

# Bibliographica Americana

Revista Interdisciplinaria de Estudios Coloniales



DICIEMBRE 2018

14

# SUMARIO

---

## ARTÍCULOS | pág. 3

*Relación, trofeos y epinicios: edificando el floimperialismo y el orgullo novohispano en la corte de Gaspar de la Cerda*  
*Leonor Taiano*

Nuestra Señora de la Peña de Francia en el virreinato del Perú. Notas y comentarios acerca de una advocación mariana políticamente incorrecta (siglos XVI-XXI)  
*Margarita E. Gentile*

Naturalistas del siglo XVIII en el “Gran Chaco”. Cosmovisiones y organización taxonómica  
*Adriana Gonzalo y Daniel Blanco*

El fasto de la continuidad dinástica en el antiguo reino de Guatemala: las proclamaciones y juras de Fernando VI a Carlos IV  
*Alexánder Sánchez Mora*

Estudio sobre inmigrantes a través de registros parroquiales. El caso de los españoles peninsulares en la ciudad de Corrientes en la segunda mitad del siglo XVIII y primera década del XIX  
*Milagros Belén Blanco*

Manuel José de Lavardén, o las luces del comercio y la literatura  
*María Gabriela Mizraje*

La emisión y circulación de monedas en la Independencia de Colombia: vicisitudes e incertidumbres en un período de transición política (1810-1825)  
*Roger Pita Pico*

*Inundación Castálida* (1689) y la presentación de Sor Juana a España. Legitimaciones de autor y obra en sus paratextos  
*Carla Anabella Fumagalli*

## RESEÑAS | pág. 144

Reseña sobre *Cuando amar era pecado. Sexualidad, poder e identidad entre los sodomitas coloniales (Virreinato del Perú, siglo XVI-XVII)*, de Fernanda Molina. La Paz, Bolivia: Plural Editores, 2017  
*Lucía Cytryn*



### Programa Nacional de Bibliografía Colonial

Biblioteca Nacional Mariano Moreno  
Agüero 2502, Ciudad Autónoma de Buenos Aires (C1425EID)  
República Argentina  
Tel.: 54 (011) 4808-6000, int. 1356

## INUNDACIÓN CASTÁLIDA (1689) Y LA PRESENTACIÓN DE SOR JUANA A ESPAÑA. LEGITIMACIONES DE AUTOR Y OBRA EN SUS PARATEXTOS

Carla Anabella Fumagalli  
ILH-UBA / Conicet  
carlaafumagalli@gmail.com

### Resumen

A partir de la edición de Alfonso Méndez Plancarte y Alberto Salceda de las *Obras completas* de sor Juana Inés de la Cruz, hoy considerada la de mayor circulación, se analizará la ausencia consistente de los preliminares de sus ediciones originales (1689, 1692, 1700) y lo que esto significa para la conformación de la obra sorjuanina. Luego, se profundizará en la importancia de los preliminares de *Inundación Castálida*, impreso gracias a la condesa de Paredes, quien proyectó la figura y la obra de la monja fuera de los límites locales, donde, gracias a villancicos, poemas de ocasión y el Arco Triunfal, ya era reconocida. Estos preliminares suponen una primera presentación de la poeta a los lectores peninsulares. Sin embargo, las estrategias de legitimación que evidencian no son consistentes, sino que se entraman en diversas polémicas, mientras exhiben caminos alternativos y paralelos de una institucionalización autoral que hoy sigue generando discusiones. Este trabajo se encargará de develar estas tramas polémicas que, desde el terreno liminar de la poesía y prosa paratextuales, tienen a la figura y la obra de sor Juana en su centro.

**Palabras clave:** sor Juana Inés de la Cruz – preliminar – legitimación – autoría – paratexto

### Abstract

Starting from the popular edition of the complete works of sor Juana Inés de la Cruz, prepared by Alfonso Méndez Plancarte and Alberto Salceda, we will analyze the constant absence of the preliminary texts of her first editions (1689, 1692, 1700) and what this entails for the conformation of sor Juana's work. Then, we will take a closer look into the importance of preliminary texts in *Inundación Castálida*, printed thanks to the condesa de Paredes, who projected the figure and work of the nun outside local boundaries. However, the legitimation strategies these texts show are not consistent, but they debate between each other while displaying the alternate and parallel paths to an author's institutionalization that is still a controversial issue. This article will unveil these debates that, in the preliminaries, have the figure and work of sor Juana Inés de la Cruz in its center.

**Keywords:** sor Juana Inés de la Cruz – preliminaries – legitimation – authorship – paratext

Recibido: 03/04/2018

Aceptado: 27/06/2018

## INUNDACIÓN CASTÁLIDA (1689) Y LA PRESENTACIÓN DE SOR JUANA A ESPAÑA. LEGITIMACIONES DE AUTOR Y OBRA EN SUS PARATEXTOS<sup>1</sup>

### 1. Vaivenes sorjuaninos: de la obra al archivo

La circulación de la obra de la poeta mexicana sor Juana Inés de la Cruz tiene, en la actualidad, y desde hace casi setenta años una edición privilegiada: la del Fondo de Cultura Económica. La publicación de las *Obras completas* a cargo de Alfonso Méndez Plancarte entre 1951 y 1957 y la reedición a cargo de Antonio Alatorre en 2009, son las más consultadas en la actualidad. El ambicioso proyecto de Méndez Plancarte y Alberto Salceda en cuatro tomos fue replicado por Alatorre en su reedición del primero —y único que llegó a realizar—, un poco a su pesar y, según refiere, debido más a la decisión editorial de mantener el trabajo previo, que a una personal (2009, 1). El proyecto descansa en el orden esencialista de la obra sorjuanina, porque agrupa textos a partir de similitudes en su estructura genérica (romances, sonetos, villancicos, prosa, loas, etc.) pero también a partir de similitudes temáticas (mitológicos, satíricos, burlescos, de amor, filosóficos, morales, etc.). Además, contiene varias erratas. Algunas de las decisiones filológicas de Méndez Plancarte, en parte subsanadas por Alatorre, dependen de los tomos que el sacerdote mexicano tenía a su disposición (por ejemplo, no contaba con *Inundación Castálida*, sino con reediciones de 1691 y 1709 (Alatorre, 2003, 494). Lejos estuvo de realizar una edición comparativa. Alatorre sí consultó más impresos de la monja y corrigió muchas erratas y decisiones con las que no concordaba, aduciendo que el sacerdote había procurado “ofrecer una lectura sin tropiezos y sin lunares, y para ello empleó las técnicas filológicas consagradas, que refuerzan y refinan eso no técnico que es el sentido común” (2003, 493). La intención explícita de Méndez Plancarte era ofrecer “un Texto [sic] limpio y seguro, eligiendo cuidadosamente entre las pocas verdaderas ‘variantes’ y subsanando erratas viejas o nuevas; mas también, advertirlo en cada caso y razonar nuestro proceder, hasta donde ello fuera asequible” (1976, L). Es decir, desde una perspectiva de la crítica textual más tradicional buscaba brindar a los lectores el texto más cercano a la voluntad de la autora, aunque eso significara ignorar algunas de las ediciones antiguas.<sup>2</sup> Un ejemplo de algunas de las decisiones que Plancarte tomó, intentando “corregir” los poemas, aun sin explicitarlo, está en el primer verso del “Prólogo al lector”. En todas las ediciones antiguas, dice “Essos versos, lector mío”, pero Plancarte “corrige” sin anotar y escribe “Estos versos, lector mío”. Gabriela Eguía Lis Ponce sugiere que la medida tuvo el objetivo de hacer el verso más referencial: los versos que siguen son “estos”. Sin embargo, la crítica mexicana no coincide con la decisión y utiliza la versión original “Esos” para justificar que entre 1689 y 1690 (cuando el prólogo se añade) Sor Juana no tenía el libro impreso a la mano como para corregirlo (como dice la portada de 1690, “corregida y aumentada por su autora”), por lo que los versos son “Esos”, los que están allá, en España (2002, 73 y 133). De este modo, las decisiones filológicas de Plancarte no fueron siempre las más correctas, incluso para su propósito. De tres primeros volúmenes originales —publicados entre 1689 y 1700— Méndez Plancarte hace cuatro y el título del proyecto es también problemático. ¿Qué constituye una obra completa? Si tenemos en cuenta que hay textos que tanto Méndez Plancarte y Alberto Salceda, como Antonio Alatorre dejaron fuera de sus ediciones (y a los que pronto nos referiremos), ¿cómo puede estar completa una obra cuya condición de obra no solo no es clara, sino que se ha modificado a lo largo de las ediciones? El hecho de que hayan elidido los preliminares y paratextos de las versiones originales casi completamente, a excepción de los epígrafes o títulos que acompañan cada poema, es fundamental para la reflexión en torno a

1. Este artículo es el resultado de una estancia de investigación en la Universidad de Córdoba, España, gracias a la concesión de una beca de movilidad otorgada por la Asociación Universitaria Iberoamericana de Posgrado entre mediados de enero y principios de febrero de 2018. Asimismo, es una versión extendida y modificada de la ponencia inédita presentada en el congreso *El sujeto literario en la modernidad temprana* organizado por el Dr. Pedro Ruiz Pérez y su grupo de trabajo en la misma universidad entre el 24 y el 26 de enero de 2018. Mi agradecimiento a la AUIP y al Dr. Ruiz Pérez por esta oportunidad.

2. Para un *racconto* de las distintas derivas de la filología clásica y sus implicancias teóricas y prácticas, como la crítica textual, la *nuova filologia*, el neolachmannianismo y otras, ver Nadia Altschul, “Difracción, collatio externa y diasistemas. De la cultura del manuscrito a la crítica textual”, *La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures*, vol. 32, nro. 1, 2003, pp. 185-204.

qué es una “obra” y qué textos quedan por fuera del término.<sup>3</sup> Las ediciones hasta 1725 incluían textos ajenos, especialmente en los pre y posliminares, pero también entre las páginas de los poemas y prosas sorjuaninos, como la *Carta de sor Filotea* que Castorena y Ursúa publica en *Fama y obras póstumas* (1700), o el romance cuyo epígrafe dice “Que un caballero recién venido a la Nueva España escribió a la Madre Juana” que se incluye en el *Segundo volumen* (1692). Esta tradición fue continuada parcialmente por Méndez Plancarte, si pensamos que en el primer tomo incluyó tres documentos del libro de profesiones del Convento de San Jerónimo (1957, 522-524), además de otros poemas epistolares numerados como bis de los de sor Juana.<sup>4</sup> No obstante, la elisión completa de casi todos los preliminares y el reordenamiento de los textos genera libros completamente diferentes ya que orienta la lectura de la poesía sorjuanina hacia un terreno de lo inconexo. En palabras de Emil Volek: “La obra misma de la jerónima, en manos de entusiastas y poetas, se lee mayormente fuera de sus conexiones internas y fuera del inmediato contexto histórico externo” (2016a, 26). Durante el siglo XVII, la preceptiva indicaba ciertos preliminares obligatorios, como aprobaciones, tasas y licencias, y otros no obligatorios, pero de larga tradición, como privilegios, prólogos y poemas laudatorios. Es decir que, originalmente, formaban parte de la obra de un autor y se esperaba que estuvieran allí; pero a partir de las ediciones de Méndez Plancarte, los preliminares de las obras sorjuaninas se reubicaron por fuera de los marcos del libro y se trasladaron al archivo de papeles sueltos y encontrados, como su partida de nacimiento y el inventario de su celda.<sup>5</sup> Por otro lado, es necesario reflexionar acerca de qué constituía una obra en el siglo XVII, ya que, como sugiere González Roldán, los pocos poetas que publicaban sus escritos en vida solían hacerlo en un solo volumen, no en tres (2010, 3), quizás con la excepción del *Manuscrito Chacón* que introduce las obras de Góngora y ya anticipa que está “dividida en tres tomos”. Así, pensar en la “obra” sorjuanina es ya un problema, y los títulos de sus libros iluminan muy tenuemente un camino. Solo a partir del *Segundo volumen* aparece la palabra “obra”. Los preliminares del primero nombran “poemas”, “versos”, “primores”, etc., mientras que los del segundo usan “obras”, “tomo”, “volumen” estableciendo una cronología aún sin límite, como lo confirmaría la publicación de *Fama y obras póstumas* o el tercer tomo. De hecho, las reediciones y reimpressiones<sup>6</sup> de algunos libro muestran, en sus portadas, la conciencia de una obra mayor cuando escriben “Tomo Primero” en las de *Poemas...* recién en 1714 y 1725, y no en las anteriores. Es decir que *Inundación...* no se publicó con la idea de ser el primero de tres volúmenes, sino que tanto el *Segundo volumen* como *Fama y obras póstumas* fueron el resultado del éxito del primero. Una vez impreso el *Segundo volumen*, sí se vinculaban entre sí, como se puede ver allí en el título a la *Loa al Divino Narciso*, cuando dice: “Que aunque está con el Auto al fin de la segunda impresión del Primer Tomo de las obras de la Madre Juana, se repiten aquí, en gracia de los que tienen el dicho volumen de la primera impresión, donde faltan” (1692, 198). Así, los editores<sup>7</sup> no solo descansan su trabajo sobre el éxito del primer volumen, sino que dan

3. Aun cuando hacia el final de la introducción al primer tomo, Méndez Plancarte comente que el proyecto era componer un cuarto con la prosa y un “muy substantivo Apéndice crítico y documental, precioso y utilísimo a todas luces, siguiendo la estructura miscelánea de las viejas *Obra y Fama Póstuma*, y aprovechando de esa última parte lo más vigente, si bien ya hoy completándola a la altura de nuestros días. Tal será nuestra *Fama Coetánea y Póstuma* de la Décima Musa” (1951: XLVIII), este proyecto no vio la luz del día. Alberto Salceda dice al respecto en el cuarto tomo: “En cuanto al Apéndice Crítico [...], su exclusión ha sido decretada por los directores del Fondo de Cultura Económica. Y con muy buenas razones. Aunque su adición enriquecería ciertamente el valor de nuestro libro, engrosaría excesivamente el presente volumen o impondría la necesidad de no concluir aquí, sino en un quinto tomo, con grave tardanza en la terminación de la obra, que ya hasta hoy se ha demorado por más de cinco años y medio desde que apareció el tomo primero” (1957: XV).

4. Nos referimos, entre otros, a los poemas escritos por otras personas, pero publicados en las *Obras completas*, como “En pensar que me quieres, Clori, he dado” o “Madre, que haces chiquitos” o “A vos, Mejicana musa”, numerados 181 bis, 48 bis y 49 bis, respectivamente.

5. Más sobre los papeles encontrados en mi artículo “Sor Juana Inés de la Cruz: articulaciones entre obra y archivo en los preliminares de las ediciones originales”, *Anclajes*, vol. XXII, nro. 1, enero-abril de 2018, pp. 37-53.

6. Utilizo la palabra “reedición” cuando hay cambios sustanciales entre una edición y otra, y “reimpresión” cuando se vuelve a imprimir esencialmente el mismo libro, aun en otro taller y bajo la tutela de otro editor.

7. El editor era quien costeara la edición. Muchas veces podía tener él mismo un taller de impresión, pero en general, le pagaba a un impresor. En los pies de imprenta presentes en las portadas de la obra de sor Juana Inés de la Cruz, podemos ver algunos de estos agentes, de quienes no nos ocuparemos en este trabajo: 1689, *Inundación Castálida*, “Los saca a la luz don Juan Camacho Gayna... En Madrid. Por Juan García Infanzón”. 1709, *Poemas de la única poetisa...* Impreso en Valencia por Antonio Bordazar... a costa de Joseph Cardona”. 1715, *Obras poéticas... Tomo segundo...* “En Madrid, en la Imprenta Real. Por Joseph Rodríguez de Escobar”.

por sentado que quien compró el *Segundo*, leyó o *Inundación... o Poemas...* Es notable, de todos modos, que esta “atención” al lector deja de hacerse a partir de las reediciones del *Segundo volumen* de 1693, que ya se imprimen sin repetir contenidos del primer tomo.

En cuanto a la publicación del primer libro, la condesa de Paredes deja México con los papeles que la monja le diera en 1688. Un año más tarde, se publica *Inundación Castálida*, que, como dijimos no presentaba indicios de ser el primer volumen de una serie. Solo a partir del *Segundo volumen* y de las reediciones posteriores a este, se lo comienza a llamar “Primer Tomo”. De hecho, en 1692 se reimprime *Inundación Castálida*, ya titulado *Poemas...*, como se lo nombrara originalmente en la Suma del Privilegio “Varios poemas castellanos de soror Juana Inés de la Cruz”, y en la Fe de Erratas y la Summa de la Tasa “Poemas de soror Juana Inés de la Cruz”. Por las fechas de las Tasas, sabemos que en enero se publica la reimpresión y en mayo el *Segundo volumen*. De este modo, la tercera impresión del primer libro todavía no hace referencia al segundo, impreso escasos meses más tarde, lo que indica dos cosas. En primer lugar, la independencia con que los editores imprimían libros del mismo autor sin conocimiento uno de otro, información que se confirma en las portadas de ediciones siguientes que se llaman a sí mismas “cuarta impresión de todas las obras”, por ejemplo la de Ángel Pasqual Rubio, de 1725, cuando no lo son ni siquiera en su propia ciudad.<sup>8</sup> En segundo lugar, la confirmación del éxito de ventas del primer libro de sor Juana, que se sigue imprimiendo independientemente del nuevo material.

Ahora bien, una investigación que tome como corpus los preliminares de la obra sorjuanina, es decir un grupo de textos cuya tradición es, justamente, la marginalidad en relación con el texto principal, tanto en términos discursivos como espaciales, supone varios atolladeros. El primero, va de suyo, es el valor que puedan tener. ¿Cómo se saca de los márgenes un texto cuya naturaleza es intrínsecamente fronteriza? Por un lado, el valor de estos textos no pasa por lo estético, sino por su relevancia material, histórica, referencial; por el otro, es importante señalar que los preliminares de la obra de sor Juana constituyen trece folios en el primer tomo, noventa y cinco en el segundo y ciento treinta y nueve en el tercero, cantidades para nada despreciables. También es cierto que los preliminares son prueba y parte de una institución literaria (que incluye productores, editores y lectores) muy diferente de la actual, que debe ser tenida en cuenta si no para comprender mejor —en nuestro caso particular— la constitución de la figura y la obra de sor Juana en España, sí para reconstruir una estructura y una dinámica de valor intrínseco.<sup>9</sup> Las prácticas editoriales del discurso literario en el Siglo de Oro español ofrecen un mundo que, como lectores de literatura, no siempre tenemos en cuenta. El sistema de censura, pero también el prologal son instancias de recepción únicas para cualquier investigador y, en nuestro caso, fundamentales, ya que muchos de estos textos ofrecen primeras lecturas de los poemas y prosas de sor Juana y registros acerca de qué se conocía y pensaba de ella en España a medida que aumentaban las ediciones.

## 2. El camino a la legitimidad

*Inundación Castálida*, como ha sido abreviado el extenso título del primer libro de poemas de sor Juana Inés de la Cruz, se publica en 1689 en Madrid, un poco más de un año después de que la condesa de Paredes, ya ex virreina de la Nueva España dejara México junto con su marido. El famoso soneto “El hijo que la esclava ha concebido” abre el volumen y su título dedica el libro a la condesa de Paredes, tal y como se menciona en la portada y en el prólogo anónimo. Es muy probable que antes de viajar, la condesa le pidiera sus poemas a

---

En los primeros dos ejemplos, los editores (Gayna y Cardona) le pagan a los impresores (Infanzón y Bordazar), mientras que en el tercero, Rodríguez de Escobar es editor e impresor. Dice Fermín de los Reyes Gómez que la fórmula “Véndese en casa de... mercader de libros” era, al igual que la más frecuente “A costa de...”, una fórmula que señalaba al editor, es decir, a quien financiaba la edición (2010: 23).

8. Las de Ángel Pasqual Rubio en Madrid son, de hecho, la quinta impresión del primer tomo, la sexta del segundo y la cuarta del tercero.

9. Nos referimos a la noción de “institución literaria” que circula en el libro de Terry Eagleton, *Una introducción a la teoría literaria*. En su introducción, Eagleton refiere profusamente a la “institución literaria” como aquella “institución académica” que delimita actores, valores y reglas de circulación para los discursos. Aun cuando Eagleton defina este concepto para desafiarlo, nos es útil a modo de anclaje ya que sostiene que en ella caben autores, lectores y críticos, pero también “editores, jefes de redacción, correctores y cronistas, además de los académicos” (1998, 57).

la monja para llevar a la estampa, proceso que el título de aquel soneto recupera: “A la excelentísima señora condesa de Paredes, marquesa de la Laguna, enviándole estos papeles que su Excelencia la pidió y pudo recoger sórora Juana de muchas manos, en que estaban no menos divididos que escondidos como tesoro, con otros que no cupo en el tiempo buscarlos ni copiarlos”. Una segunda versión del prologuista anónimo lo refiere de este modo:

El soneto que sirve a este libro de dedicatoria le escribió a mi señora doña María Luisa Gonzaga, condesa de Paredes, marquesa de la Laguna, su gran mecenas, cuando, habiéndose de volver a España, la envió a su Excelencia, pedidos por curiosidad de buen gusto y mal unidos por desestima de la madre Juana Inés unos *cuadernos que amagaban a libro*, y a estos escribió el soneto, desimaginada de que sus trabajos fuesen de tanto peso, que aun hiciesen sudar en España las prensas [f. XV, mis cursivas].

Estos “cuadernos que amagaban a libro” parecen más organizados que los papeles divididos y escondidos del epígrafe. Esta diferencia podría ser, quizás, una sutil discrepancia a la hipótesis de Alatorre de que ambos (prólogo y epígrafes) fueron escritos por el secretario de la virreina, Francisco de Las Heras (1980, 466). Independientemente de esta incógnita, esta cita es también un ejemplo de que *Inundación Castálida* no fue pensado como el primero de una serie, sino como la reunión de los poemas de una autora mexicana que, como un tesoro, traía una ex virreina de lejanas y exóticas tierras.

El soneto en sí, largamente estudiado y analizado, establece los parámetros claros de una relación de mecenazgo, como puede leerse en los versos iniciales: “El hijo que la esclava ha concebido / dice el Derecho que le pertenece / al legítimo dueño que obedece / la esclava madre de quien es nacido” (sor Juana, 1689: 1). Este primer cuarteto condensa y concluye una serie de legitimaciones que se habían dado en las páginas previas que analizaremos en breve. Este soneto-dedicatoria se concentra también en una zona de pasaje entre los paratextos y el texto, ya que aún estando foliado con la numeración de los poemas, detalle que indica que su posición es el de apertura de la obra propiamente dicha, el reverso de su hoja está en blanco como si formara parte del aparato paratextual en tanto dedicatoria. En este sentido, adscribimos a la noción de Pedro Ruiz Pérez acerca de la característica funcional de lo paratextual, que supera la definición espacial del tipo de texto, es decir que un texto cualquiera puede ser o funcionar como un paratexto, independientemente de su posición en el libro (2009, 50).

Aquel primer cuarteto que citamos arriba contiene una palabra que opera en una trama urdida hacia atrás en el volumen y es “legítimo”. Estos versos colocan en la mecenas de sor Juana la responsabilidad por el libro en tanto y en cuanto es el resultado de la labor de su “esclava”. Es la condesa de Paredes la dueña legítima de los productos poéticos de la monja, es decir que bajo cierta ley, lo justo es que sea la ex virreina celebrada por el libro, y no su autora, quien, no por haberlos producido puede llamarse dueña legítima. El argumento es simple y frecuente en las dedicatorias, es un modo de agradecimiento y pedido de protección por los favores obtenidos, especialmente en el caso de sor Juana, quien no estuvo en Madrid mientras se imprimía *Inundación Castálida* y fue de hecho, su mecenas la que orquestó el trabajo. Sin embargo, la maniobra tiene un reverso, ya que concluye una serie de estrategias de legitimación tanto de sor Juana, como de su obra. Aun cuando el soneto proponga otra cosa, la autoría y por lo tanto la responsabilidad y celebración en la portada y en los demás preliminares es claramente de y para sor Juana. El soneto contribuye a la densidad que la autoría en tanto “instancia conflictiva” (Colombi, 2017, 11) tiene en los preliminares y en las autofiguras de la monja. De hecho, este soneto oficiará de dedicatoria en esta primera edición pero un año más tarde, su ubicación será ocupada por el luego llamado romance-prólogo “Essos versos lector mío”, titulado “Prólogo al lector de la misma autora” y pasará a ser el primer poema del volumen, ya oficialmente. El prólogo en verso de sor Juana no solo se ubica antes de la dedicatoria cerrando los preliminares, sino que reemplaza el prólogo anónimo definitivamente en todas las próximas ediciones. Alatorre dice al respecto que seguramente el romance llegó luego de que la edición estuviera lista y como justo ocupaba la misma cantidad de folios que el anterior, sencillamente se reemplazó (2009, 3). La opinión de Gabriela Eguía Lis Ponce la comentamos en el primer apartado. Añado a este respecto que para que tal maniobra pudiera realizarse fue necesario que el prólogo en prosa hubiera legitimado de la manera que lo hizo *Inundación Castálida* un año antes. El romance-prólogo presenta una autora que no aparecía del mismo modo en la primera edición. Esta sor Juana que por primera vez habla a sus lectores, proporciona una “autofiguración”, (para recordar el

término de Frederick Luciani, 2004), que en nada se parece a la esclava que ofrece sus partos a su ama. Es una poeta que entrega sus versos a un lector, en quien deposita toda responsabilidad interpretativa: “Si no te gusta la pieza, / no desenvuelvas el fardo” termina el poema.

Decíamos que la palabra operativa del soneto era “legítimo” porque es el propósito de todos los preliminares legitimar —es decir, poner bajo una ley— obra y autor. No solamente establecer su carácter de legalidad con las licencias y aprobaciones, sino también volver valiosa su publicación para los posibles lectores. Venderles, en un sentido actual, el producto que presentan en tanto es legítimo, o como define el *Diccionario de Autoridades* (1734): “Lo que es según las Leyes Divinas o humanas, lo que es justo, puesto en equidad y razón”. La legitimidad puede definirse, así y a grandes rasgos, como el reconocimiento que se le otorga a alguien o algo, y en cuyo proceso lo inviste de cierto título y ejercicio de poder. En el caso de la edición en el Siglo de Oro podemos aventurar que esta legitimidad se alcanzaba una vez que el libro a imprimir atravesaba las instancias de censura del Consejo Real que otorgaba la licencia luego de la o las aprobaciones hechas por el poder eclesiástico. Estas primeras lecturas y censuras determinaban el reconocimiento del autor y su obra. Sin embargo, los demás preliminares comunicaban a sus lectores otras justificaciones que reconocían como valioso el producto adquirido. La solidez de la legitimidad dependía de estos argumentos en forma de prólogos o poemas encomiásticos y de quienes los firmaran. Es así que las estrategias que legitimarán a sor Juana en los preliminares harán lo propio con quienes los firman y con los géneros que los sostienen. Una aprobación lo es en tanto siga funcionando como tal, aun cuando, como sabemos y analizaremos, estas hayan mutado de textos casi exclusivamente legales a elegantes discursos que exhiben la maestría del censado, pero también del censor.

### 3. Los preliminares

En el *Segundo volumen* de las obras de Sor Juana, publicado en 1692, se imprime una “Nota” que justifica la inclusión de ciertas respuestas de “Algunos varones insignes en religión y letras” (f. XVI) hechas a una consulta de Don Juan de Orue y Arbieto, a quien la monja dedica el volumen y quien a su vez solicita la licencia de impresión, “por examinar si corrían uniformes en aquel aplauso universal con que fue recibido el primer Tomo” (ibíd.). Ese aplauso universal comienza su consolidación en dos poemas preliminares que abren *Inundación Castálida*. El primero es un romance escrito por el poeta José Pérez de Montoro, cuyo mecenas, el duque de Medinaceli era el cuñado de la condesa de Paredes, y hermano del ex virrey (Bègue, 2000, 74). No es el único vínculo literario entre el poeta y la autora. En el mismo libro, hay uno de sor Juana que responde a otro de Montoro en los que discurren si es posible el amor sin celos a pedido de la virreina —“Si es causa amor productiva” (3)— y, en el *Segundo volumen*, el poeta vuelve a colaborar en los preliminares con otro romance.

El segundo y último poema que se lee en los preliminares es el soneto de la religiosa doña Catalina de Alfaro Fernández de Córdoba, del convento de la orden dominica de Sancti Spíritus de la ciudad de Alcaraz, quien también vuelve a colaborar en los preliminares de la obra de sor Juana, pero esta vez en *Fama y obras póstumas*, de 1700. De esta otra monja poeta poco se sabe. Es posible que su familia estuviera emparentada con la Casa de la Cerda, familia del virrey a través de los Medinaceli, parte del linaje Fernández de Córdoba. El romance de José Pérez de Montoro, que reproducimos íntegro a continuación, se dirige en su exordio a las “cítaras europeas” y “sagrados vates” para anunciarles la llegada del prodigio que es sor Juana Inés, recurriendo a la *captatio benevolentiae*.

¡Cítaras europeas! Las doradas  
cuerdas templad, y el delicado pulso  
pruebe a ver si acompaña un nuevo asombro,  
que es numérica voz del Nuevo Mundo.  
¡Sagrados vates! Débaos el prodigio  
que en estas breves líneas os anuncio  
todo el cuidado y el primor de atentos,  
si os cabe en la desorden de confusos.  
Una mujer baldona afeminados



los fatídicos partos más robustos  
 que a luz dieron Homeros y Virgilio,  
 Persios, Lucanos, Sénecas y Tulios.  
 Una mujer, para animar conceptos  
 que no se deja en la cuestión de bultos,  
 enmendando el error de Prometeo,  
 repite el riesgo, pero logra el hurto.  
 Hurto dije y lo es, que tanto fuego  
 de la délfica llama, y tan sin humo,  
 mejor se enciende en la elección del rapto  
 que se atiza en la fuerza del influjo.  
 Una mujer, del bipartido monte  
 la cumbre huella, y no corona el triunfo  
 porque no halla laurel tan elevado,  
 que no sea más alto su coturno.  
 Allá, donde parece a nuestros ojos  
 que, al tramontar su inaccesible curso,  
 despeña Febo el refulgente carro  
 que casa día es cuna y sepulcro;  
 allá, donde en los senos de los montes,  
 que el codicioso afán deja infecundos,  
 solo se aspira a que propague Apolo  
 las civiles tareas de Mercurio;  
 allá, que no debió a la vacilante  
 Delo el natal hospicio, y que su adusto  
 veterano pulsar suena excedido,  
 si no rompió la lira, la depuso.  
 No rota, pues: cedida a mejor mano  
 la atiende el Orbe, y oiga en contrapunto  
 elevadas las voces a unos signos  
 que son, aun siendo graves, más que agudos;  
 oiga la perfección de los sonidos,  
 cláusulas y cadencias de tan puro  
 entusiasmo, que afina en el acento  
 hasta la consonancia del impulso;  
 oiga de Julia desperdicios breves,  
 en que el carácter de su estado impuso  
 la ley con que dispensa, pretendidos,  
 ya que no sus cuidados, sus descuidos;  
 oiga, celebre, admire, pame y juzgue  
 (cuando en estos fragmentos tan maduros  
 sazonados esquilmos le da el ocio)  
 cuál sea la cosecha de su estudio.  
 Goza, ¡oh felice América!, este nuevo  
 ignorado tesoro, que, difuso  
 ya en la noticia, vale el nuevo aplauso  
 con que el resto del Orbe le hace suyo.

Todo el romance es elogioso y, pareciera que fuera una *laudatio* personal en la que se textualiza la figura de sor Juana con sus recursos tradicionales. Sin embargo, una lectura más atenta revela que el poema no festeja solamente a sor Juana, sino a sus versos. Luego del *exordio* en las dos primeras estrofas, las tres siguientes se dedican inmediatamente a ellos. Las lecturas críticas en esas tres estrofas comienzan con una comparación y superación de antecedentes poéticos clásicos: Homero y Virgilio, Persio, Lucano, Séneca y Tulio, primera

estrategia legitimadora. Continúa con uno de los momentos más poderosos del romance. Las dos estrofas siguientes acuden al mito de Prometeo para argumentar que sor Juana logró robar el fuego de los dioses y que ese robo no debe ser interpretado como *imitación*, sino como *originalidad* porque versos como los de sor Juana (“tanto fuego y tan sin humo”), es decir tan intensos y tan poco pueriles, vacíos o frívolos, solo pueden gestarse desde el talento y no desde la copia (“mejor se enciende en la elección del rapto / que se atiza en la fuerza del influjo”), segunda estrategia legitimadora. Luego de esta primera defensa de la originalidad inédita de su poesía, Montoro hace foco en su condición de americana mediante la anáfora que se construye con la repetición del adverbio “Allá”, significando, claro, América.

Con una nueva anáfora comienza la *peroratio* o conclusión, en la que la *laudatio* apela al sentimentalismo del lector utilizando imperativos. Los “oiga” se repiten y llaman la atención sobre la materialidad sonora de la poesía, pero, además, actúan como metáfora de la atención que deberán prestar a esta novedad, atención que se hiperbolizará en la gradación del verso “oiga, celebre, admire, pame y juzgue”. Aquello a oír y celebrar son, dice Montoro, “desperdicios breves” que “Julia” (nombre poético que elige para sor Juana y que será replicado en los próximos volúmenes por otros poetas) dispensa “descuidadamente” por “el carácter de su estado”. Son frutos que le da al ocio la cosecha de su estudio. Esta legitimación se repetirá hasta el cansancio. Sor Juana solo escribe en sus ratos libres porque es monja y esta ocupación no es compatible con la escritura. Sin embargo, si leemos el soneto que sigue de la monja Catalina de Alfaro, encontramos una segunda postura al respecto: “Única poetisa, ese talento (que no le desperdicias, que le empleas)” (f. IV). Este brevísimo “diálogo” de opuestos vuelve visible el hecho de que los argumentos que luego constituirán un mallado aún están fraguándose. Es decir, el argumento que triunfa, el de Montoro, no era el único que sus celebrantes escribieron. Por otro lado, Catalina de Alfaro también era monja y evidentemente escribía, por lo que defender los esfuerzos poéticos de sor Juana constituía asimismo una autodefensa. Alfaro añade un tercer análisis que aparecerá en las aprobaciones: “Y si canta de amor, cuerda es tan fina, que no se oye rozada en lo indecente” (ibíd.), cuarta estrategia de legitimación.

Estos ejercicios de crítica literaria se anticipan a los juicios de los lectores que podrían reprobar los poemas de sor Juana por ser ella una monja, por escribir poemas de amor, o por pensar que, porque es americana, su poesía será una mera copia. Desde luego, no constituyen un aparato defensivo, para utilizar las palabras de Margo Glantz para los preliminares del *Segundo volumen* (2000, 212), ni un extenso compendio de panegíricos y poemas laudatorios como son los de *Fama y obras póstumas*, pero estos dos poemas que abren *Inundación Castálida* concentran los tres argumentos más oídos y leídos en estas legitimaciones.

Defender a sor Juana es defender a su poesía, porque son ambas una, como podemos leer en el prólogo del editor cuando, luego de citar los versos del soneto “En perseguirme, mundo, ¿qué interesas?”, en los que sor Juana escribe que prefiere “consumir vanidades de la vida / que consumir la vida en vanidades”, dice: “semejantes vicios, que desfiguran la naturaleza racional, jamás se han avenido con la dulzura alegre de los genios versistas: verdad que nuestra poetisa apoya con su proceder benigno, desinteresado, dócil, liberal y caritativo” (f. XVI). Leer su obra y leer su carácter componen un mismo movimiento, como una coreografía crítica en que un paso habilita el siguiente.

Así, en un romance y un soneto se labran las primeras estrategias legitimadoras de la vida y obra sorjuaninas que hacen eco en toda la crítica posterior. La comparación y superación de poetas clásicos, la originalidad de su poesía, la ausencia de infracción en la combinación entre su estado y su actividad poética, y la salvedad de que los poemas de amor no son indecentes. En la actualidad, los últimos dos argumentos continúan avivando las llamas de los debates en torno a la “santidad” o “actitud desafiante” de sor Juana.

Hay un segundo momento en los preliminares de *Inundación Castálida* que está articulado por dos textos en prosa: la aprobación del fraile Luis Tineo de Morales y el prólogo anónimo, cuya autoría la crítica se ha debatido entre Francisco de Las Heras, secretario de la condesa de Paredes, y Juan Camacho Gayna, el editor.<sup>10</sup> En estos dos textos se cifran, entre muchos otros momentos valiosos, dos estrategias de legitimación de sor Juana como mujer escritora, una preocupación que los poemas ya habían puesto sobre la mesa en anticipación a lo que sería tema de debate en los futuros lectores. Las aprobaciones eran el espacio textual vinculado con los valores religiosos, ya que el monarca delegaba en la Iglesia la censura de los libros que solicitaban la estampa. Si los Calificadores del Santo Oficio emitían un juicio favorable, los funcionarios del Consejo Real

10. Mientras Alatorre (1980, 455) y Sabat de Rivers (1995, 89) se inclinan por el secretario de la virreina, Alejandro Soriano Vallés (2015, 124) y José Pascual Buxó (1996, 57) lo hacen por el editor que aparece en la portada del libro.

otorgaban la aprobación y la licencia para imprimir (García Aguilar, 2013, 91). El texto que se publica es el informe que habían solicitado las autoridades. Con el tiempo, esta declaración inicialmente burocrática y estructurada se convierte en una forma elástica que puede tolerar e incluso impulsar una variedad de argumentos que autoricen de un modo amplio (no solo en términos valorativos, sino también de inclusión socio-literaria) el libro que se imprimirá. En ella, según Ignacio García Aguilar, además de censurar los contenidos en relación al decoro, se imprime un “posicionamiento con respecto a las innovaciones y variaciones del discurso poético” (ibíd., 92). En esta línea, luego de haber declarado a sor Juana “un sujeto cuya singularidad le saca tan fuera de lo común, que viene a ser una ave rara que sólo en un Mundo nuevo pudiera hallarse” (f. VI), el padre Luis Tineo de Morales, quien aprueba el volumen, escribe:

Ahora diga el Catón más rígido si por ventura hay sílaba de sóror Juana que no la eleve a tan exquisita línea de superlativo encarecimiento la idea, el ingenio, la llenura de noticias, lo amaestrado del discurso, aquella facilidad dificultosa del Argensola, que parece que todo se lo halla dicho. Pues si todo esto junto en un varón muy consumado fuera una maravilla, ¿qué será en una mujer? ¿Esto no es digno de inmortales aplausos? ¿No merece eternas aclamaciones? Fuera el negarlo una torpe ignorancia, fuera una rústica grosería [f. IV].

La aprobación concluye como todas, y su función original, censurar, parece desatendida hacia el final del texto, como ya lo explicara Alain Bègue acerca de la tradición de este género preliminar: “La olvidada aprobación en sí queda relegada a las dos últimas frases del conjunto” (2009, 102), que en el caso de Tineo de Morales es una: “En materia de lo que toca a nuestra Santa Fe Católica, no hay qué decir, porque en esa parte todo va seguro” (f. XI), frase que resuelve en pocos caracteres la cuestión legal, evidentemente porque ya no era el foco del preliminar sino alabar al autor, su obra y a sí mismo, asunto que podemos leer en la profusión de citas cultas o, más abiertamente, en un epigrama en latín y su traducción que evoca el autor sobre la condición de peregrina de la obra de sor Juana. De este modo, la aprobación evidencia una laxitud que admite no solo la evaluación del material censurado, sino de su autora y el despliegue de la maestría literaria e imaginativa del censor.

Esta imaginación le valió quizás al fraile un recorte, ya que en 1690, uno de los últimos párrafos fue eliminado y nunca más vuelto a imprimir. Este reza, hablando de la posibilidad de ser siervos de Dios y hacer muy buenas coplas: “Lo mismo digo de sóror Juana, y añado (porque, como decía el gran cardenal Belarmino, tengo también mi poco de profeta a lo viejo) que ha de ser muy santa y muy perfecta, y que su mismo entendimiento ha de ser causa de que la celebremos por el san Agustín de las mujeres” (f. XI). ¿Se habrá excedido el censor con la apresurada santificación de la monja? ¿Será este recorte el primer eco de la polémica que ya se fraguaba entre estos preliminares o es una primera respuesta a la relevancia del género y ocupación de sor Juana Inés de la Cruz? Georgina Sabat de Rivers atribuye la supresión al hecho de que en 1690 se incluyen en el tomo los sonetos burlescos, y “esas composiciones, a más de lo profano de muchas de ellas, no parecerían muy acordes con lo de ‘muy santa’ y ‘muy perfecta’” (1995, 26) y Alatorre coincide en llamar el párrafo una “imprudente exageración profética” (2009, 4). El agregado de los poemas satíricos tiene también su incógnita: ¿por qué no habían sido incluidos en la primera edición? Una hipótesis podría centrarse en el hecho de que la condesa de Paredes fue la encargada de editar los poemas y, bajo su orden o la de sus consejeros, se decidió que un conjunto más sólido de poemas debía dejarlos fuera. Además de los cinco sonetos, tampoco se imprimen el soneto “La compuesta de flores maravilla”, el romance “Salud y gracias sépades” y los romancillos “A Belilla pinto” y “Agrisima Gila”. Excepto los romancillos que también son algo más vulgares que el resto de las composiciones, no tienen nada de indecente. La hipótesis de Alatorre es que sencillamente se traspapelaron y en el, como él lo llama, “terreno de las conjeturas”, todo es posible (2009, 3). Este traspapelar parece hacerse eco de los papeles perdidos y desperdigados en muchas manos, y sucede que es este el destino de muchos de los papeles de la monja, traspapelarse, llegar tarde, añadirse en lugares extraños, reemplazar a otros, etcétera. En esta zona del enredo y el extravío hay algunas cuestiones sólidas de las que sí podemos —igualmente— conjeturar.

En 2015, Hortensia Calvo y Beatriz Colombi encontraron en Estados Unidos dos cartas de la condesa de Paredes: una a la duquesa de Aveyro, de 1682, y otra a su padre, Vespasiano Gonzaga, de 1687, ya concluido su virreinato y a nueve meses de dejar Nueva España. En la segunda carta, la más cercana a la edición de *Inundación Castálida*, se hace referencia a la residencia del virrey, “donde debió informar de los sucesos

acaecidos durante su accidentada administración, pero salió libre de cargos” (Calvo y Colombi, 26). Esa “accidentada administración” comenzó antes de su llegada, con una rebelión de indígenas en Nuevo México que reconquistaron la zona y aunque el virrey intentó revertir la situación, fue un conflicto que duraría todo su gobierno.<sup>11</sup> Además de esto, debemos sumarle el fracaso de la campaña a California. Por otro lado, el asedio de piratas ingleses, franceses y holandeses en las costas del Golfo y en las del Mar del Sur hizo que debiera reforzar todas las guarniciones costeras, pero sin poder evitar una toma de rehenes de nobles veracruzanos por piratas que se apoderaron de la ciudad y sus caudales y mercancías que estaban esperando traslado a España. Aun cuando el virrey hizo responsable al gobernador de la provincia, estos acontecimientos hicieron mella en su gobierno. Además de los piratas, otras fuerzas extranjeras intentaron ingresar al territorio durante 1685, especialmente de flotas francesas. En las cartas, la virreina defiende a su marido y “hace énfasis en la limpieza del auto de residencia [...]. Aventuramos que esto es así por la suma de contrariedades ya relatadas”. (ibíd. 27). Por otro lado, la llegada del nuevo virrey, el conde de la Monclova, le parece apresurada al marqués de la Laguna, quien desconfía de sus intenciones y teme por su descrédito frente a la autoridad real (ibíd. 42). Una vez en España, el rey Carlos II le concede los honores de grandeza y el marqués se cubre ante él el 22 de junio de 1689. El mismo año, el rey lo designa mayordomo mayor de Mariana de Neoburgo, una vez concertado el matrimonio en 1689, y le otorga poderes para recibirla a su llegada a España. Una tormenta y otras imprevisiones hacen que su misión fracase y Carlos II pide su cabeza. Solo la mediación de Mariana de Austria, de quien la condesa de Paredes había sido dama, lo hicieron desistir (ibíd., 91). En este contexto de agitación política en la Casa de la Cerda se estaba planificando *Inundación Castálida*, que es tasado el 19 de noviembre de 1689. No es descabellado pensar que en medio de esta turbulencia política que azotaba a los ex virreyes recién llegados, tanto la condesa como su “estado mayor” como lo llama Alatorre (2009, ibíd.) compuesto quizás por Francisco de las Heras, el padre Calleja y Tineo de Morales, le aconsejaron una edición menos polémica de lo que ya sería la publicación de los poemas de una monja mexicana. Ahora bien, ¿por qué tomar el riesgo? ¿Con qué objetivo, María Luisa decide solventar la publicación de sor Juana cuando era evidente —cuestión que se refleja en todos los preliminares— que sería un libro en el centro de las polémicas? Es posible pensar que, como sugieren Alejandro Soriano Vallés (2015, 135) y Aurora González Roldán (2010, 4), el libro era un elogio a los virreyes, debido a la gran cantidad de poemas de ocasión y laudatorios a su figura que contiene, pero aún hay un largo trecho entre el poema original y de circunstancia que se desarrollaba en un *hic et nunc* muy específico y que combinaba cierta performatividad con privacidad, a uno que se compilara, organizara, editara, publicara y distribuyera. “La poesía de circunstancia dedicada a estos personajes no solo sobresale por su cantidad sino que forma parte de una planificada estructura de la colección donde se ve plenamente justificada la sistemática inclusión de las loas compuestas para diversos festejos de la familia virreinal” (González Roldán, 2010, 4-5).

Si los virreyes solo querían conservar y llevar a España los poemas de sor Juana, ¿por qué la virreina no encarga un manuscrito de lujo? Una respuesta es que, evidentemente, la publicación y circulación cumplirían un papel más importante en sus nuevas vidas en España, aun considerando los riesgos de fomentar la obra de una autora como sor Juana. No solo por el valor de que una letrada, famosa en Nueva España, escribiera para y sobre ellos y su Casa, sino por el valor intrínseco de la obra de la monja mexicana, y, por supuesto, el añadido de la particular excentricidad de su autora. Con frecuencia se hace hincapié en los favores que la condesa de Paredes le hizo a sor Juana y al beneficio que suponía para la poeta la cercanía con el poder. Añadimos a este asunto que la condesa y su Casa se vieron seguramente beneficiados por la relación, argumento que podría explicar la premura y la calidad de la publicación de *Inundación Castálida*. En esta perspectiva es coherente entonces considerar que los sonetos burlescos fueron añadidos con posterioridad posiblemente por la “seguridad que provocó en sor Juana y en sus editores españoles el éxito rotundo de esa primera edición” (Martínez, 1997, 238).

Luego de otros preliminares, como la suma del privilegio, la tasa y la fe de erratas, llegamos al anónimo “Prólogo al lector”, que entabla una disputa con la aprobación de Tineo de Morales: “No pienso gastarte, lector mío (o lo que tú quisieres), ni las admiraciones en ponderar con bisoñería plebeya que sea una mujer tan ingeniosa y sabia, espanto que se queda para la estolidez rústica de quien pensare que por el sexo se han las almas de distinguir” (f. XIV). Mientras que uno de los sujetos que participan de la institución literaria que le da cuerpo a la poesía de sor Juana argumenta que sería una ignorancia no apreciar el hecho de que la

11. Tomo los datos consignados por las autoras en el análisis del contexto mexicano de las cartas, pp. 20-27.

escritora sea una mujer, el otro sostiene que hacerlo también sería fruto del desconocimiento y un desacierto. Los prólogos eran textos no obligatorios para la impresión de un libro, aunque sí muy frecuentes. Generalmente eran escritos por sus autores, algo que sor Juana recién hace, como mencionamos antes, en la reedición de 1690 y en verso y, de hecho, reemplaza este prólogo en prosa que no vuelve a editarse. En los prólogos se encuentran productor y consumidor, pero no de un modo inocente, pues es el espacio textual en que se apela a “la imagen del lector ideal que tiene en mente quien produce, por lo que especularmente proporciona datos muy relevantes sobre el proceso de producción” (García Aguilar, 2013, 182). El lector ideal al que apela este prólogo es un nosotros metropolitano (Colombi, 2017, 16) ilustrado y progresista que no se escandalizaría ante el trabajo literario de una monja escritora, pero que tampoco conoce México. Reclama de él una sensibilidad específica que no condene el impreso, ni lo juzgue solamente a partir del género de su autora. Para ello, se aprovecha del mismo contenido del libro, por ejemplo del romance “Lo atrevido de un pincel” en el que el yo lírico pronuncia los hoy ya tan reconocidos versos “Ser mujer, ni estar ausente, / no es de amarte impedimento, / pues sabes tú que las almas / distancia ignoran y sexo”. O el romance dedicado a la duquesa de Aveiro “que probáis que no es el sexo / de la inteligencia parte”. La coincidencia entre los razonamientos demuestra que el prólogo oficia como primera lectura, como apelación al lector ideal y como lectura guiada, que selecciona y jerarquiza argumentos en función de las críticas esperadas.

Por otro lado, el prólogo también hace las veces de aprobación, ya que esboza ciertas estrategias de legitimación ausentes en la verdadera, como la fama previa de la poeta (Bègue, 98), algo que sor Juana en España no tenía hasta ese momento, pero sí en México. El prologuista recupera la composición del Arco Triunfal de 1680, de villancicos a las fiestas de la Asunción y de san Pedro de 1676 y 1677, además de la fama que tiene en ambas cortes y lo deslumbrados que quedaron los cortesanos que habían conversado con ella. Este argumento vuelve a polemizar con la aprobación de Tineo de Morales quien sugiere que la tierra americana no está preparada para recibir un ingenio como el de sor Juana cuando dice: “los pintores no son buenos para Argel, porque allá no se pinta” (f. X). Beatriz Colombi sugiere que América es otra Argel, tierra colonial, distante de la metrópoli, con otras reglas del arte y “allá no están dadas las condiciones para la percepción de tal prodigio” (2017, 15).

Finalmente, el prólogo anónimo apela, como los demás preliminares, al argumento de que el tiempo dedicado a las letras es el robado al ocio, cuando, también con México y el contacto personal como prueba dice: “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” (f. XVI). 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 como justificativo de su empresa poética, por ejemplo en la *Respuesta a sor Filotea*: “los ratos que destino a mi estudio son los que sobran de lo regular de la comunidad” (1700, 24) o en el romance “¿Cuándo númenes divinos?": “Pero si de mis borrones / visteis los humildes rasgos, / que del tiempo más perdido / fueron ocios descuidados, / ¿qué os pudo mover a aquellos/mal merecidos aplausos?” (ibíd., 158).

#### 4. A modo de síntesis

En los poemas laudatorios, la aprobación y el prólogo se ponen en juego, se debaten y se anticipan las lecturas más frecuentes (y quizás previsibles) de los poemas de sor Juana y de su figura. El hecho de que sea mujer, americana y monja es el foco de estas legitimaciones, además de la originalidad de su poesía, como señalara el romance de Montoro o el final del prólogo anónimo: “si te parecieren algunos versos [...] sobre poéticos, eruditos, ingeniosos y claros, cosa del otro mundo, no te espantes, que así es verdad” (f. XVI). La contaminación argumental entre los preliminares, y la disputa por la razón acerca de la importancia del género de la autora evidencia cómo se gesta desde la primera edición una polémica que a primera vista, y desde el presente, parecía no existir. Sin embargo, coincidiendo ambos, la aprobación y el prólogo clausuran las críticas que el libro podría cosechar por los costados más ortodoxos de la Iglesia y desestiman la alarma que una monja escritora podría suscitar en sus colegas contemporáneos. La sorpresa con que toman la femineidad de sor Juana quienes participan del *Segundo volumen* en 1692, o los panegiristas de *Fama y obras póstumas* en 1700, intenta anular el hecho de que haya habido otra voz, en el prólogo anónimo, que explicita

ya en ese momento que la admiración no debe radicar en la autora, sino en sus textos. Es una lectura crítica que presagia muchas otras de las que han intentado quitar de la excepcionalidad clausuradora la figura de sor Juana y afianzarla en su contexto. Como sostiene Aurora González Roldán, además de preparar a los peninsulares para recibir los versos de una monja profesa, los preliminares también justifican la publicación de poesía profana, al margen de cualquier polémica (2010, 4).

Por último, además del debate, podemos leer en estos cuatro textos qué estrategias de legitimación frecuentes surgen, siguiendo las tesis de Alain Bègue e Ignacio García Aguilar, como la apelación a la fama previa, las comparaciones y superaciones de autores clásicos, los elogios personales y a su poesía y cuáles, como las que analizamos, están hechas a medida. Una monja escritora mexicana no podía pasar desapercibida para la época y, sin caer en la facilidad de explicar su vida y obra por su excepcionalidad y viceversa, es cierto que sus primeros lectores, quienes escribieron sus preliminares, se anticiparon a las posibles críticas, sabiendo que estas no radicarían solo en su obra —que, si bien no es desatendida en estos textos, tampoco es su núcleo— sino en ella misma. Explicar, justificar y finalmente legitimar a sor Juana fue la intuición de estos escritores, una intuición que sus críticos no han cesado de tener.

En los paratextos esperamos recuperar esas primeras lecturas no para “explicar” de una vez y para siempre a sor Juana, sino para poder leer su obra y su figura, o más bien la construcción de ambas, bajo la luz de la época que la vio consolidarse como autora, y qué prácticas y discursos allanaron o entorpecieron ese camino. Los preliminares de su obra, desatendidos y elididos como explicábamos al principio, pueden ser una fuente de información, pero también de análisis del camino crítico que se fue forjando para ella y también, como una vía de dos sentidos, cómo este repercute en y se alimenta de su obra.

## Bibliografía

- Alatorre, A. 1980. Para leer *Fama y obras póstumas* de sor Juana Inés de la Cruz. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, nro. XXIX: 428-508.
- 2003. Hacia una edición crítica de sor Juana. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, nro. LI, 2: 493-526.
- 2007. *Sor Juana a través de los siglos (1668-1910)*. México: El Colegio de México.
- 2009. Introducción. *Obras completas I. Lírica Personal*, sor Juana Inés de la Cruz. México: Fondo de Cultura Económica.
- Altschul, N. Difracción, collatio externa y diasistemas: de la cultura del manuscrito y la crítica textual. *La coronica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures and Culture*, vol. 32, nro. 1: 185-204.
- Álvarez Amo F. J. y E. Cano Turrión. 2015. El poeta se distancia: retóricas prologales en el bajo barroco. *Criticón*, nro. 125: 121-132.
- Bègue, A. 1999. Un poeta olvidado de finales del siglo XVII: Josef Pérez de Montoro. *Asociación Internacional Siglo de Oro. Actas V*: 187-193.
- 2000. Algunos datos bio-bibliográficos sobre el poeta José Pérez de Montoro. *Criticón*, nro. 80: 69-115.
- 2009. De leyes y poetas. La poesía de entre-siglos a la luz de las aprobaciones. *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*, Arredondo, M. S., et. al. (comp.), Madrid: Casa de Velazquez, 91-110.
- Buxó, J. P. 1996. *Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento*. México: UNAM.
- Calvo, H. y B. Colombi. 2015. *Cartas de Lysi. La mecenas de sor Juana Inés de la Cruz en correspondencia inédita*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Colombi, B. 2017. Sor Juana Inés de la Cruz ante la fama. *Prolija memoria. Segunda época*, vol. I, nro. I: 9-30.
- de la Cruz, Sor Juana Inés. 1689. *Inundación Castálida de la Única Poetisa, Musa Décima, sórora Juana Inés de la Cruz, religiosa profesa en el monasterio de San Gerónimo de la imperial ciudad de México, que en varios metros, idiomas y estilos, fertiliza varios asuntos con elegantes, sutiles, claros, ingeniosos, útiles versos, para enseñanza, recreo y admiración*. Madrid: Juan García Infanzón.
- 1692. *Segundo volumen de las obras de sor Juana Inés de la Cruz, monja profesa en el monasterio de san Gerónimo de la imperial ciudad de México*. Sevilla: Tomás López de Haro.
- 1714. *Poemas de la única poetisa Americana, musa dezima, sor Juana Inés de la Cruz, religiosa profesa en el monasterio de San Geronimo de la imperial ciudad de México. Que en varios metros, idiomas, y estilos, fertiliza varios assumptos. Con elegantes, sutiles, claros, ingeniosos, y útiles versos, para enseñanza, recreo, y admiración. Tomo primero*. Madrid: Imprenta Real.

- 1725. *Tomo Primero. Poemas de la única poetisa americana, musa décima, sor Juana Inés de la Cruz, religiosa profesora en el monasterio de San Gerónimo de las Ciudad de México*. Madrid: José Pasqual Rubio.
- De los Reyes Gómez, F. 2010. La estructura formal del libro antiguo español, *Paratesto*, nro. 7, 7: 9-59.
- Eguía Lis Ponce, L. G. 2002. *La prisa de los traslados. Análisis crítico e interpretación de variantes encontradas en las ediciones antiguas (siglos XVII y XVIII) de los tres tomos de la obra de sor Juana Inés de la Cruz*. Tesis doctoral. México: Universidad Autónoma de México.
- Eagleton, T. 1998. *Una introducción a la teoría literaria*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- García Aguilar, I. 2009. *Poesía y edición en el Siglo de Oro*. Madrid: Calambur.
- García Zapata, B. 1992. Tópicos clásicos en *laudationes* contemporáneas. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, nro. 2: 307-330.
- Genette, G. 2001. *Umbrales*. México: Siglo XXI.
- Glantz, M. 2000. *Sor Juana: la comparación y la hipérbole*. México: CONCULTA, Sello Bermejo.
- González Roldán, A. 2007. La poesía cortesana de la *Inundación Castálida*: una carta moral enviada al virrey don Tomás Antonio de la Cerda. *Paralelo*, 50 (4): 72-77.
- 2010. Sobre la estructura de *Inundación Castálida*. *Actas del XVI Congreso Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Pierre Civil y Françoise Crémoux (ed.). Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert. s/n. URL: [https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih\\_16\\_2\\_089.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_089.pdf).
- Güell, M. 2009. Paratextos de algunos libros de poesía del Siglo de Oro. Estrategias de escritura y poder. *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*, Arredondo, M. S., et. al. (comp.). Madrid: Casa de Velázquez, pp. 19-36.
- Luciani, F. 2004. *Literary self-fashioning in Sor Juana Inés de la Cruz*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Martínez, J. 1997. Sátira y burla en sor Juana Inés de la Cruz. *Sor Juana Inés de la Cruz*, Luis Sáinz de Medrano (ed.), Roma: Bulzoni Editore, 233-259.
- Méndez Plancarte, A. 1976. Introducción, *Obras Completas I. Lírica personal*, sor Juana Inés de la Cruz. México: Fondo de Cultura Económica, VII-LXVIII.
- Ruiz, F. 2014. Prólogo. *Nocturna, mas no funesta. Poesía y cartas*, Sor Juana Inés de la Cruz. Buenos Aires: Corregidor, 7-72.
- Ruiz Pérez, P. 2009. Garcilaso y Góngora. Las dedicatorias insertas y las puertas del texto. *Paratextos en la literatura española (siglos XVI-XVIII)*, Arredondo, M. S. et. al. (comp.). Madrid: Casa de Velázquez, 49-70.
- Sabat De Rivers, G. 1995. *Bibliografía y otras cuestiúnculas sorjuaninas*. Salta: Biblioteca de textos universitarios.
- Salceda, A. 1957. Introducción, *Obras Completas IV. Comedias, sainetes y prosa*, sor Juana Inés de la Cruz. México: Fondo de Cultura Económica, VII-XLVIII.
- Soriano Vallés, A. 2015. Sor Juana y la Virreina. *Senderos de verdad. Aportaciones a las ciencias, las artes y la fe en México*, nro. 2: 114-161.
- Volek, E. 2016a. La monja que conquistó Europa. Sor Juana Inés en la cruz de la crítica. *Zvlátiní císlo - Svět Literaturný / El mundo de la literatura*, nro. 12: 23-32.
- 2016b. *La mujer que quiso ser amada por Dios: Sor Juana Inés en la cruz de la crítica*. Madrid: Verbum.