritura en el tiempo ocioso, libre de obligaciones conventuales: “Advierto también que saben los que en México la trataron que, como en el estudio de las Musas no se divierte de otro que la obliga, no gasta en él más tiempo que el que había de ser ocio; el componer versos no es profesión a que se dedica; solo es habilidad que tiene” (1689: 4). El autor, sutil, diferencia “profesión” –religiosa, también– de “habilidad”. Si bien es un tópico clásico la fragua de versos en horas de ocio (González Roldán, 2010: 4), en sor Juana tiene un peso específico propio y político, y es un argumento que ella misma reiterará hasta su fama póstuma como justificativo de su empresa poética.

Luego del prólogo, la palabra de la autora. En esta dedicatoria del libro a su mecenas, la Condesa de Paredes (ahora ex virreina de Nueva España), el lector español lee por primera vez los versos de quien ha sido presentada como “ave rara”, “rara muger”, “numen prodigioso” e “ingenio indiano” en las páginas previas. El prologuista había destinado algunas palabras a describirla como una mujer que “de los señores Virreyes y Arçobispos, como Capitulares de uno y otro Cabildo, Religiosos y Forasteros que suelen a su vista no más destinar su camino, se halla muy estimada” (1689: 4). Entonces, es la ex virreina quien redondea esta legi-

⁶ Margo Glantz en su libro *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿hagiografía o autobiografía?* (1995) justamente entiende los epítetos de “fénix” o “monstruo” que le caben a sor Juana Inés de pluma de sus contemporáneos como un modo de controlar esa personalidad “excesiva”.

timación de autoridad siendo considerada por la misma autora, como la “verdadera” dueña de los versos.

Es preciso detenerse en el epígrafe del soneto-dedicatoria, que repite las condiciones de producción, concentrándose nuevamente en una falta de voluntad tanto de escritura, como de circulación y eventual publicación por parte de sor Juana. Unas circunstancias que en el prólogo ya se habían descrito, casi en los mismos términos, evidentemente porque en este texto que tradicionalmente se ocupa de estas cuestiones –el cómo del libro– era necesario también reforzar la idea de una autoría tenue y una publicación carente de premeditación. El prólogo dice:

Para calificar esta prenda de nuestra Poetisa, quiero (Lector) salvarte un Óbice. El Soneto que sirve a este libro de Dedicatoria le escribió a mi Señora D. María Luysa Gonçaga Manrique de Lara, Condesa de Paredes, Marquesa de la Laguna, su gran Mecenas, quando, aviéndose de bolver a España, la embió a su Exc. pedidos por curiosidad de buen gusto y mal unidos por desestima de la Madre Juana Inés unos quader nos que amagaban a libro, y a estos escribió el Soneto, desimaginada de que sus trabajos fuesen de tanto peso, que aun hiziesen sudar en España las prensas (1689: 4).

El epígrafe del soneto –el único paratexto que lo presenta como dedicatoria– es muy similar. Cuál de los textos fue escrito antes y es fuente del otro es muy difícil de determinar, ya que ambos, seguramente, son de la misma mano anónima⁷. Dice el epígrafe:

A la Excelentíssima 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 Thesoro, con otros que no cupo en el tiempo buscarlos ni copiarlos (1689: 1).

⁷ El problema del anonimato del prólogo y los epígrafes de los poemas de sor Juana —que con seguridad no fueron escritos por ella— es muy extenso. Resumidamente, el escritor de ambos es una incógnita no resuelta y con varias posibilidades: el secretario del virrey, Francisco de Las Heras (Alatorre, 1980); Juan Camacho Gayna, el editor y quien costea del libro (Soriano Vallés, 2015); José Pérez de Montoro también es una posibilidad, porque participa del libro y tenía contacto con la Condesa y con la poetisa (Colombi, 2021). Más sobre esto en Colombi (en prensa).

La dispersión de la obra sorjuanina es, como narran estos textos, parte de las condiciones de existencia del libro, del mismo modo que la publicación por pedido ajeno –imposible de rechazar–. En el prólogo, unos cuadernos son motivo de escritura del soneto, mientras que en el epígrafe, estos cuadernos son solo algunos papeles divididos y escondidos.

El soneto en sí contribuye a esta representación de una autoría femenina supervisada o tutelada. El vínculo que se establece entre ambas mujeres es uno de mecenazgo –una relación de intercambio de favores y objetos artísticos– aunque el soneto lo amplía paulatinamente con procedimientos lingüísticos a una amistad que las acercan⁸.

En 1690, año de la primera reedición “corregida y aumentada por su autora” –como expresa su portada–, esta dedicatoria en la página 1 se mantiene como primer poema de la obra, aunque no como la primera vez que al lector se le presenta la palabra de la autora. En esta reedición cambia el título que ya no es más *Inundación Castálida*, sino *Poemas de la única poetisa musa décima...*, además se añaden poemas, hay modificaciones en los epígrafes de varios textos⁹ y se elimina el prólogo en prosa para dar lugar al primer –y único– prólogo de mano sorjuanina, el romance “Essos versos, lector mío”. Del prólogo en prosa solo quedan repetidas en el epígrafe del nuevo texto las condiciones de producción y publicación del libro –que, a su vez, volverán a leerse en el epígrafe del soneto-dedicatoria, como se vio–:

De la misma Authora que hizo y embió con la prisa que los Traslados obedeciendo al superior mandato de su singular Patrona, la Excelentíssima Señora condesa de Paredes, por si viesen en la luz pública a que tenía tan negados Soror Juana sus Versos, como lo estava ella a su Custodia: pues en su poder apenas se halló borrador alguno (1690: 4).

El prólogo en verso de sor Juana no solo se ubica antes de la dedicatoria “cerrando” los preliminares (en tanto no están paginados), sino que reemplaza el prólogo anónimo definitivamente en todas las próximas ediciones. Para que una maniobra así pudiera realizarse fue necesario que el

⁸ Estos procedimientos van de una despersonalización al comienzo cuando la autora refiere su obra como un hijo concebido por una esclava que es propiedad de su dueño, a nombrar a la mecenas como “Lysi Divina” y tutearla.

⁹ Sobre este cambio ver mi artículo aún en prensa en Quintana y Rios (2023b).

prólogo en prosa legitimara *Inundación Castálida* de la manera en que lo hizo un año antes. Gerard Genette llama a este tipo de prólogos “ulteriores” por imprimirse en segundas ediciones. De ellos destaca que sus autores nunca abordan un nuevo público sin haber comprobado la reacción del primero, y en particular de la crítica (2002: 204). Si bien este romance no entabla un debate con sus lectores, su aparición (aunque quizás no tanto su contenido) sí descansa sobre la presunción del buen recibimiento de la primera edición. El romance-prólogo presenta una autora cuasi-ausente en la primera edición. Esta sor Juana, que por primera vez habla a sus lectores, evidencia un *self-fashioning* (Luciani, 2004) que en nada se parece a la esclava que ofrece sus hijos a su ama. Es una poeta que entrega sus versos a un lector, en quien deposita toda responsabilidad interpretativa. Desde el epígrafe se establece el género paratextual del poema y su función de ser la presentación de la obra “De la misma autora”. La palabra “autora” instaaura la función del sujeto responsable por lo que se imprime, aunque esta responsabilidad se desdibuja a lo largo del epígrafe y en la dedicatoria bajo el protagonismo de la mecenas, algo que no ocurre en los versos del prólogo. Este es un texto puramente referencial, ya que, debido a las convenciones del género, quien habla en el poema y de qué se habla es la autora del libro y su propia obra.

Essos Versos (Lector mío)
que a tu deleite consagro,
y sólo tienen de buenos
conocer yo que son malos,
ni disculpártelos quiero,
ni quiero recomendarlos,
porque eso fuera querer
hazer dellos mucho caso (1690: 4).

El prólogo anónimo contaba con el aura popular de la poeta como justificativo de la impresión, pero este descansa sobre el éxito de *Inundación Castálida*, por lo que puede darse ciertas libertades visibles en los juegos irónicos con el lector y su libre interpretación de los poemas. Las seis estrofas siguientes componen la escena de la escritura, las condiciones de producción –todas negativas y poco propicias– que se conectan con la *captatio* inicial. Estas serían, en orden, la prisa de los traslados, los copistas y sus errores, el poco tiempo de trabajo por su

estado en el convento, la falta de salud y la abundancia de problemas que contribuyen a la prisa, como señala la expresiva prosopopeya “(aun diciendo esto) / llevo la pluma trotando” que da cuenta de una autora no profesional.

Pero estas disculpas son inútiles e ilógicas, pues si no hay voluntad de ofrecerlas por los malos versos, brindar excusas por lo mismo es dar lugar a la suposición de que salvadas estas circunstancias, el producto sería bueno, dejando sin efecto la *captatio benevolentiae* inicial. Las últimas estrofas dialogan entre sí.

Pero todo eso no sirve,
pues pensarás que me jacto
de que quizá fueran buenos
a averlos hecho de espacio;
y no quiero que tal creas,
sino sólo que es el darlos
a la luz, tan sólo por
obedecer un mandato.
Esto es, si gustas creerlo,
que sobre eso no me mato,
pues (al cabo) harás lo que
se te pusiere en los cascos.
Y a Dios, que esto no es más de
darte la muestra del paño:
sino te agrada la pieza,
no desembuelvas el Fardo (1690: 4).

En la primera, la poeta deja constancia de lo único que desearía que el lector supiera y es que la publicación de los versos —“darlos a la luz”, y no su escritura, como dirá en otras zonas de su obra— es el resultado de la obediencia. Finalmente, es la libertad del lector la que cierra el prólogo, en un diálogo *in absentia* donde la respuesta puede ser la que propone sor Juana, la renuncia a la lectura: “si no te agrada la pieza / no desembuelvas el Fardo”. La “pieza” es el prólogo, una muestra de lo que vendrá, un texto persuasivo que culmina brindando el control al gusto del lector. Si bien pareciera que el reemplazo de un prólogo por otro y el movimiento que se genera entre la dedicatoria y este poema arman una autoría afianzada —del mecenazgo y el desvío, a la primera persona y su obra—, también es cierto que el compromiso es asumido por la virreina

tanto en la dedicatoria, como en el romance porque es en ella donde está puesta la responsabilidad de la publicación y la publicidad. La escritura comienza y termina en la voluntad ajena, pero en el medio, en el prólogo que se escribe con prisa y en los poemas que se copian con mala letra y errores (que “matan de suerte el sentido / que es Cadáver el vocablo”, dice el prólogo) se erige una figura que, si bien comparte autoridad con la mecenas, se constituye en su autoría de forma independiente ofreciendo su obra al lector, último destinatario.

En las ediciones siguientes, el prólogo en verso será siempre la primera aparición de la voz sorjuanina —como último preliminar— y la dedicatoria a la mecenas será el primer poema de su obra, en la página 1. Esta díada que se forma en términos materiales propone una lectura conjunta de dos versiones de la figura autoral que proyecta sor Juana¹⁰. Esa vacilación entre uno y otro texto no se resolverá en el resto de su obra —ni siquiera en el *Segundo Volumen* (1692), como se verá—, sino que será en ese límite entre voluntad y obediencia, escritura y publicación, borrón y poema, donde se mantendrá la autoría sorjuanina.

2. Límites y desbordes en el *Segundo Volumen* (Sevilla, 1692)

En Sevilla, tres años después de la primera edición de la poesía de sor Juana Inés de la Cruz, se imprime su segundo libro, también de poemas, pero con otros materiales fundamentales para la consolidación de su rol en la República de las Letras. Y es que la aparición de este libro no solamente afianza su nombre como una autora relevante para el público peninsular (que había llevado, en este punto, a la concreción de tres reediciones del primer libro), sino que también amplía y precisa su figura más allá de la lírica.

Es Juan de Orúe y Arbieta el responsable de esta edición y a quien la poeta dedica el libro. Si bien ya me he referido en otros textos a este sujeto (Fumagalli, 2019), resumo brevemente algunos aspectos de su biografía, ya que es quien ocupa el centro de la comunidad de hombres y

¹⁰ Y digo “sor Juana” y no “yo lírico”, porque tanto prólogo como dedicatoria descansan en el supuesto de que quien habla en el poema es la autora.

mujeres que se construye en este libro. Don Juan de Orúe y Arbieta fue un comerciante de Bilbao que entre 1673 y 1675 solicita pasar a Nueva España con más de doscientos mil maravedís en mercadería¹¹. En 1684, presenta una orden de méritos para concretar su ingreso a la orden de Santiago (exitoso, como se refleja en la portada del *Segundo Volumen* que lo describe como tal). En la relación de servicios que se escribe con ese objetivo, se lo define como primer Diputado de Comercio en Sevilla, donde tenía su domicilio. Su ingreso a la Orden data efectivamente del 14 de junio de 1689 a sus 56 años¹². Quienes aseguraron su valía como Diputado de Comercio para el ingreso a la orden fueron dos virreyes cercanos a sor Juana: el conde de Paredes (virrey de Nueva España entre 1680 y 1686) y el conde de la Monclova (virrey entre 1686 y 1688). Este dato marca una continuidad no solamente autoral entre el primer libro de la poeta y el segundo, sino de mecenazgo aun cuando los nombres de los condes de Paredes (y, especialmente, de la Condesa) no estén presentes en este segundo tomo¹³.

El *Segundo Volumen* comienza, como anuncia la portada, con una dedicatoria de sor Juana Inés a su editor —que solamente estará accesible al lector en esta edición, pues se pierde, naturalmente, en las siguientes a cargo de otros editores—. Este preliminar de larga tradición no tiene una ubicación de póstico hacia la obra de la poeta, es decir la que efectivamente está ofrendando, sino de todo el libro (incluyendo las más de cien páginas de preliminares que este incluye). La posición del paratexto da cuenta de la relevancia de la palabra de la autora, no solo como un texto de gran interés comercial para el editor, quien toma esta decisión y reconoce también el atractivo para el lector, sino en tanto proceso que legitima toda la empresa, todos los nombres, todos los textos que arman el libro.

¹¹ AGI. Contratación, 5440, N.2, R.139.

¹² AHN, OM-Caballeros_Santiago, Exp. 6067.

¹³ Por otro lado, el conde de Paredes muere en abril de 1692, en medio de la confección del libro, por lo que tampoco es posible ubicarlos en el centro de la edición, sino más bien, como facilitadores o gestores, nexos entre sor Juana y su editor y seguramente entre este y otros participantes

La dedicatoria en sí es un texto sin demasiadas sorpresas en su contenido o su forma. Es un preliminar que, junto con el prólogo, funciona como un espacio privilegiado para la emergencia del yo y la proyección autobiográfica. En la dedicatoria, la poeta reflexiona metatextualmente sobre la naturaleza de su escrito, sus objetivos y su tradición:

Muy señor mío. La intención Ordinaria de nuestros Españoles en dedicar sus obras, expresa que es tener Mecenas, que las defiendan de las detracciones del Vulgo: como si la desenfrenada Multitud, y libre Publicidad guardase respeto a la más Venerable Soberanía. Yo, en estos papelillos que a Vm. dedico, llevo muy diverso fin, pues ni quiero empeñar su respeto en tan imposible empresa, como mi defensa, ni menos coartar la libertad a los lectores en su sentir.

Sor Juana se despega de las prácticas de pedido de defensa ante las críticas de los lectores en las dedicatorias pues prefiere favorecer su libertad de aquellos para hacer o decir lo que quisieran de su obra. La resonancia respecto del prólogo a la reedición de *Poemas...* de 1690 es cabal. Por otro lado, la dedicatoria en este primer párrafo condensa las figuraciones autorales propuestas tanto en 1689 (una autoría direccionada por su mecenas) como en 1690 (una autoría dirigida a sus lectores). La dedicatoria del *Segundo Volumen* se sostiene en estos dos pilares en tensión, ya que, orientada por la solicitud de Orúe y Arbieto, sor Juana obedece el pedido de sus obras; pero dirigiéndose a sus lectores, les reconoce una libertad hermenéutica exclusiva de la potestad autoral.

Continúa el preliminar:

el intento no passa de obedecer a V.m. en su entrega; porque siendo como soy Rama de Vizcaya, y V.m. de sus nobilísimas familias de las Casas de Orue y Arbieto, buelvan los frutos a su tronco, y los arroyuelos de mis Discursos tributen sus corrientes al Mar a quien reconocen su Origen: *Unde exeunt flumina revertuntur* [De donde salen los ríos, allá tornan Eccl, I,7]. Yo me holgara que fuessen tales que pudiesen honrar y no avergonzar a nuestra Nación Vascongada; pero no extrañará Vizcaya el que se le tributen los hierros que produce...

La obediencia como argumento y motivo fundamental de la publicación es sostenida en los dos volúmenes que de sor Juana se publican en vida. En esta dedicatoria repite lo que en la *Respuesta a sor Filotea*, de 1691, o en el “Prólogo al lector” de la edición de *Poemas...* de 1690, o la *Carta* al

padre Núñez, de 1682. Ella obedece a Orúe y Arbieto en la entrega de los textos y añade información sobre su ascendencia, reconociéndose vasca, como su editor¹⁴. La insistencia con el lazo familiar se debe a proponer un pasado común con un interlocutor con quien no tendría relación directa.

El recurso de la *humilitas* autoral se redondea con dos de las características más frecuentes que sor Juana suele remarcar en todos sus bosquejos autobiográficos: su condición femenina y su autodidactismo. Dice la dedicatoria:

...y más quando llevan la disculpa de ser obra, no solo de una Muger, en quien es dispensable cualquier defecto, sino de quien (aunque dize mi Gran Padre San Gerónimo: *Nulla ars absque Magistro discuntur etiam muta animalia, et ferarum greges ductores sequuntur suos*) nunca ha sabido cómo suena la viva Voz de los Maestros, ni ha debido a los oídos sino a los ojos de las especies de la Doctrina, en el mudo Magisterio de los libros, donde pudiera dezir con el mismo Santo: *Quis ibi laboris insumperim, quid sustinuerim difficultatis, quoties desperaverim, quoties que cessaverim, et contentione discendi rursus inceperim, testis est conscientia mea.*

El autodidactismo como carencia se matiza de ironía cuando está enmarcado por dos citas en latín de la carta de San Jerónimo a Rústico y remite a una de las tretas del débil de Josefina Ludmer: decir que no se sabe y saber (1985: 48). En la carta citada, San Jerónimo se queja de la dificultad de la lección que un maestro judío le está dando del hebreo. Es decir, no es un lamento solitario, sino una queja por la dificultad de la lengua por aprender, que llama “de tono siseante y palabras entrecortadas” (*Carta a Rústico* 125: 12 en San Jerónimo, 1993: 610).

¹⁴ En *Fama y Obras Pósthumas*, el editor Castorena y Ursúa dice que el padre de sor Juana era vizcaíno y en los villancicos de la Asunción de 1685, ella escribe, cuando habla un vizcaíno, que es “la misma lengua cortada de mis abuelos” (1689: 239). Guillermo Schmidhuber de la Mora y Martha Peña Doria hallaron documentos que confirman que, en realidad, el padre de sor Juana nació en Las Palmas de Gran Canaria y viajó de pequeño a la zona de Vizcaya (2016: 16). Este dato, de todos modos, no solapa la conexión familiar de la poeta con las provincias vascas, aunque sí confirma que su apellido es Asuaje y no Asbaje, como ha sido escrito en muchas oportunidades.

Una de estas citas, además, se repite en la *Respuesta a sor Filotea*, donde sor Juana repasa este aspecto de su vida con más detalle y lo convierte en el centro de su construcción autoral, acercándose a un relato de soledad y silencio —casi martiriológico— pero que también abona a lo extraordinario de su figura y del que se harán eco los demás preliminares. Dice en su censura Cristóbal Bañes de Salcedo: “Supongo y no me detengo a ponderar en el sexo más blando tan varonil erudición: no, que esta haya sido universidad y escuelas el retiro de su celda; no, que solo reconozca por maestro una heroica índole, aplicada con imponderable trabajo a una lección continua y desultoria” (1692: b2)¹⁵ y el fray Pedro del Santísimo Sacramento en su prosa elogiosa escrita a pedido de Orúe y Arbieta: “Lo que yo más admiro es hallar practicado en la madre Juana Inés lo que San Bernardo dijo de sí: que obras tan suavemente dulces las había estudiado en la soledad” (1692: d2). El silencio y la soledad de los libros se contraponen a la vez al coro de panegíricos, prosas y poemas laudatorios que siguen a la dedicatoria, además de que encumbra aún más la *Crisis de un sermón*. Este es el primer texto luego de los preliminares, y en él se establece un debate, práctica que requiere de un interlocutor, cuyo sermón —también leído en público— es refutado punto por punto. Los aspectos negativos del autodidactismo en la dedicatoria también se contradicen con el éxito de sor Juana como aprendiz, como estudiante del “mudo magisterio de los libros” planteado en la *Respuesta a sor Filotea* en estos términos: “Yo de mí puedo asegurar que lo que no entiendo en un autor de una facultad, lo suelo entender en otro de otra que parece muy distante; y esos propios, al explicarse, abren ejemplos metafóricos de otras artes” (1700: 23). Este autodidactismo femenino que se propone en la dedicatoria acompañado de las citas latinas de San Jerónimo se despliega como una estrategia doble: darse a conocer bajo ciertas condiciones controladas que alternan entre la disminución y el exceso de sí. El final de la dedicatoria dice: “Finalmente, ofrezco a V.m. esta especialidad, ya que no lleven otra, y espero con el tiempo ofrecerle otras, si no más primorosas, no tan incultas. VALE.” Esta propuesta de publicación a futuro consolida una relación de la que lamentablemente no tenemos información. Sin embargo, el envío de nuevo material, o por lo menos su

¹⁵ En latín, *desultorius* significa inconexo o superficial.

impresión, ya sea gracias a que la propia sor Juana envió los materiales o los impresores se hicieron de ellos a través de otros vínculos con Nueva España, de hecho sucedió tan pronto como en 1693, cuando Joseph Llopis, famoso impresor barcelonés reedita el *Segundo Volumen* sin esta dedicatoria y los preliminares que le siguen, pero con nuevo material, como el villancico a Santa Catarina, impreso en Puebla en 1691, otro de los textos más autobiográficos de la jerónima. “No solo de una mujer, sino” es la condición que sor Juana propone frente a sus lectores, por un lado anticipándose a una posible reacción y por el otro respondiéndoles, redoblando la apuesta y construyendo una autoría que nace en los márgenes compartidos de su destinatario y que se consolida hacia el final con la promesa de más y mejor escritura.

3. Los preliminares del *Segundo Volumen* (Sevilla, 1692)

No es lo mismo participar de un libro que funciona como la presentación de una autora mexicana desconocida que ser parte de la segunda entrega de la obra de una famosa poeta reeditada en varias ciudades de España. Para 1692, el primer libro de sor Juana había pasado por las prensas en Madrid en 1689 y 1690, en Barcelona en 1691 y en Zaragoza en 1692, al mismo tiempo que se estaba preparando e imprimiendo el segundo tomo en Sevilla. Esta simultaneidad de impresos en ciudades diferentes evidencia el “éxito vivo” que señala Jaime Moll (2011: 93) y que es palmario en las obras de sor Juana, ya que sus libros son apropiados por varios editores en varias ciudades, en desmedro de las ganancias que corresponderían a quienes hicieron la primera apuesta¹⁶.

Estas circunstancias de edición también abonan a una circulación más amplia que la metropolitana que podría haber tenido *Inundación Castálida* (Madrid, 1689) por lo que la impresión en Sevilla del *Segundo Volumen* implica una empresa menos arriesgada, en principio, que la de aquel primer libro. Sin embargo, en 1692, don Juan de Orúe y

¹⁶ Con el pago del privilegio de impresión, por ejemplo. La impresión fuera de Castilla no implicaba la desobediencia del privilegio ni suponía una ilegalidad, solo que eran ediciones que descansaban sobre el éxito comprobado de un libro cuya empresa económica había sido más riesgosa.

Arbieto financia una edición con portada a doble tinta y una gran cantidad de preliminares (que no pagaba el lector, pues no estaban paginados ni se contabilizaban para la tasa), por lo que la apuesta económica era decididamente mayor a las previas. En el libro, los preliminares están divididos en tres partes claras: una primera con las aprobaciones, una segunda, introducida por una Nota escrita por el editor, con textos laudatorios en prosa y verso, y una tercera con licencias, tasa, privilegio y fe de erratas¹⁷.

Los sujetos que firman los preliminares tienen variados orígenes y profesiones, aunque destacan los religiosos que escriben todas las prosas encomiásticas. Como ya me referí a estos nombres en otro trabajo (Fumagalli, 2019) y por cuestiones de espacio, me detendré en los modos en que en algunos textos se cincela la autoría sorjuanina para convertirse en algo más que una novedad (por femenina, religiosa y/o americana).

Si en 1689 la aprobación del fraile Luis Tineo de Morales se centra en el acontecimiento prodigioso de estar censurando los textos de una monja mexicana en un texto más o menos genérico, en 1692 ambas aprobaciones (aunque principalmente la del padre Juan Navarro Vélez) se dedican a hablar sobre su obra y sobre nuevos aspectos de la autora, esencialmente la multiplicidad de ciencias. Algunos, como el tiempo dedicado a la escritura, se repiten (ya lo decía Tineo de Morales “Lo cierto es que no es incompatible ser muy siervos de Dios y hacer muy buenas coplas” (1689: 4)).

Lo destacable de la aprobación de Navarro Vélez es que pasa revista a cada uno de los géneros que sor Juana domina en este volumen. El orden con el que el padre describe la obra sorjuanina es el siguiente: los versos, el *Sueño*, las comedias, los autos sacramentales y la *Crisis*, es decir prácticamente a la inversa de cómo finalmente fueron organizados en el libro. Lo que esto quiere decir es que Navarro Vélez utiliza el *orden naturalis* o *modus per incrementum* propio de la retórica clásica, a partir

¹⁷ Si bien todos estos textos son tremendamente interesantes por el diálogo que establecen entre sí, por las redes letradas que dejan ver y por el delineado de la figura autoral y de la obra sorjuanina que hacen, por cuestiones de espacio hago aquí una selección muy acotada de algunos motivos y personajes.

del cual las obras más importantes sirven de conclusión a una progresión ascendente. No es ilógico pensar que, para el religioso, la *Crisis* fuera el texto más valioso y es, de hecho, sobre el que más hiperboliza sus elogios empleando un campo semántico propio de lo bélico y la competencia.

Los elogiosos términos con los que Navarro Vélez escribe sobre cada uno de los géneros excede la aprobación de un libro, ya que no solamente celebra a sor Juana como una religiosa loable, sino que sugiere próximas publicaciones, representaciones de las obras teatrales y halaga especialmente el sutil arte de componer autos sacramentales por el peligro que conlleva la “sagrada materia” a estar “muy expuestos a los deslices” (1692: a2). Sobre el *Sueño*, Navarro Vélez propone una nueva impresión, separada y comentada, seguramente inspirado por el ejemplo de las *Soledades* de Góngora al que alude el título con el que se publica en el *Segundo Volumen*: “Primero Sueño, que así intituló y compuso la Madre Juana Inés de la Cruz, imitando a Góngora” (1692: 247). Plantea el censor: “En fin, es tal este Sueño, que ha menester Ingenio bien despierto quien huviere de descifrarle, y me parece no desproporcionado argumento de Pluma Docta el que con la luz de unos Comentarios se vea ilustrado, para que todos gozen de preciosísimos tesoros de que está rico” (1692: a2); y de las comedias dice que “en los Theatros merecerán los aplausos que se grangean en papel” refiriendo a la posibilidad de representación de los textos teatrales sorjuaninos en España, quizás desconociendo que tanto *Amor es más laberinto* como *Los empeños de una casa* ya habían pisado las tablas en México en 1689 y 1683, respectivamente.

Bañes de Salcedo, el otro censor, cumple el pedido del Adelantado de Yucatán y conde de Montellanos, José de Solís Pacheco y Girón¹⁸.

¹⁸ Personaje con una carrera meteórica. En 1695 sería presidente de la Casa de Contratación y en 1698, gobernador de la Casa de Indias. Por lo menos tres poetas que escriben a pedido de Orúe y Arbieto orbitaban a su alrededor como poetas de corte. Uno de ellos, el poeta Gabriel Álvarez de Toledo y Pellicer fue su secretario y poeta de corte. Los otros dos son Martín Leandro de Costa y Lugo y Antonio Dongo Barnuevo y los tres habían participado también en la *Relación y Descripción de las Exequias de Ma. Luisa de Borbón* en Sevilla, en 1689. Montellanos, además, supo organizar tertulias en su corte madrileña con algunos de ellos. Particularmente Álvarez de Toledo es reconocido por la crítica como parte del grupo de poetas nombrado como *Novatores* (Ruiz Pérez, 2010: 398-400). En sus obras póstumas, estampadas en 1744, de hecho, vuelve a imprimirse el extenso

En su texto, recurre a autoridades latinas (Símaco, Sidonio Apolinar y Claudiano) para explayarse en la “universalidad de noticias” de la poeta, que luego desglosa: teología escolástica, estilo forense, principios jurídicos, metafísica, historia, política, ética, matemáticas, música (1692: b2). Entre ambas aprobaciones descomponen la figura de sor Juana, como ella misma hizo en la *Respuesta a sor Filotea* con diferencia de meses¹⁹.

Los argumentos que estos dos sujetos esgrimen se desprenden tanto de la dedicatoria a Orúe y Arbieta (su autodidactismo y la falta de voluntad para publicar), como de *Inundación Castálida*. Navarro Vélez, por ejemplo, prácticamente copia de la aprobación de Tineo de Morales la siguiente oración: “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 Muger?” (1692: b); Tineo había expresado: “Pues, si todo esto junto, en un Varón muy consumado fuera una maravilla, ¿qué será en una Muger?” (1689: 4). Pero Navarro no solo toma argumentos de la aprobación de otro hombre de la Iglesia, sino también del editor que en 1689 describía las circunstancias con que la condesa de Paredes había viajado de Nueva España a la metrópolis con las obras de sor Juana. De esa pesquisa desordenada se hace eco también este censor: “Y si estos papeles esparcidos y divididos parecieron tan buenos aun a los más Doctos, recogidos y juntos en un Volumen es preciso que parezcan buenos en superlativo grado, y que se grangeen los más crecidos Elogios” (1692: a2). Evidentemente, Navarro Vélez tenía una copia del primer tomo a mano por lo que esta aprobación no solamente legitima el volumen en que se encuentra, sino que revitaliza y proyecta su aliento y valoración

poema que había escrito en homenaje a sor Juana. Más sobre él en Martín Pina (2017 y 2022).

¹⁹ La aprobación de Navarro Vélez está fechada el 18 de julio de 1691, la de Cristóbal Bañes de Salcedo el 15 de julio de 1691 y la *Respuesta a sor Filotea*, el 1 de marzo de 1691. Aunque puede haber circulado manuscrita entre los panegiristas del *Segundo Volumen*, como sostiene Ramírez de Santacruz cuando dice “Ninguno de los sevillanos, entre quienes se contaban varios eclesiásticos de alto rango, compartió la visión de Fernández de Santa Cruz de que una monja, si quería escribir, debería dedicarse a las letras divinas” (2019: 218), lo cierto es que los elementos de las aprobaciones pueden rastrearse a la dedicatoria de sor Juana al mismo libro y a *Inundación Castálida*. La *Respuesta a sor Filotea* fue publicada por primera vez (junto con la *Carta de sor Filotea*) en *Fama y obras pósthumas* en 1700.

hacia el libro anterior de la jerónima. De este modo, a partir del *Segundo Volumen* puede empezar a hablarse de una “obra sorjuanina”, cuyos elementos se comunican y legitiman entre sí. El éxito del primer libro justifica la impresión de segundo que, a su vez, lo retoma, replica y proyecta.

De acuerdo con Margo Glantz, los preliminares de 1692 descomponen y (re)presentan la figura y la obra sorjuanina a partir de dos recursos generales con los que los panegiristas pretenden “colocarla en su correcto lugar, darle un orden y una magnitud” (1999: 186): la comparación y la hipérbole. La segunda organiza algunos de los argumentos, como el de la variedad de conocimientos que sor Juana despliega en los textos del *Segundo Volumen*, que es, sin dudas, el producto del asombro más frecuente entre estos hombres: “en lo general de las Ciencias todas, solo en nuestra Sabia Americana se admira” (don Ambrosio de la Cuesta y Saavedra, canónigo en la Catedral de Sevilla); “No puede nacer mi admiración de encontrar una Muger Sabia. Nace, pues, de ver en una Muger, como en compendio, todas las Ciencias que divididas pudieran ennoblezer el Espíritu más varonil” (padre maestro Pedro Zapata, jesuita y calificador del Santo Oficio, predicador del rey y examinador sinodal del Arzobispado de Sevilla); releendo los Arcos Triunfales (incluido el de sor Juana en *Inundación Castálida*, 1689) “quedé del todo atónito mirando la Mathemática, la Geomethrica y Symbólica y en fin, con un Compendio tan universal de todas las Ciencias, que esto es lo singularísimo que celebro y debe celebrarse en esta Phénix, por lo única y peregrina, por lo raro” (padre maestro fray Gaspar Franco de Ulloa, carmelita); “Animada Universidad, puso una Cáthedra donde se regentean todas las Ciencias” (padre maestro fray Juan Silvestre, lector en Teología en el Real Convento de Santa Justa y Rufina). La imagen de mujer-compendio fue también analizada por Glantz: “Sor Juana es la suma de los géneros que cultiva, de los estilos que imita, de las mujeres que se le igualan y a quienes ella supera, la suma de las noticias y la suma de las teorías que esgrime...” (1999: 206)²⁰.

²⁰ A modo de resumen podemos recuperar las palabras de Ramírez de Santacruz: “ni *Inundación castálida* ni los nuevos textos incluidos en las reediciones prepararon a los lectores para la clase de obras que sor Juana presentó al mundo en 1692” (2019: 217).

Sin embargo, la autora/monja/mujer/compendio es esencialmente y en su multiplicidad, una desagregación que hacen los panegiristas en su (re)presentación de sor Juana. En su enmudecimiento producto del asombro o de la poca competencia en relación con el objeto de sus alabanzas (todos tópicos frecuentes en el género), estos religiosos no dejan de escribir, analizar, desarmar y desagrupar todo aquello que en sor Juana es digno de admiración. Los tópicos que manifiestan muchos de estos textos (lo inefable destinado a mostrar la incapacidad de celebrar a personaje tan talentoso; la fama previa exhibida en el conocimiento de su primer tomo; la impresión que rescatará del olvido los textos presentes; el elogio de la autora con comparaciones e hipérboles; el tópico horaciano *prodesse et delectare*; la acumulación de citas de autoridad y otros) son propios de las aprobaciones y censuras que debían decidir si un libro podía ser impreso o no. Claro está que el propósito último de estos textos encargados por Orúe no es este, sino verificar la fama de su autora, o, dicho de otro modo, criticar su obra. La composición de la figura sorjuanina es, por un lado, desagregada y por el otro, uniforme entre textos. La relevancia que uno u otro le da a determinado aspecto de esa construcción varía y en esa variancia puede leerse la inestabilidad uniforme de esa construcción que, a su vez, se re-dispone de libro en libro.

La idea de que los paratextos construyen una imagen de autora que varía en el tiempo, que no es fija, estática ni permanente es fundamental para comprender la imagen de autora actual: contradictoria y objeto de disputas, una figura que es al mismo tiempo parte de estratos críticos muy distantes sin rechazar uno ni otro. Este material apuesta a algo distinto de su(s) ante- y sucesor(es): no presenta ni inventa una poeta, tampoco la consagra ni la despide, y por esta independencia es, más que nada, un libro literario en que se habla de literatura, de su valor, de sus herramientas retóricas, de sus posibilidades e imposibilidades y por esto, es también un libro autónomo, más independiente de una figura autorial que *Inundación Castálida* y *Poemas o Fama y Obras Pósthumas*. Es la celebración –crítica– de una escritura que se presenta a sí misma bajo un nombre propio reconocido y (ya) garantía de cierto éxito editorial y económico.

Referencias bibliográficas

- Alatorre, Antonio (1980), “Para leer *Fama y obras pósthumas*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XXIX, 2, pp. 428-508.
- Alatorre, Antonio (1987), “La carta de sor Juana al P. Núñez”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XXXV, 2, pp. 592-673.
- (1990), “La Segunda Celestina de Agustín de Salazar y Torres”, *Vuelta*, 169, pp. 46-52.
- Buxó, José Pascual (1991), *El Oráculo de los preguntones atribuido a Sor Juana Inés de la Cruz*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Ediciones del Equilibrista.
- Cayuela, Anne (1996), *Le Paratexte au siècle d'or: prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVIIe siècle*, Ginebra: Droz.
- Colombi, Beatriz (2017), “Sor Juana Inés de la Cruz ante la fama”. *Prolija Memoria. Segunda época* I, I, pp. 9-30.
- (2021), “Mecenazgo y redes poéticas entre México y España. El caso de sor Juana Inés de la Cruz y Joseph Pérez de Montoro”, *Hipogrifo*, 9.1, pp. 551-565.
- (2022), “Para una relectura de la *Vida* de sor Juana Inés de la Cruz de Diego Calleja”, en Esperanza López Parada, Paloma Jiménez del Campo, Evangelina Soltero Sánchez (eds.), *Transferencia de saberes y de textos en el archivo virreinal de las Indias*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- (en prensa), “En torno al archivo sorjuanino: Francisco de las Heras en cartas inéditas del marqués de la Laguna”, *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, UC Santa Bárbara.
- Cortés-Velez, Dinorah (2021), “Década de 1980. Hallazgos, trampas y una pléthora de publicaciones”, en Rosa Perelmuter (ed.), *La recepción literaria de Sor Juana Inés de la Cruz: Un siglo de apreciaciones críticas (1910-2010)*, Nueva York: IDEA.
- Foucault, Michel (1983), “¿Qué es un autor?”. Traducción de Corina Yturbe, *Littoral*, 9, pp. 51-82.

- Fumagalli (2018a), “*Inundación Castálida* y la presentación de sor Juana a España”, *Bibliographica Americana*, 15, pp. 131-143.
- (2018b), “Sor Juana Inés de la Cruz hace sudar las prensas españolas”, *Esfemas Literarias*, 1, pp. 89-98.
- (2019), “La bibliografía material y la sociología de los textos en el estudio de la obra de sor Juana Inés de la Cruz: el *Segundo Volumen* (1692) como caso”, *Entre Caníbales*, 11, pp. 117-130.
- (2023a), “La obra ¿completa? de sor Juana Inés de la Cruz: un análisis de la *dispositio* de sus ediciones antiguas”, *Hipogrifo*, 11 (1), pp. 785-804.
- (2023b), “Los epígrafes de la poesía de sor Juana, entre noviembre de 1689 y julio de 1690” en Isabel Quintana y Marina Rios *Escenas, imaginarios, imposturas: el dudoso gesto de la representación*, Buenos Aires: NJ Editor.
- Genette, Gérard ([1987] 2002), *Umbrales*, México: Siglo XXI.
- Glantz, Margo (1995), *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿hagiografía o autobiografía?*, México: Grijalbo/UNAM.
- (1999), *Sor Juana: la comparación y la hipérbole*, México: Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes.
- Ludmer, Josefina (1985), “Tretas del débil”, en González, Patricia Elena y Eliana Ortega (eds.) *La sartén por el mango*, Puerto Rico: Ediciones El Huracán.
- Martín Puya, Ana Isabel (2017), “Gabriel Álvarez de Toledo la práctica poética al servicio de la promoción social” en Elena de Lorenzo, *Ser autor en la España del siglo XVIII*, Gijón: Trea.
- (2022), “Amateurismo poético peninsular en torno a 1700: el encuentro de Manuel de Sousa Moreira y Gabriel Álvarez de Toledo a la luz de sus vidas, sus redes y sus versos”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 28, pp. 11-41.
- Ramírez de Santacruz, Francisco (2019), *Sor Juana Inés de la Cruz: la resistencia del deseo*, Madrid: Cátedra.

- Ribera, Diego (1668), *Poética Descripción de la Pompa Plausible que admiró esta nobilísima Ciudad de México, en la suntuosa Dedicación de su hermoso, magnífico, y ya acabado templo, Celebrada, Jueves 22 de Diciembre de 1667 Años. Conseguida en el feliz, y tranquilo Gobierno del Exmo. Señor Don Antonio Sebastián de Toledo, Molina y Salazar, marqués De Mancera, virrey y Capitán General de esta Nueva España, y Presidente de la Real Audiencia y Cancillería que en ella reside, Etc. Escrita por el Br. D. Diego de Ribera Presbítero, que obsequiosamente la dedica al Capitán Joseph De Largacha, Apartador General del Oro de la Plata de este Reino Por su Majestad. Con Licencia, México: Francisco Rodríguez Lupercio.*
- Ruiz Pérez, Pedro (2009), “Garcilaso y Góngora. Las dedicatorias insertas y las puertas del texto”, en Arredondo, Ma. Soledad, Pierre Civil y Michel Moner *Paratextos en la literatura española (siglos XVI-XVIII)*, Madrid: Casa de Velázquez, pp. 49-70.
- (2010), *Historia de la literatura española. 3. El siglo del Arte Nuevo 1598-1691*, Barcelona: Crítica.
- Sabat de Rivers, Georgina (1992), “Los problemas de La Segunda Celestina”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XL (1), pp. 493-512.
- (1995), *Bibliografía y otras cuestiúnculas sorjuaninas*, Salta: Biblioteca de Textos Universitarios.
- San Jerónimo (1993), *Epistolario*, ed. bilingüe, Juan Bautista Valero (trad., introd. y notas), Madrid: Biblioteca de autores cristianos.
- Schmidhuber de la Mora, Guillermo ([2007] 2016), *Hallazgo de una obra perdida de Sor Juana: La gran comedia de La Segunda Celestina*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Schmidhuber de la Mora, Guillermo y Olga Martha Peña Doria (2016), *Familias paterna y materna de sor Juana. Hallazgos documentales*, México: Centro de Estudios de Historia de México/Escribanía S.A. de C.V.

- Sor Juana Inés de la Cruz (1990), *La Segunda Celestina*. Ed. y notas de Guillermo Schmidhuber de la Mora. Prólogo de Octavio Paz, México: Vuelta.
- (1996), *Libro de cocina del convento de San Jerónimo*. Presentación de Josefina Muriel, Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura.
- Soriano Vallés, Alejandro ([2010] 2020), *Sor Juana Inés de la Cruz. Doncella del Verbo*, México: Secretaría de Cultura y Deporte del Gobierno del Estado de México/Jus, Libreros y Editores.
- (2015), “Sor Juana y la Virreina”, *Senderos de Verdad*, 2, pp. 114-161.
- Valle, Enid (2021), “Década de 1970. Sor Juana, ‘primera feminista de américa’”, en Rosa Perelmuter (ed.), *La recepción literaria de Sor Juana Inés de la Cruz: Un siglo de apreciaciones críticas (1910-2010)*, Nueva York: IDEA.
- Villegas de la Torre, Esther (2009), “Transatlantic Interactions: Seventeenth-Century Women Authors and Literary Self-Consciousness”, en Clair Taylor (ed.), *Identity, Nation, and Discourse: Latin American Women Writers and Artists*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, pp. 104-121.