

Prensa, pueblo y literatura
Una guía de consumo

Juan Ignacio Pisano
María Vicens
(editores)

NJ
Editor

**JUAN IGNACIO PISANO
Y MARÍA VICENS**

EDITORES

**PRENSA, PUEBLO
Y LITERATURA**
UNA GUÍA DE CONSUMO

**NJ
EDITOR**

Prensa, pueblo y literatura : una guía de consumo / Juan Ignacio Pisano... [et al.] ; comentarios de Inés De Torre ; editado por María Vicens ; Juan Ignacio Pisano. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : NJ Editor, 2020.

Libro digital, PDF - (Asomante / 10)

Archivo Digital: online

ISBN 978-987-47861-1-1

1. Ensayo Literario. 2. Crítica Literaria. I. Pisano, Juan Ignacio, ed. II. De Torre, Inés, com. III. Vicens, María, ed.

CDD 809.04

Comité de evaluación

Adriana Amante, Pablo Ansolabehere, Valeria Añón, Graciela Batticuore, Beatriz Colombi, Nora Domínguez, Roberto Ferro, Gustavo Lespada, Celina Manzoni, Isabel Quintana, Adriana Rodríguez Pérsico, Guadalupe Silva, Noé Jitrik, Vanina Teglia, Loreley El Jaber.

Este volumen se publica con el apoyo de la
Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica.

Coordinación editorial: Pablo Martínez Gramuglia

Edición: María Fernanda Pampín

Diseño de tapa: Luz Valero

NJ Editor

25 de mayo 221, 3° piso

1002 – Buenos Aires – República Argentina

Tel: (54-11) 5287-2630

e-mail: ilh@filo.uba.ar

EL GIRO POPULAR

POLÍTICA Y ESTUDIOS CULTURALES EN LATINOAMÉRICA

En 1984, a menos de un año de la vuelta de la democracia, Ricardo Piglia inauguró en el primer número de la revista *Fierro* una nueva etapa para la crítica literaria argentina con un prólogo de apenas unos párrafos: la presentación de *La Argentina en Pedazos*. Sección dedicada a traducir (y reinventar) al lenguaje de la historieta una antología de cuentos clásicos argentinos, de “El matadero” en adelante, la apuesta de Piglia funciona también como el hito inicial de un reposicionamiento respecto de cómo lee la crítica, qué lee, para quién lee y dónde lo publica. Porque esa breve introducción a la sección y al relato de Esteban Echeverría, además de convertirse en un texto infaltable en las clases de literatura argentina, presenta una serie de preguntas centrales para el período: ¿cómo se compone el elusivo referente del significante *pueblo* y quién lo representa: la cultura popular, la cultura letrada, la cultura letrada recreando la popular?; ¿qué lugar ocupa la literatura en esos mundos?; ¿cómo se posicionan los escritores y las escritoras frente a ese pueblo y esa cultura? Y, ante todo, ¿cómo analizar la historia de esos lenguajes desde el presente?

Breve y político, el texto de Piglia no se limitó al gesto crítico, sino que continuó resonando en esos primeros años de nueva democracia de la mano de otros trabajos —como los de Adolfo Prieto, Josefina Ludmer y Beatriz Sarlo— que buscaron interpelar al canon desde sus orillas, vinculadas ya no solo con las relaciones entre lo popular y lo letrado, sino también con las masas, el consumo y el análisis de otro tipo de fenómenos culturales propios de la modernidad. En esas orillas, la crítica local, abocada tanto a la literatura argentina como a la latinoamericana, encontró un nuevo socio, estimulante y en plena ebullición por esos años: los estudios culturales.¹ De hecho,

1 Queda fuera de este libro el ámbito de Brasil, dado que nos hemos propuesto poner en relación estudios que atendieran a lo estrictamente hispanohablante.

en 1993 Frederic Jameson propuso observar en los estudios culturales no “una nueva disciplina”, sino un “bloque histórico” (2014: 707). Es decir, no un modo de ser para cierto conjunto de trabajos que se reunirían bajo esa designación, sino un síntoma de la época, un modo de emergencia de la investigación que no solo refiere endo-gámicamente a su propio ejercicio crítico, sino a una coyuntura mayor, que lo incorpora y lo excede. A continuación, Jameson agrega:

en un momento en el que la derecha ha empezado a desarrollar su propia política cultural, con foco en la reconquista de las instituciones académicas y, en particular, de los fundamentos de las universidades mismas, no parece adecuado continuar pensando la política académica y la política de los intelectuales como una cuestión exclusivamente académica (2014: 707).

El tiempo, lejos de aminorar el impacto de la afirmación, lo refuerza. Hoy aquella frase de 1993 adquiere cierto matiz profético ya que, de hecho, el giro que han experimentado los estudios culturales durante este periodo busca otorgar un nuevo lugar a la política en el campo de su aplicación, donde incluso la propia política académica y la política de los intelectuales es puesta en cuestión. En 1998, Eduardo Grüner prologó el libro *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, editado por el propio Jameson y por Slavoj Žižek. Allí critica el desplazamiento del concepto de lucha de clases dentro de este campo de trabajo crítico y señala como una falencia de estos estudios su tendencia a despolitizar el debate y los objetos mismos de estudio a partir de miradas muy particularizantes. No podemos afirmar hoy que el concepto de lucha de clases haya sido incorporado por pleno derecho a los estudios culturales. De hecho, su presencia en ese campo continúa siendo un tema abierto de debate. Pero aquello que sí queremos destacar reside en que, a partir de cuestionamientos como el de Grüner y el de Jameson, en los últimos años se percibe una innovación a partir de una mirada renovada y dirigida hacia los fenómenos políticos.

Resulta necesario, en este punto, detenernos en la especificidad de lo ocurrido en nuestro continente. Por un lado, como ya señalamos, los ochenta y los noventa fueron décadas de eclosión de investigaciones en las que los aspectos culturales ocuparon un lugar

central: *La ciudad letrada* (1985), de Ángel Rama; *Escribir en el aire* (1994), de Antonio Cornejo Polar; *Desencuentros de la modernidad en América Latina* (1989),² de Julio Ramos, se sumaron a los ya mencionados trabajos de Adolfo Prieto (1988) y Beatriz Sarlo (1985). Todas estas investigaciones renovaron las directrices de un campo que se preocupaba por establecer vínculos entre el devenir de la literatura y ciertos aspectos culturales vinculados al consumo y al lugar de los sectores populares y sus propios consumos en una historia que tenía, hasta poco tiempo antes, a la élite como el eje exclusivo de la articulación crítica.

Por otro lado, ese viraje hacia los consumos culturales como instancias de condensación significativa propició que dentro del campo de los estudios literarios cobrara particular relevancia el rol de la prensa, que tradicionalmente había ocupado el lugar de reservorio de textos y fuente de archivo para enarbolar rescates o hallazgos textuales y discursivos, pero sin que se tuviese en cuenta la relevancia de las singularidades que esa materialidad podía otorgar a la escritura literaria, ni la relación entre el dispositivo y el ejercicio de la letra. Vinculado, además, al campo de los estudios sobre la edición y el libro y a los trabajos que colocan en el centro la lectura y la escritura, estas décadas han sido años en los que la prensa periódica ha recibido atención desde miradas diversas como nunca antes.³ Estudios como los de Roger Chartier (2003), Robert Darnton (2013) y Martyn Lyons (2012) se destacan entre investigaciones que brindaron miradas novedosas para analizar la relación del dispositivo efectivo que permite la circulación de los textos con la escritura y la lectura consideradas como prácticas culturales. Por su parte, en el ámbito historiográfico, trabajos como los de François Xavier-Guerra y Annick Lempérière (1999) constituyen la punta de lanza de un cambio que sigue en proceso de desarrollo.

2 En el ámbito colonial, además del trabajo de Ángel Rama y Cornejo Polar, se destacan también de ese contexto los textos de Rolena Adorno y Mary Louise Pratt.

3 Claudia Roman, Hernán Pas, Sylvia Saytta, Elías Palti, Graciela Batticuore, son solo algunos nombres que en nuestro medio orientaron sus trabajos para prestar atención a la materialidad de la prensa. Lo mismo puede decirse en relación con las tesis de doctorado de integrantes de este volumen: María Laura Romano, Mariana Rosetti, María Vicens y Juan Ignacio Pisano.

Esas líneas de trabajo presentan, además, como uno de sus ejes centrales la interdisciplinariedad.⁴ No es extraño observar cómo hoy en día en volúmenes de crítica literaria intervienen historiadores/as y, a la inversa, trabajos destinados a resolver problemas historiográficos cuentan con el apoyo conjunto y articulado de críticos y críticas literarias. Esa confluencia brindó la ampliación de dos campos de estudios particulares: el que se aboca al rol y el trabajo intelectual, por un lado, y el de las clases populares desde una mirada cultural, por el otro.⁵ Sin embargo, cabe hacer notar que los estudios correspondientes al primer grupo son mayoritarios continuando con una tendencia que se arrastra desde hace largo tiempo. De algún modo, este volumen intenta poner a prueba esa diferencia y si bien no es posible saldarla con un conjunto de diez trabajos, sí pretende visibilizar el problema ya que aquí podrán encontrarse textos que respondan a ambas líneas.

El giro político de los estudios culturales al que nos referimos se hace patente en los trabajos de diversos críticos y críticas del presente. Un ejemplo claro de ello lo constituyen los dos últimos libros de Graciela Montaldo (2011, 2016), que muestran una fuerte vocación por interpretar textos literarios en clave cultural y con una impronta política –“La escena populista”, en efecto, es el título de uno de sus artículos– que no pierde de vista los rasgos coyunturales de la dinámica del período que estudia.

Esta politización en los estudios deriva, también, de un elemento de los estudios culturales que tempranamente había sido mencionado (y que aparece en el ya citado libro editado por Jameson y Zizek): el multiculturalismo que se desprende de ese campo de trabajo, en muchas ocasiones, tiende a homogeneizar lo heterogéneo, a englobar dentro de categorías abarcadoras (mujeres, pueblo, entre otras)

4 En el trabajo citado, Jameson señala que los estudios culturales son “posdisciplinarios” (709). Luego de veinticinco años de permanencia de las disciplinas, consideramos más adecuado hablar de interdisciplinariedad aceptando las tensiones y problemas en la realización efectiva que este tipo de mirada puede acarrear. Porque lo que sí puede comprobarse, en los programas de becas y planes de estudio de nuestro espacio, es que las disciplinas continúan siendo un elemento rector.

5 En el ámbito argentino, la *Historia crítica de la literatura argentina*, a cargo de Noé Jitrik, así como la *Historia de los intelectuales en América Latina*, a cargo de Carlos Altamirano, son fieles ejemplos de ello.

provocando un efecto de relativismo apaciguador de las tensiones inherentes a las configuraciones culturales. La politización que surge en los últimos años debe ser pensada como una respuesta a esa tendencia –particularmente presente en la academia estadounidense, pero expansiva a otros ámbitos–. El problema de fondo no es académico, en el sentido de la construcción de saber o conocimiento, sino político en tanto se pone en juego el debate en torno a cómo construir ese conocimiento y qué objetos pueden formar parte del trabajo mismo de esa construcción.

En una coyuntura como la que toca vivir hoy a Latinoamérica, con un notable giro hacia la derecha de las políticas de algunos gobiernos, resulta necesario replantear los modos de leer y las formas de agenciar ámbitos de trabajo que de lo contrario permanecerían separados. De ese modo, categorías como las de pueblo, masa y comunidad son puestas en juego en este volumen junto a debates que hacen al lugar de la mujer en la historia hispanoamericana.

Prensa, pueblo y literatura: una guía de consumo propone, en este sentido, un amplio recorrido por nuestra literatura, desde la colonia hasta la actualidad, tomando como eje diversos núcleos en los que las nociones de pueblo y de público cobraron importancia en la esfera pública y, en particular, en la prensa. Qué es el pueblo, a quiénes representa y cómo se lo interpela se presentan como preguntas centrales que formularon los hombres y las mujeres de letras de Hispanoamérica en diversas épocas a la hora de intervenir en la esfera pública, desde la colonia y ciertas figuras excepcionales como la de Sor Juana Inés de la Cruz, hasta el siglo XX y sus diversas revoluciones nacionales. Frente a este panorama, el volumen buscó trazar una amplia línea temporal y geográfica, que organizara los materiales en una serie de problemas específicos de un período y un territorio. Así, la primera sección, “Camino a la fama. De la colonia y los libros a la revolución y la prensa”, se centra en el proceso de consolidación de la figura del letrado criollo, a partir de sus vínculos con la metrópoli y con un nuevo público americano, local. En este marco, Carla Fumagalli analiza la edición de las obras de sor Juan Inés de la Cruz en España y Mariana Rosetti retoma la figura de Fernández de Lizardi en la prensa novohispana de principios del siglo XIX para pensar el período revolucionario. La segunda sección, “Papeles impresos, públicos en disputa”, recorta el espacio rioplatense como

un territorio de disputa política, lingüística y cultural, que es analizado en dos inflexiones opuestas y complementarias: por un lado, Juan Ignacio Pisano y María Laura Romano se concentran en las tensiones que introducen las voces populares de las gacetas de Luis Pérez, mientras que Eugenia Vázquez trabaja sobre la noción de traducción en los románticos exiliados en Montevideo, a partir de la figura de Bartolomé Mitre. Por su parte, la tercera sección, “Consumos modernos: claroscuros de lo nuevo”, se instala en el escenario de entresiglos para reflexionar sobre las tensiones que la noción de consumo y la incipiente sociedad de bienes culturales disparan en el campo de la literatura hispanoamericana, como analizan Ariela Schnirmajer en las crónicas de José Martí y María Vicens respecto a la figura de Emilia Pardo Bazán como corresponsal del diario *La Nación*.

Las últimas dos secciones del libro, “¿Cómo escribir la revolución? Dilemas del intelectual ante el pueblo” y “Nuevos soportes, otras voces. *Spin offs* de la tradición”, se instalan de lleno en el siglo XX. En el primer caso, los trabajos de Ximena Espeche y Mairaya Almaguer López retoman las revoluciones de Bolivia y de Cuba, respectivamente, para repensar los posicionamientos de Carlos Dujovne, Alicia Ortiz y David Viñas ante esos procesos de los cuales son testigos y las tensiones que surgen en sus escritos a la hora de buscar formas de narrar esas experiencias. Finalmente, los trabajos de Nicolás Suárez sobre *Huella*, la trasposición filmica de *Facundo*, y de Isabel Stratta sobre las reescrituras de *Martín Fierro*, ya en el siglo XXI, se concentran en los desplazamientos y las resignificaciones que emergen cuando la tradición es reinterpretada a través de nuevos soportes y perspectivas, demostrando a la vez en esos retornos la capacidad inagotable de una tradición de ser moldeada, cuestionada, reescrita, reelaborada. En resumen, de estar siempre viva, en proceso de construcción.

Juan Ignacio Pisano y María Vicens

Bibliografía

Cornejo Polar, A. (1994). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima, Editorial Horizonte.

Chartier, R. (2003). *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII. Los orígenes culturales de la Revolución Francesa*. México, Gedisa Editorial.

Darnton, R. (2013). *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. México, Fondo de Cultura Económica.

Grüner, E. (1998). "Introducción. El retorno de la teoría de la cultura: una introducción alegórica a Jameson y Zizek". *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires, Paidós.

Jameson, F. (2014). *Las ideologías de la teoría*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Lyons, M. (2012). *Historia de la lectura y de la escritura en el mundo occidental*. Buenos Aires, Editoras del Calderón.

Guerra, F.-X., Lempérière, A. (1998). *Los espacios públicos en Iberoamérica. Ambigüedades y problemas. Siglos XVIII-XIX*. México, Fondo de Cultura Económica.

Montaldo, G. (2010). *Zonas ciegas. Populismos y experimentos culturales en Argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

_____ (2016). *Museo del consumo. Archivos de la cultura de masas en Argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Piglia, R. (1993). *La Argentina en Pedazos*. Buenos Aires, Ediciones de la Urraca.

Prieto, A. (1988). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Rama, Á. ([1985] 2004). *La ciudad letrada*. Santiago de Chile, Tajarar Ediciones.

Ramos, J. (2003 [1989]). *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.

Sarlo, B. (1985). *El imperio de los sentimientos: Narraciones de circulación periódica en la Argentina, 1917-1927*. Buenos Aires, Catálogos.

**1. CAMINO A LA FAMA
DE LA COLONIA Y LOS LIBROS
A LA REVOLUCIÓN Y LA PRENSA**

¿CÓMO VENDER A SOR JUANA?

ESTRATEGIAS EN LAS PORTADAS
DE SU PRIMER LIBRO EN ESPAÑA (1689-1725)

Carla Fumagalli

La obra de la poeta mexicana sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) se imprime en formato libro entre 1689 y 1725 en España. Sin embargo, este hecho no constituye un punto de partida para su popularidad en América, sino uno de llegada. En la península, por el contrario, sí se establece como el comienzo de su fama, por lo que podríamos decir que la obra de la monja recorrió el camino del desconocimiento a la popularidad dos veces y en dos espacios distintos: a un lado y otro del Atlántico. En América, esta dependió, más que nada, de su participación como escritora de la Iglesia y la corte. En España, de los editores que vieron en la venta de su obra un negocio rentable.

Intentaremos dar cuenta de los pasos previos a la aparición de su primer libro y cómo la obra de sor Juana pasa de una cierta inestabilidad que dependía de la impresión –suelta o en volúmenes compartidos–, de la copia manuscrita y de la reproducción oral en el virreinato, a la estabilidad (también relativa) del formato libro en el centro del Imperio¹ y qué estrategias de presentación, promoción y apelación al público lector pueden verse en las portadas de las ediciones y reimpressiones españolas de ese primer tomo, además de considerar los vínculos –si existiesen– que se presentan entre la poeta y la obra en Nueva España y las que lo hacen en la península.

1 Aunque ya ha sido señalado por Armando Petrucci (2011) es importante recordar que con la impresión de libros no se dio por finalizada la circulación de manuscritos o “literatura de cordel”. De hecho, de sor Juana se han conservado algunos manuscritos (ajenos, no de ella), especialmente de sus obras de teatro (ver William C. Bryant, 1975).

Y antes de *Inundación Castálida*, ¿qué?

Con respecto a la difusión de la obra de sor Juana, parecería que la publicación en 1689 de *Inundación Castálida* en Madrid, su primer libro, fuera el comienzo de todo. Sin embargo, hubo muchos textos previos que, de algún modo, funcionaron como justificación de esta empresa editorial. En 1667 escribe el poema “Suspende cantor cisne” que funcionó como preliminar a la *Poética descripción de la pompa plausible...*,² una dedicación a la Catedral de México, publicada por Diego Ribera en 1668.³ El soneto “¿Qué importa al Pastor Sacro...” fue incluido en otro volumen compendiado por Ribera en 1676, *Defectuoso epílogo...de las obras que ha hecho en México el Excmo. e Ilmo. Sr. Don Fray Payo Enríquez de Ribera*⁴. En él, por primera vez se le da a sor Juana el epíteto de “Fénix”.⁵ El soneto “Dulce, canoro Cisne Mexicano” se imprimió en el *Panegyrico con la que la muy noble imperial Ciudad de México aplaudió al*

2 Ribera, D. (1668). *Poética Descripción de la Pompa Plausible que admiró esta nobilísima Ciudad De México, en la suntuosa Dedicación de su hermoso, magnifico, 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 Lupericio.

3 Este soneto tiene la particularidad de haber sido escrito en los tres meses entre que sor Juana salió del convento de las Carmelitas Descalzas el 18 de noviembre de 1667 y principios de 1668, cuando ingresa a las Jerónimas, por lo que aparece como autora “Doña Juana Inés de Asuage, glorioso honor del Museo Mexicano” (Schons, 1925: 17).

4 Ribera, D. (1676). *Defectuoso epílogo, diminuto compendio, de las heroicas Obras, que ilustran esta nobilísima ciudad de México: Conseguidas en el feliz Gobierno del Ilusmo. y Excmo. Señor MDF. Payo Enríquez de Ribera Dignísimo Arzobispo de México Virrey, Gobernador, y Capitán General de esta Nueva España, y Presidente de la Real Audiencia, que en ella reside a cuya sombra lo dedica rendida. Consagra afectuosa, en nombre de México su patria, la conocida ignorancia del Br. D. Diego de Ribera, Presbítero, domiciliario de este Arzobispado. Con Licencia.* México, Por la Viuda de Bernardo Calderón.

5 El epígrafe que así la nombra dice: “De la nunca vastamente alabada, armónica Fénix del Indiano Parnaso, la Madre Juana Ynés de la Cruz, Religiosa Professa del Convento de San Jerónimo” (Tapia Méndez, 1993: 61).

Conde de Paredes publicado por Carlos de Sigüenza y Góngora en 1680, con motivo de la impresión de su arco triunfal a la llegada de los virreyes, Condes de Paredes, María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga y Tomás de la Cerda y Aragón.⁶ Estos tres sonetos, incluidos en volúmenes ajenos son, según Sara Poot Herrera:

testimonio de la presencia de sor Juana [...] en publicaciones que se pueden describir como canónicas de época: el primero (de 1667-1668) marca una transición entre su salida del convento de las carmelitas –noviembre de 1667– y su ingreso al convento jerónimo –a principios de 1668–; el segundo (de 1676) esboza sus relaciones tanto con el autor del *Defectuoso* como su cercanía con Fray Payo Enríquez de Rivera, por entonces arzobispo de México y virrey de la Nueva España. Con el tercero (1680), la visibilidad prestigiosa de sor Juana en los festejos más importantes del momento: el arco triunfal de Sigüenza y Góngora que, con el de ella, daban la bienvenida a los virreyes de la Laguna a la Ciudad de México (2018: 264).

Un año más tarde, las décimas “En tus versos, si se apura” se imprimieron como preliminares al libro de José de la Barrera Varaona, *Festín plausible con que el convento de Santa Clara festejó la entrada de la Excm. D. María Luisa...*⁷ y un poema con el seudónimo en anagrama Juan Sáenz del Cauri “Cuándo, invictísimo Cerda”, se imprimió en el *Triunfo parténico*, de Carlos de Sigüenza y Góngora de 1683, un libro que reunía los textos premiados de dos certámenes

6 Sigüenza y Góngora, C. (1680). *Panegírico con que la muy noble e imperial Ciudad de México aplaudió al Excmo. Sr. Don Tomás Antonio Lorenzo Manuel de la Cerda, Conde de Paredes, virrey, al entrar por la triunfal portada que erigió con magnificencia a su feliz venida, y que ideó Don Carlos de Sigüenza y Góngora, catedrático de Matemáticas en la Real Universidad de esta Corte*. México, Por la Viuda de Bernardo de Calderón (Schons, 1925: 18-19).

7 de la Barrera Varaona, J. (1681). *Festín plausible con que el religiosísimo Convento de Santa Clara de esta Ciudad celebró en su felice entrada a la Exma. Señora D. María Luisa Gonzaga Manrique Lara, condesa de Paredes, marquesa de La Laguna y virreina desta Nueva España... A cuyas plantas lo dedica obsequioso y ofrece rendido Br. D. Joseph de la Barrera Varaona*. México, Juan de Ribera.

que celebraban la Inmaculada Concepción de la Virgen en 1682 y 1683.⁸

Además de estos sonetos que la ubicaban en una escena cultural letrada y cercana al poder, fueron los villancicos las publicaciones más abundantes previas a 1689.⁹ En un período de siete años, sor Juana publica siete juegos de villancicos: dos en 1676 (uno a la Asunción de María y otro a la Purísima Concepción), dos en 1677 (uno a San Pedro Nolasco y otro a San Pedro Apóstol), uno en 1679 a la Asunción de María, otro a San Pedro Apóstol en 1683 y otro a la Asunción en 1685. De todos estos, solo uno lleva su nombre impreso, el de la Asunción de 1676. De los demás se sabe su autoría ya por su posterior publicación en los volúmenes españoles, ya porque llevan manuscrita su adjudicación por algún/a lector/a (Eguía Lis Ponce, 2002: 56). De este modo, podrían todavía encontrarse otros villancicos de la poeta sin su nombre y sin notas. En este sentido, como señala Gabriela Eguía:

La suerte de estos textos (anónimos en su mayoría) no se ha terminado de escribir, aunque vale la pena insistir en que las dos cate-drales más importantes del virreinato, la de México y la de Puebla, encargaban a la escritora [...] los villancicos que habrían de cantarse allí en las distintas festividades (2002: 57).

8 Otro poema en ese libro fue atribuido a sor Juana desde *Fama y obras pósthumas* (1700) en adelante. Es una décima a Góngora que comienza “Con luciente velo airoso” firmada por Felipe de Salaizes Gutiérrez. En el libro, Sigüenza dice que es “glosa de Mongi-belo”, en alusión a una monja de velo, pero de ella dice que es poblana. La publicación en *Fama...* continúa el yerro y le otorga autenticidad –además de que el que está firmado con su anagrama y claramente es de sor Juana, no fue incluido–, pero luego se descubrió que el bachiller poblano Salaizes Gutiérrez sí existió (Cruz, 1995: 77-80).

9 Los villancicos barrocos son “piezas poéticas con una estructura determinada (generalmente introducción, estribillo y coplas), agrupadas en series o juegos que siguen la conformación de los maitines (tres nocturnos, cada uno con tres letras), puestas en música por un maestro de capilla, para ser cantadas en iglesias con motivo de las distintas fiestas litúrgicas” (Tenorio, 1999: 23). En este sentido, los villancicos son las piezas más populares de sor Juana, ya que alcanzan un público mayor al letrado cortesano o eclesiástico, específicamente por su circulación oral y en suelta.

En 1680, el arzobispo- virrey Fray Payo Enríquez de Rivera deja su cargo y es reemplazado por don Tomás Antonio de la Cerda y Aragón, Conde de Paredes, Marqués de la Laguna, casado con doña María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, quien sería la impulsora de la edición del primer volumen de las obras de sor Juana. El texto que la Catedral de la Ciudad de México le encarga a sor Juana para el recibimiento de los nuevos virreyes marca un punto de inflexión en su centralidad y publicidad en el virreinato. El recibimiento incluía un arco de 25 metros de alto y 13 de ancho, con ocho lienzos, cuatro basas y dos intercolumnios. Este arte efímero, perdido, se complementaba con el texto: la “Razón de la Fábrica alegórica y aplicación de la Fábula”, los argumentos de cada lienzo, basa e intercolumnio, y la explicación del arco en verso. Esta explicación en verso constituyó una publicación separada del texto en prosa, de la que Facundo Ruiz sugiere, a partir de fuentes contemporáneas y de las hipótesis de Manuel Toussaint (1952), que fue impresa primero y que debía leerse en voz alta frente al arco, para explicarlo (2012: 37). Así, dos impresiones constituyeron en 1680 el *Neptuno alegórico, océano de colores, simulacro político, que erigió la muy esclarecida, sacra y augusta, Iglesia Metropolitana de México, en las lucidas alegóricas ideas de un arco triunfal...*, una de Juan de Ribera, al término de la cual figuraba la *Explicación del arco*, y otra con el título de *Explicación succincta del Arco Triunfal, que erigió la Santa Iglesia Metropolitana de México...* que se imprimió suelta para la ocasión. El texto completo formó parte, luego, de *Inundación Castálida*. El resto de su obra, hasta 1689, aunque vasta gracias a la información contenida en epígrafes sobre las circunstancias de algunos poemas,¹⁰ no fue impresa en México, sino que estaba manuscrita y dispersa. Sin embargo, aun cuando su obra se sostuviera en esa inestabilidad, su fama y renombre eran incuestionables, debido, principalmente, a la notoriedad por la confección del Arco Triunfal y a la enorme cantidad de villancicos que las catedrales de

10 Me refiero especialmente a lo que se llama “poesía de ocasión”, es decir textos compuestos a demanda por alguna circunstancia concreta como ser un nacimiento, cumpleaños, fallecimiento, etc.

México y Puebla (entre otras), le solicitaban para las fiestas.¹¹ Ningún otro motivo se desprende de la separación de su confesor, hecho que testimonia la *Carta al Padre Núñez* de 1682. En ella, sor Juana le pregunta al confesor qué hubiera hecho él de haber sido solicitado para la confección del Arco:

Aora quisiera yo que V.R., con su clarísimo juicio, se pusiera en mi lugar y, consultado, ¿qué respondiera a este lance? ¿Respondería que no podía? Era mentira. ¿Que no quería? Era inobediencia. ¿Que no sabía? Ellos no pedían más que hasta donde supiese. ¿Que estaba mal votado? Era sobre descarado atrevimiento, villano y grosero desagradecimiento a quien me honraba con el concepto de pensar que sabía hacer una muger ignorante lo que tan lúcidos ingenios solicitaban: luego no pude hacer otra cosa que obedecer (Alatorre, 1987: 620).

La decisión de sor Juana de desvincularse de Núñez, aunque fuera momentáneamente, ya que volvería a ser su discípula dos años antes de morir, se justifica, como han señalado muchos (Alatorre, 1987; Colombi, 2015; Glantz, 1996; Méndez, 2001; Ruiz, 2012b; entre otros), en que la figura de la poeta a partir del *Neptuno Alegórico* había tomado un cariz público incompatible con el concepto de “monja de clausura” de su confesor. Como señala Ruiz: “el *Neptuno Alegórico* podría considerarse la obra que inaugura definitivamente la fase pública (y política) de su carrera como escritora” (2012: 25). La amistad con la virreina, iniciada con el Arco, fue sin dudas la plataforma necesaria para la proliferación de los escritos de sor Juana. Según Hortensia Calvo y Beatriz Colombi, “Su mecenazgo y continuo estímulo a la poeta mexicana, a quien solicitó piezas como el auto sacramental *El divino Narciso*¹² para ser representado en

11 “[...] era la poeta de moda, y muy probablemente las catedrales se disputaban el honor de que ella compusiera los villancicos para sus festividades. Sor Juana tenía oficio y sabía lucirse con cada entrega. Se podría decir que era toda una “profesional” de la poesía, pues su tarea –además de ser remunerada–, estaba vinculada a una política de relaciones públicas que le permitía una convivencia con las elites política y eclesiástica no solo armónica sino también ventajosa.” (Tenorio, 1999: 56).

12 *El divino Narciso* es un auto sacramental, precedido de una loa, que se publicó suelto en 1690 en México, en la imprenta de la Viuda de Bernardo Calderón.

Madrid, evidencia su interés en promover las letras y el pensamiento novohispano en la corte española” (Calvo y Colombi, 2015: 74). Tan pronto como en 1682, la Condesa de Paredes le escribe en una carta a su prima, la Duquesa de Aveyro,¹³ que una de sus actividades favoritas entre tanta soledad colonial es “la visita de una monja que hay en san Jerónimo que es rara mujer [...]. Yo me holgara mucho de que tú la conocieras pues creo habías de gustar mucho de hablar con ella porque en todas ciencias es muy particular esta” (177). En la misma carta refiere brevemente a la biografía de sor Juana, su lugar de nacimiento, su paso por las Carmelitas Descalzas y la opinión que sobre ella tenía Fray Payo Enríquez de Rivera. Este párrafo sobre la cercanía de María Luisa con sor Juana es testimonio de una amistad que vio su clímax de colaboración en la publicación española de sus poemas. El apoyo de la ex virreina en 1689 inició más de una década de libros impresos de sor Juana, que se fueron sucediendo como una bola de nieve.

***Inundación Castálida* y sus múltiples reediciones/reimpresiones**

La poesía de la monja mexicana vio la luz por primera vez en formato libro en 1689, justamente gracias a la intervención de la virreina quien se llevó a Madrid luego de terminar su mandato los manuscritos que conformaron *Inundación Castálida*. Luego, fue reeditada en 1690 y 1691 y reimpressa en 1692, dos veces en 1709,

Su título completo dice “Auto sacramental del Divino Narciso, por alegorías: compuesto por el singular numen y nunca bien alabado ingenio, claridad y propiedad de frase castellana, de la Madre J. I. de la C., Religiosa Profesa en el Monasterio del Sr. S. Gerónimo de la Imperial Ciudad de Méjico: a instancia de la Excma. Sra. Condesa de Paredes, Marquesa de la Laguna, Virreina desta N.E., singular Patrona y Aficionada de la M. Juana, para llevarlo a la Corte de Madrid para que se representase en ella. Sacola a luz pública el Dr. D. Ambrosio de Lima, que lo fue de Cámara de Su Excia., y pudo lograr una copia”. Es interesante considerar que en México, para 1690, una sor Juana central en la corte novohispana no necesitaba figurar de nombre completo en la portada de este texto. Sus siglas y otras referencias, como la pertenencia a San Gerónimo o el vínculo con la Condesa, ya eran sus marcas de autora.

13 Sor Juana le escribe el romance “Grande Duquesa de Aveyro”, publicado en *Inundación Castálida* (132).

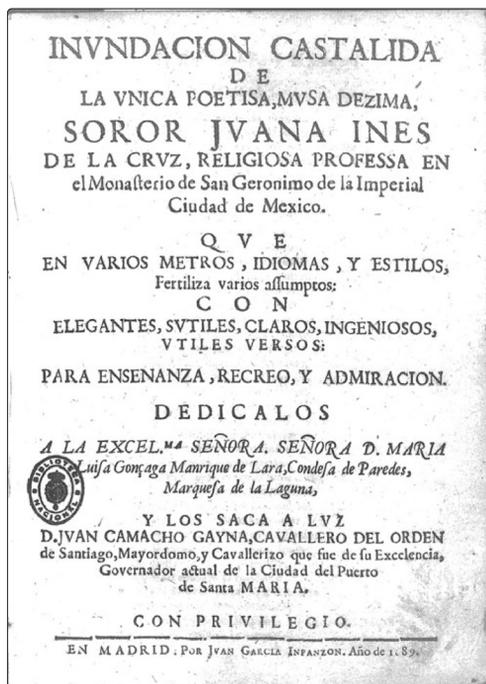
1714 y otras dos en 1725.¹⁴ Estas empresas editoriales son solo las de su primer libro. Sor Juana publicó tres, dos en vida y uno póstumo. El segundo que se imprime de sus textos sale en 1692. Se reedita tres veces en 1693, y se reimprime en 1715 y 1725. El póstumo se publica en 1700 con dos reimpressiones en 1701, y otras en 1714 y 1725. Después de 1725 las impresiones de la obra de sor Juana se detienen, sin antes haber mermado significativamente luego de la primera década del siglo XVIII. Frente a este panorama, podríamos organizar la distribución de sus impresiones en tres etapas. La primera, de 1689 a 1693, que incluye impresiones casi sin pausa de sus primeros dos libros mientras sor Juana vive; una segunda entre 1700 y 1709, que se centra en la edición de su libro póstumo, principalmente, y una tercera enfocada en 1714 y 1725 cuando se reimprimen los tres tomos juntos en dos oportunidades. La primera etapa concentra la mayor cantidad de impresiones en el menor tiempo, mientras que las otras dos se separan por décadas y agrupan proyectos específicos.

Esta multiplicidad de libros, especialmente en los primeros cuatro años, contrasta con las ediciones sueltas y anónimas mexicanas que describimos en la primera parte de este trabajo. Si bien la manufactura del Arco y la visibilización de la poeta que la Virreina llevó adelante en el ámbito cortesano son algunos de los antecedentes que colaboraron con la existencia misma de estos volúmenes, no explican cómo se sostuvo este éxito editorial una vez desvinculadas estas dos figuras femeninas en la materialidad de las ediciones.¹⁵ Las portadas de cada edición pueden brindarnos algunas pistas sobre las maniobras que los responsables llevaron a cabo para convertir

14 Cuando usamos el término “reedición” estamos refiriéndonos a nuevas impresiones del libro con cambios, en general incorporación de textos inéditos. Cuando usamos el término “reimpresión” estamos refiriéndonos a impresiones nuevas del mismo libro, sin cambios –más allá de posibles erratas, o alteraciones mínimas–.

15 Si bien en las reediciones y reimpressiones del primer volumen sigue apareciendo la figura de la Virreina, no siempre lo hace en la portada como en las primeras. Además, en el *Segundo Volumen* y en *Fama y Obras Póstumas*, la Condesa de Paredes desaparece del entorno que hace posible cada edición. Solo en el último libro, Antonio Alatorre sostiene que la “Décima Acróstica” es de la Condesa (2007, 143-144). Beatriz Colombi argumenta mucho más extensamente la misma hipótesis (2017: s/p).

su negocio en uno redituable, a la vez que contribuyeron a la construcción de una figura de sor Juana que incluyó su origen colonial y su fama metropolitana.



La portada de *Inundación Castálida*¹⁶ tiene la responsabilidad de presentar a sor Juana a España.¹⁷ Desde el barroco título que reluce cierta proliferación, al vínculo con la fuente de las musas y el epíteto de “musa décima”, sor Juana es inmediatamente ligada con la más alta cultura clásica. La filiación jerónima y mexicana será un sello de identidad presente en cada una de las veinte portadas de sus libros. La variedad poética augurada (“en varios metros, idiomas y estilos”) también funciona como una estrategia, ya que apela a un espectro del gusto ampliado, como señalan Pedro Ruiz Pérez

y Ana Isabel Martín Puya: “Las referencias explícitas a este valor en las portadas se hacen lugar común, como atención a una estética y como reclamo comercial (por la apertura a mayor diversidad de lectores y gustos)” (2015: 26) y es una característica que solo va a desaparecer

16 *Inundación Castálida de la Única Poetisa, Musa Décima, sórora Juana Inés de la Cruz, religiosa profesora 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. Dedicados a la Excel.ma Señora. Señora D. María Luisa Gonzaga Manrique de Lara, Condesa de Paredes, Marquesa de la Laguna. Y los saca a la luz D. Juan Camacho Gayna, Cavallero del Orden de Santiago, Mayordomo y Cavallerizo que fue de su Excelencia, Governador actual de la ciudad del Puerto de Santa María. Con Privilegio. En Madrid. Por Juan García Infanzón.*

17 Un análisis muy pormenorizado de esta portada se publicó en mi artículo “*Inundación Castálida. Aproximaciones a una portada*” (2017).

en la última impresión, de 1725. La presencia de la Condesa de Paredes también otorga autenticidad y auspicio, desde una clara posición de mecenazgo, que será central en el libro, no solo porque el primer poema es el soneto en que sor Juana le dedica el volumen (“El hijo que la esclava ha concebido”), sino por la gran cantidad de versos dedicados a su figura que proliferan en su interior. Por último, como contrapeso a la Condesa, surge la personalidad de Camacho Gayna, un antiguo criado del Virrey, que incluso va con él a Nueva España en 1680 y que desde 1689 es Gobernador del Puerto de Santa María, nombrado por el Duque de Medinaceli, hermano del Conde de Paredes. Además, es a quien se le otorga el privilegio de publicación, es decir quien tiene el derecho de impresión en Castilla por diez años. Su nombre y sus cargos también respaldan la publicación del libro de una monja mexicana, desconocida por entonces al público español.¹⁸

Con respecto a las reediciones de este volumen, podemos ver que en la primera, de 1690, se modifica el barroco título de *Inundación Castálida*, por el más austero *Poemas*.¹⁹ Es bastante fácil, gracias a los preliminares firmados entre agosto y noviembre de 1689, darse cuenta de que el título de *Inundación Castálida* fue tardío en la preparación del volumen, ya que la Suma del Privilegio lo llama Varios

18 El “público español” estaba compuesto principalmente por los grupos socio-profesionales más familiarizados con la posesión del libro: los eclesiásticos, altos funcionarios, abogados, médicos y la nobleza. Artesanos modestos, jornaleros o criados poseían libros muy raramente y cuando esto ocurría se trataba de pocos y baratos. La posesión de libros, sin embargo, no agota el público lector, ya que el préstamo, la lectura pública y la lectura en voz alta eran prácticas no excluyentes. La ampliación del público entrado el siglo XVIII y consolidado hacia el final como efecto del aumento de la escolarización y enseñanza de primeras letras, propiciado por las reformas educativas que tuvieron lugar en España, fue acompañado por un mayor desarrollo de la edición y el consumo de libros (Arias de Saavedra Alías, 2009: 18-30).

19 *Poemas* de la única poetisa Americana, musa decima, soror Juana Inés de la Cruz, religiosa professa en el monasterio de San Gerónimo de la Imperial Ciudad de México, que en varios metros, idiomas, y estilos, fertiliza varios assumptos: con elegantes, sutiles, claros, ingeniosos, útiles versos: para enseñanza, recreo y admiración. Dedícalos a la Excel.ma Señora. Señora D. María Luisa Gonzaga Manrique de Lara, Condesa de Paredes, Marquesa de la Laguna. Y sacalos a luz D. Juan Camacho Gayna, Cavallero del Orden de Santiago, Mayordomo y Cavallerizo que fue de su Excelencia, Governador actual de la Ciudad Puerto de Santa María. Segunda Edición, corregida y mejorada por su autora. Con privilegio. En Madrid. Por Juan García Infanzón. Año de 1690.

poemas castellanos, y la Fe de erratas y la Suma de la Tasa lo llaman *Poemas*.²⁰ El cambio entre 1689 y 1690 fue no solo en el título. Además, se añade por primera vez a modo de estrategia de ventas un “Corregido y aumentado por su autora”. La corrección se encuentra en los cambios en epígrafes, en el título, en un párrafo de la “Aprobación” escrita por el fraile Luis Tineo de Morales, el añadido de cinco sonetos satíricos, el romance prólogo “Esos versos, lector mío” que reemplaza un anónimo prólogo en prosa, dos redondillas, un soneto y un romance epistolar. Sin embargo, entre la edición de 1689 y 1690 transcurren solo ocho meses. Los problemas que encuentra la crítica en considerar que fue sor Juana quien corrigió y añadió personalmente poemas al libro se deben al tiempo insuficiente para que los papeles viajasen ida y vuelta entre México y Madrid (Sabat de Rivers, 1995: 26). Antonio Alatorre, por su lado, ha coqueteado con la idea de que sí fue posible, porque justifica el cambio de título en el gusto de sor Juana misma (por lo que sugiere que ella tuvo el libro en sus manos antes de solicitar la modificación), aunque también señala el poco tiempo entre ediciones para que la poeta tuviera algo que ver con la incorporación de los sonetos burlescos (1987: 631). Tanto Gabriela Eguía Lis Ponce (2002: 76) como Georgina Sabat de Rivers (1995: 26) opinan que, si bien hay una posibilidad de participación de la poeta, esta es demasiado remota y que los cambios entre ediciones son consecuentes con matizar cierta exageración pomposa, que también se aprecia en la eliminación del párrafo de la “Aprobación” de Tineo de Morales, que comparaba a sor Juana con San Agustín.²¹ De este modo, la de 1690 es una reedición con varias modificaciones y, sin duda desde la portada, lo que se publicita como un modo de atraer al lector es la participación autoral, un hecho que había estado ausente de *Inundación*

20 La Suma del Privilegio es el documento legal que otorga una licencia exclusiva de impresión por diez años y en Madrid a Juan Camacho Gayna. Esto suponía que si otra persona quería imprimir el libro en el mismo territorio mientras durara el privilegio, se enfrentaría con multas y hasta confiscaciones. La Fe de Erratas establecía los cambios entre el original y un ejemplar impreso. La Suma de la Tasa establecía el valor del libro por pliegos. Todos estos textos legales eran obligatorios en el Reino de Castilla y Aragón desde la Pragmática de 1558 (Díaz, 2000: 22).

21 Lo elidido dice: “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” (Eguía Lis Ponce, 2002: 132).



Castálida, en donde desde el primer poema –el soneto-dedicatoria a la Condesa de Paredes– sor Juana se borra del lugar de autora para ubicarse como quien ofrenda su arte sin solicitar la atención del público, una estrategia presente en otras zonas de su obra.²² Desde la portada de 1690, las palabras “corregida y aumentada por su autora” sugieren una figuración opuesta. No solo sor Juana es la autora, sino que participó activamente (por lo menos en la información que se le administró al lector) en la corrección del libro, al que ade-

más se le suman nuevos textos. Por otro lado, al título se le añade el adjetivo “americana” para referirse a sor Juana. Este dato no es menor, en la medida en que construye una figura más reconocible de la autora, la individualiza y le confiere cierto exotismo, ya presente en los textos que circulaban en México bajo su nombre, en los que se la llama “mejicano museo” y “Fénix del Indiano Parnaso”, como vimos. Este epíteto se repetirá en todas las reediciones de este primer libro, pero no en los dos siguientes. La edición de 1691,²³ reitera el

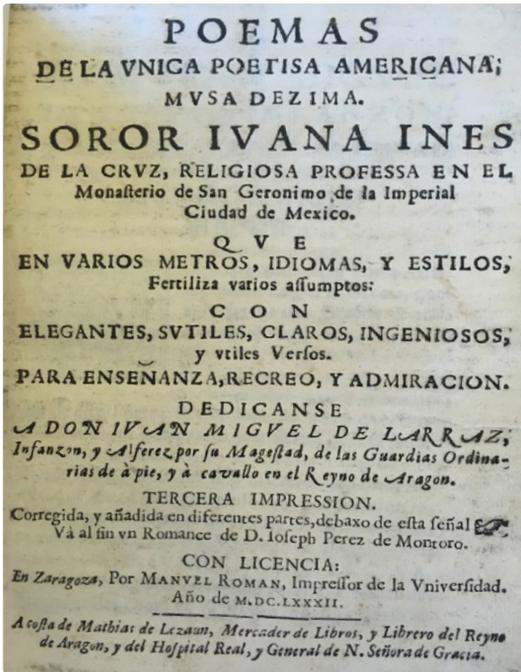
22 En la *Respuesta a sor Filotea*, en el poema “Cuándo númenes divinos”, incluso en el prólogo “Esos versos, lector mío”.

23 *Poemas de la única poetisa Americana, musa decima, soror Juana Inés de la Cruz, religiosa professa en el monasterio de San Gerónimo de la Imperial Ciudad de México, que en varios metros, idiomas, y estilos, fertiliza varios assumptos: con elegantes, sutiles, claros, ingeniosos, útiles versos: para enseñanza, recreo y admiración. Dedicalos a la Excel.ma Señora. Señora D. María Luisa Gonzaga Manrique de Lara, Condesa de Paredes, Marquesa de la Laguna. Y sacalos a luz D. Juan Camacho Gayna, Cavallero del Orden de Santiago, Mayordomo y Cavallerizo que fue de su Excelencia, Governador actual de la Ciudad Puerto de Santa María. Tercera Edición, corregida, y añadida por su Authora. Impresso en Barcelona por Joseph Lloptis y a su costa. Año 1691.*

“corregida y aumentada por su autora”, y añade tres juegos de villancicos, y la loa y auto al Divino Narciso. Esta edición no cuenta con preliminares legales propios, por lo que no podemos asegurar exactamente cómo fue el proceso de impresión con todas las fechas, aunque sí sabemos que el editor e impresor, el barcelonés Joseph Llopis, también será el encargado de tres ediciones del Segundo Volumen, donde añade el Villancico a Santa Catarina, de 1691. Si bien no se cuenta con demasiada información sobre él (hasta donde nuestra investigación nos permitió avanzar), podemos aventurar que tenía contactos con Nueva España, quizás a través de algún intermediario en la Carrera de Indias, debido a que se había hecho de ediciones sueltas americanas para incorporarlas a su producto.²⁴ Coincidentemente, cuando el Segundo Volumen se imprime en 1692 en Sevilla, cuenta con los textos que Llopis había añadido a *Poemas* un año antes, por lo que (gracias a los preliminares de la edición sevillana, que señalan julio de 1691 como la fecha en que se otorga la licencia) podemos suponer que se estaban preparando casi en simultáneo. La portada de esta edición incluye su marca de imprenta, un lobo con una pata sobre un escudo con las iniciales “IL”, cuyo sentido se nos escapa. Sobre él, la leyenda *En lupus in fabula* en una cinta decorada. El lobo es el animal de la familia Llopis, ya que proviene de la traducción al catalán del español “López”, que viene de lupo, “lobo” en latín. Por otro lado, la sentencia latina se origina en la comedia *Adelphoe* de Terencio. El sentido literal de la locución es “el lobo de la fábula”, pero connota que se acerca la persona de la que se habla, algo así como la expresión moderna “hablando de Roma”, que a su vez deriva de “Hablando del rey de Roma, por la puerta asoma” (Terencio, 2014.: 195). Es interesante que el escudo de un destacado librero se vincule directamente con el hecho de estar en boca de otros. La locución hace alarde de cierta fama de Llopis, que lo precedía a él y a sus libros. Este escudo puede encontrarse en otras ediciones del barcelonés (como *Desengaños de religiosos y de almas que tratan en virtud de María de la Antigua [1697]* o la *Historia de la Conquista de México de Antonio de Solís [1691]*), mas

24 Tomás López de Haro, editor sevillano del *Segundo volumen...* de 1692, era un conocido exportador de libros a Nueva España, y este contacto, seguramente, lo acercó a los materiales para esa empresa editorial (Rueda Ramírez, 2016: 43-66).

no en las que hace del Segundo Volumen de sor Juana en 1693, cuyas portadas decora con distintas viñetas.



Por último, la edición de 1692,²⁵ impresa en Zaragoza por Manuel Román a costa de Mathias de Lezaun, además de copiar el “corregida y añadida” (sigue la edición de 1690, no la de Barcelona de 1691, por lo que no cuenta con la Loa y Auto al Divino Narciso, pero sí añade un poema nuevo a la colección, como veremos), aprovecha otros dos dispositivos de atracción de público: el primero, ya mencionado, la dedicatoria. Este volumen está dedicado a “Don Juan

Miguel de Larraz, Infanzón y Alferez por su Magestad de las Guardias ordinarias de a pie y a caballo del reino de Aragón”, un militar de familia noble, tradicional de Aragón. El segundo dispositivo de persuasión es la siguiente afirmación: “Va al fin un romance de D. Joseph Pérez de Montoro”. El nombre de Montoro estaba asociado con este primer volumen porque inauguraba los preliminares

25 *Poemas de la única poetisa Americana, musa decima, soror Juana Inés de la Cruz, religiosa professa en el monasterio de San Gerónimo de la Imperial Ciudad de México, que en varios metros, idiomas, y estilos, fertiliza varios assumptos: con elegantes, sutiles, claros, ingeniosos, útiles versos: para enseñanza, recreo y admiración. Dedicanse a Don Juan Miguel de Larraz, Infanzón y Alferez por su Magestad de las Guardias ordinarias de a pie, y a caballo en el Reyno de Aragón. Tercera Impression. Corregida y añadida en diferentes partes, debaxo de esta señal [manecilla]. Va al fin un romance de D. Joséph Pérez de Montoro. Con Licencia. En Zaragoza, por Manuel Roman, Impresor de la Universidad. Año de MDCLXXXII. A costa de Mathias de Lezaun, Mercader de Libros, y Libroero del Reyno de Aragon, y del Hospital Real, y General de N. Señora de Gracia.*

encomiásticos con su romance “Cítaras europeas”. Pero Mathias de Lezaun incluye, al final del tomo, el romance al que sor Juana responde cuando escribe “Si es causa amor productiva”, cuyo epígrafe dice: “Discurre, con ingenio, sobre la pasión de los celos, muestra que su desorden es senda única, para hallar al amor; y contradice un problema de Don Joseph Montoro, uno de los célebres poetas de este siglo”.²⁶ Por primera vez, ambos poemas, el de Montoro y la respuesta de sor Juana son impresos en el mismo volumen. Llamativamente, esta idea, atractiva para los lectores debido a la relativa fama que Montoro tenía en España (aun cuando sus obras se publicaran póstumas en 1734),²⁷ no se reprodujo en ninguna otra edición. Por último, la portada promete ser la “tercera edición”, como lo hace también el texto de la dedicatoria a Larraz, pero, estrictamente, nos encontramos ante la cuarta, lo cual habla de la relativa independencia entre los mercados editoriales de cada ciudad.

Entre 1693 y 1709 no se volvió a publicar el primer tomo de poesías de sor Juana, sino que, aun cuando la cantidad de ediciones de la poeta bajó, las que sí salieron fueron de los tomos segundo y tercero. De todos modos, las reimpresiones del primer tomo que se publicaron luego de la muerte de sor Juana fueron cinco: dos en 1709, una en 1714 y dos en 1725.²⁸ Los ejemplares de cada par simultáneo son prácticamente idénticos (con excepción del tamaño) y los trataremos en conjunto, ya que en este caso nos interesan las portadas y sus estrategias de promoción. Las de 1709,²⁹ a costa del editor

26 Según Antonio Alatorre (1987: 656) y Martha Lilia Tenorio (2004: 666), Montoro tenía contacto con la Condesa de Paredes (con quien parece hasta compartió un certamen poético en España en 1672 de acuerdo a Alain Begué (2000: 74), y fue ella quien solicitó la respuesta a la poetisa, como un juego, ya que, como el final del mismo romance anuncia, ella creía personalmente lo contrario de lo que escribe.

27 Afirma Alain Begué que “su obra poética está incluida en numerosas recopilaciones y otras florestas manuscritas de finales del XVII –un poco más de treinta hasta la fecha– conservadas hoy en distintas bibliotecas tanto españolas como extranjeras” (1999: 188).

28 Un número considerable si recordamos que Sigüenza y Góngora, por ejemplo, contemporáneo de sor Juana no fue casi reimpresso en México durante el siglo XVII y que, en el otro extremo, una comedia de Lope de Vega, en España, podía llegar a las veintiocho reediciones (Zugasti, 1994: 37).

29 *Poemas de la única poetisa americana, musa décima, soror Juana Inés de la Cruz, religiosa professa en el monasterio de San Gerónimo de la Imperial Ciudad*

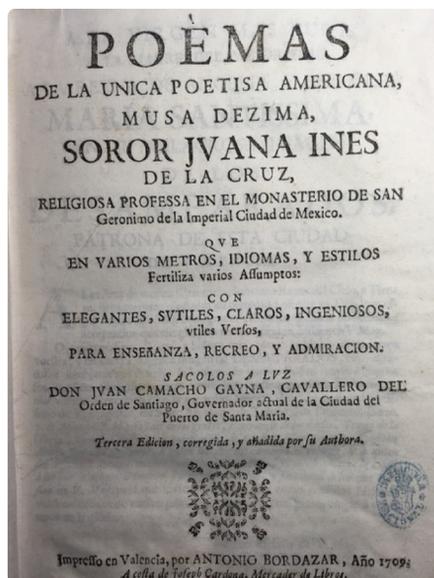
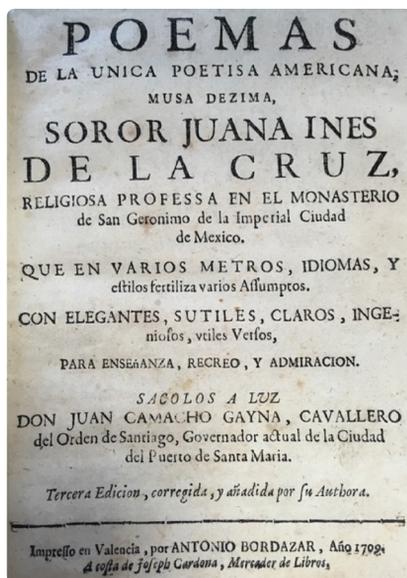
Joseph Cardona y a cargo del impresor Antonio Bordazar, dicen en sus portadas “Tercera edición, corregida y añadida por su autora”, una afirmación que da cuenta de que la edición que sigue es la de 1691 (y no la de 1692, porque no incluye el poema de Montoro). Estas impresiones, por otro lado, son las quinta y sexta. Estéticamente son ordenadas, aireadas, armónicamente compuestas y poco ornamentadas. Bordazar de Artazu (así es su nombre completo), junto con su padre y su viuda, fue uno de los impresores más importantes de España. Fue Impresor de la Ciudad, del Arzobispado y de la Inquisición y escribió tratados de historia, gramática, matemáticas y astronomía (Delgado Casado, 1996: 81-82; Faus Prieto, 1988). En 1709 hacía poco tiempo que se había encargado de la imprenta de su padre, por lo que este libro se encuentra entre las primeras composiciones, si consideramos que fallece en 1744. Esta portada repite estrategias y epítetos de ediciones anteriores, aunque el diseño en sí es claramente más despojado, por lo menos en lo que al aire entre renglones y letras refiere. Tiene menos información, y, por ejemplo, no incluye la dedicatoria a la Virgen de los Desamparados.

La de 1714 del impresor José Rodríguez Escobar y del mercader y editor Francisco Lasso está dedicada a San José y Santa Teresa y anticipa que es el primer tomo de una serie.³⁰ El nombre de Francisco Lasso podría leerse como un modo de captar público lector, ya que era un importante mercader de libros.³¹ La dedicatoria, por otro lado, no busca el favor de un poderoso, como podría

de México, que en varios metros, idiomas, y estilos, fertiliza varios assumptos: con elegantes, sutiles, claros, ingeniosos, útiles versos: para enseñanza, recreo y admiración. Sacolos a la luz Juan Camacho Gayna, Cavallero del Orden de Santiago, gobernador actual de la Ciudad del Puerto de Santa María. Tercera Edición, corregida y añadida por su Authora. Impresso en Valencia, por Antonio Bordazar, Año 1709. A costa de Joseph Cardona, Mercader de Libros.

30 Poemas de la única poetisa americana, musa decima, soror Juana Inés de la Cruz, religiosa professa en el monasterio de San Gerónimo de la Imperial Ciudad de México, que en varios metros, idiomas, y estilos, fertiliza varios assumptos: con elegantes, sutiles, claros, ingeniosos, útiles versos: para enseñanza, recreo y admiración. Tomo primero. Dedicado al glorioso patriarca San Joseph y a la Doctora Mysthica, y Fecunda Madre, Santa Teresa de Jesús. Con Licencia. en Madrid. En la Imprenta Real. Por Joseph Rodriguez y Escobar, Impresor de la Santa Cruzada. Año de 1714. Véndese en Casa de Francisco Lasso, Mercader de Libros, frente a las Gradadas de San Felipe.

31 A su muerte, su fortuna ascendía el millón de reales (Agullo y Cobo, 1992: 151).

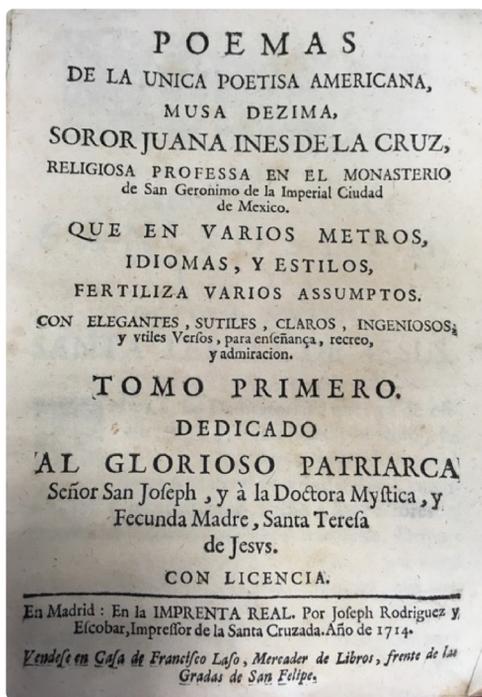


encontrarse en otras portadas de la obra de sor Juana, sino vincular el nombre del que firma con una actitud desinteresada y piadosa (García Aguilar, 2009: 163; Díaz, 2000: 134). Por otro lado, creemos que también puede haber, en este caso y basándonos en el texto de la dedicatoria que aquí no analizaremos, un vínculo entre la materia literaria que se imprime y los personajes a los que se dedica este volumen. Es decir que, desde 1709, el primer tomo de las obras de sor Juana están dedicadas –con excepción de una de las 1725, como veremos– a figuras celestiales, lo que supone un acercamiento entre la esfera de lo religioso y el contenido del libro de sor Juana, el que menos textos vinculados explícitamente con la Iglesia tiene. Esta estrategia editorial construye de este modo un volumen cada vez más pío y menos poético, movimiento que alcanza el clímax en 1725, cuando el libro deja de llamarse *Poemas*. Al mismo tiempo y en consonancia, la representación de sor Juana como monja también se intensifica gradualmente, desde el *Segundo volumen* (1692), luego en *Fama y obras póstumas* (1700) y en las reediciones después de su muerte, como vimos. Los preliminares de estas dos ediciones originales muestran la evolución y, como señala Margo Glantz sobre los de 1692, al tiempo de elaborar una sor Juana con rasgos cada vez más masculinos,

controlan su lectura y la guían hacia el terreno de lo comprensible: una monja muy varonil que, como las abejas o los colibríes, puede *parir* obras sin desmedro de su virginidad (1999: 211-228). Este control que categoriza la figura autoral y el primer libro de sor Juana como literatura religiosa también puede ser considerado una estrategia editorial, ya que este tipo de libros y autores fueron, sostenidamente, los

que mayor éxito de ventas tenían y por lo tanto de los que mayores reediciones se hacía, seguidos de ciertos libros de ficción como el *Quijote*, las *Novelas ejemplares* o el teatro de Lope (Arias de Saavedra Alías, 2009: 23-24).

Las de 1725,³² una a cargo de Francisco López y otra de Ángel Pascual Rubio también son idénticas y siguen la de 1709. Su portada coincide con las que se imprimen en simultáneo del *Segundo volumen* y de *Fama y obras pósthumas* y arman unas obras completas cohesivas visualmente.



32 Tomo primero. *Poemas de la única poetisa americana, musa decima, soror Juana Inés de la Cruz, religiosa professa en el monasterio de San Gerónimo de la Ciudad de México. Dedicadas a María Santissima en su milagrosa imagen de la Soledad. Sacolas a la luz Don Juan Camacho Gayna, Cavallero del Orden de Santiago. Quarta impresión, completa de todas las Obras de su Autora. Pliegos 50. Con Licencia. En Madrid. En la imprenta de Angel Pascual Rubio. Año de 1725.*

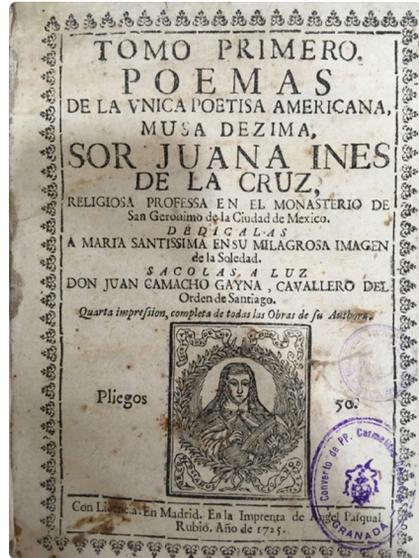
Tomo primero. *Poemas de a única poetisa americana, musa decima, soror Juana Inés de la Cruz, religiosa professa en el monasterio de San Gerónimo de la Ciudad de México. Dedicadas a la Excelentissima Señora Duquesa de Fuensalida. Sacolas a la luz Don Juan Camacho Gayna, Cavallero del Orden de Santiago. Quarta impresión, completa de todas las Obras de su Autora. Pliegos 50. Con Licencia. En Madrid. A costa de Francisco López, vive enfrente de las Gradas de San Felipe el Real. Año de 1725.*

Estas portadas son casi idénticas, aunque cambian las dedicatorias. La de Rubio está dedicada a la Virgen de la Soledad y el texto de este preliminar es idéntico al de la Virgen de los Desamparados de 1709. La de López está dedicada a la Duquesa de Fuensalida, Doña Bernarda Dominica Sarmiento de Valladares Guzmán Dávila y Zúñiga, hija en segundas nupcias del 32^o Virrey de Nueva España, muerto en Madrid un año antes. El ducado de Fuensalida era de su marido, Félix de Velasco y Ayala, por lo que podemos suponer que este preliminar sigue la línea de las que José Simón Díaz llama “dedicatorias indirectas” a mujeres de hombres poderosos, para lograr su favor.³³ Ambas portadas están decoradas con guardas, tienen un pequeño retrato de sor Juana y dicen ser la “Quarta impresión, completa de todas las obras de su Authora”. Esta declaración solo se imprime con el primer tomo y no es verídica para ninguno de los tres, ni siquiera para el conjunto. El trío de Pascual Rubio (López solo imprime el primer tomo) es la segunda impresión de las obras completas.³⁴ Con respecto al retrato, es uno bastante genérico, de busto y de frente, en el que sor Juana aparece con su hábito, y con un libro y una pluma en las manos. Está rodeada por una corona de laureles y dos cintas, abajo y arriba, dicen “Sor Juana Inés de la † (sic). Religiosa Gerónima en México” y “De edad de 44 años. Nació año de 1651”, respectivamente. Tanto el retrato como la orla decorativa hacen atractivo el volumen y prometen una edición de calidad de la obra de una autora ya harto reconocible y reconocida. De hecho, Trevor Dadson relevó decenas de inventarios de libros del período comprendido entre 1640 y 1730. En sesenta de ellos halló libros de poesía y, si tenemos en cuenta que de sor Juana solo podría encontrar a partir de 1689, sorprende que ella, junto con otros autores más obvios como Lope, Góngora y Quevedo, sea parte del grupo de poetas cuyos libros encontró con más frecuencia (2011: 13-42).

Podemos decir que esta portada apela a un lector que conoce a la poeta, que escuchó hablar de ella, ya que la importancia del retrato provoca que la preponderancia de la figura autoral sea evidente en términos visuales. Este detalle compone una portada que comunica

33 Estas dedicatorias indirectas solían realizarse a cualquier allegado de alguien poderoso, pero con mayor frecuencia estaban dirigidas a esposas (Díaz, 2000: 142).

34 El primero es de 1714-1715.



que aquello que se vende, la materia literaria, el género (*Poemas*), es tan importante como por quién fueron compuestos. Esto no quiere decir que en las ediciones anteriores el nombre de sor Juana no fuera un factor determinante, solo que estas portadas desafiaron un diseño preexistente y prácticamente copiado desde 1690 y propusieron otro tipo de producto, menos despojado, más simbólico. Es evidentemente una apuesta publicitaria muy fuerte, ya que este primer tomo se publicita como tal, no solo como *Poemas*, lo que lo propone como parte de un conjunto. Además, la uniformidad con las portadas de los otros dos libros que lo acompañan (*El Segundo volumen* y la *Fama y obras póstumas*) compone una imagen de obra completa, de una autora consolidada.

Algunas conclusiones

Para recapitular, las portadas del primer tomo de la obra de sor Juana Inés de la Cruz proponen una serie de estrategias que captan la atención del lector y valorizan la obra, al tiempo que construyen una figura de autora con sutiles maniobras. El anuncio de la participación de sor Juana en las ediciones como correctora, la inclusión de otras voces autorizadoras –desde nobles y otros poetas, hasta

figuras celestiales—, marcas de impresores y retratos de la monja se convierten, en esta pequeña historia material de la propuesta editorial en torno al primer libro de sor Juana, en modos de autorizar, legitimar, pero principalmente —en un contexto en el que la poeta y su escritura avanzan desde el desconocimiento total a quizás unos 25.000 ejemplares impresos—³⁵ como un modo de individualizar ese libro en particular, de proponerlo, no como una mera copia, sino como un objeto con valor agregado. Son justificaciones de inversión y apuestas a futuro. Pero no debemos olvidar que, en la posibilidad de la venta, del negocio fructífero en el que evidentemente el libro de sor Juana fue capital, también se están configurando una serie de características que sostienen y solventan la figura de una obra y de una autora entre el siglo XVII y el XVIII.

Bibliografía

Agullo y Cobo, M. (1992). *La imprenta y el comercio de libros en Madrid (siglos XVI-XVIII)*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

Alatorre, A. (1987). “La carta de Sor Juana al P. Núñez (1682)”. En *Nueva revista de filología hispánica*, vol. 35, no 2, 591-673. México, El Colegio de México.

_____. (2007). *Sor Juana Inés de la Cruz a través de los siglos (1668-1910)*, vol. I. México, El Colegio de México.

Arias de Saavedra Alías, I. (2009). “Libros, lectores y bibliotecas privadas en la España del siglo XVIII”. En *Chronica nova: Revista de historia moderna*, no 35, 15-61. Granada, Universidad de Granada.

Beguè, A. (1999). “Un poeta olvidado de fines del siglo XVII: Josef Pérez de Montoro”. En *Actas del V Congreso de la Asociación*

35 Enrique Rodríguez Cepeda propone que para 1725 había 25.000 ejemplares impresos de los libros de sor Juana. Es necesario recordar que el crítico español cree que de *Poemas* de 1690 hubo dos tiradas de mil ejemplares cada una, y que del *Segundo Volumen* de López de Haro (1692) hubo por lo menos tres. Cuenta aproximadamente mil ejemplares por cada impresión, de ahí el número final de 25.000 (1998: 25, 34, 73). Es una cifra muy abultada para una poeta americana, especialmente en el número de reediciones, infrecuente para la época, con las excepciones antes mencionadas. Los mil ejemplares por tirada sí son habituales, según Trevor Dadson (2011: 21) e Inmaculada Arias de Saavedra Alías (2009: 25).

Internacional Siglo de Oro. Frankfurt am Main / Madrid, Vervuert / Iberoamericana.

_____. (2000). “Algunos datos bio-bibliográficos acerca del poeta y dramaturgo José Pérez de Montoro”. En *Criticon*, no 80, 69-115. Toulouse, Université de Toulouse-Jean Jaurès.

Bryant, W.C. (1975). “Sor Juana Inés de la Cruz y la literatura de cordel del siglo XVIII. Noticias bibliográficas”. En *Anuario de letras, lingüística y filología*, vol. 13, 273-276. México, UNAM.

Calvo, H. y B. Colombi (2015). *Cartas de Lysi. La mecenas de sor Juana Inés de la Cruz en correspondencia inédita*. Madrid/Frankfurt/México, Iberoamericana/Vervuert.

Colombi, B. (2015). “Fama, pasión y razón en la carta de Monterrey de sor Juana Inés de la Cruz”. En *Caracol*, no 10, 240-263. San Pablo, Universidad de San Pablo.

_____. (2017). “Sor Juana Inés de la Cruz y la ‘divina Lysi’: retratos cruzados”, *Coloquio Internacional: Modernidad, Colonialidad y Escritura en América Latina*. Tucumán, en prensa.

Cruz, S. (1995). “Felipe de Salazares Gutiérrez no fue un seudónimo de sor Juana”. En *Memoria del Coloquio Internacional: sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura.

Dadson T. (2011). “La difusión de la poesía española impresa en el siglo XVII”. En *Bulletin Hispanique*, no. 113, vol. 1, 13-42. Burdeos, Université Michel de Montaigne Bordeaux.

Delgado Casado, J. (1996). *Diccionario de impresores españoles (siglos XV-XVIII. Tomos I y II)*. Madrid, Arco Libros.

Díaz, J. S. (2000). *El libro español antiguo: análisis de su estructura*. Madrid, Ollero y Ramos. Disponible en <https://www.bvfe.es/autor/9375-bordazar-de-artazu-antonio.html>.

Eguía Lis Ponce, L.G. (2002). *La prisa de los traslados*, Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México.

Faus Prieto, A. (1988). “Aspectos geográficos en la obra de Antonio Bordazar de Artazu, impresor erudito valenciano del siglo XVI-II”. En *Cuadernos de geografía*, no 43, 1-22. Valencia, Universitat de València.

Fumagalli C. (2017) “*Inundación Castálida*. Aproximaciones a una portada”. *Perífrasis*, Vol. 8, N. 16, 29-47. Bogotá, Universidad de los Andes.

García Aguilar, I. (2009). *Poesía y edición en el Siglo de Oro*. Madrid, Calambur.

Glantz, M. (1996). *Sor Juana Inés de la Cruz: saberes y placeres*. Toluca, Gobierno del Estado de México e Instituto Mexiquense de Cultura.

Martín Puya, A. I. y P. Ruiz Pérez (2015). “El nombre de la cosa: títulos, modelos poéticos y estrategias autoriales en el bajo barroco”. En *Criticón* no 125, 25-48. Toulouse, Université de Toulouse-Jean Jaurès.

Méndez, M.A. (2001). “Antonio Núñez de Miranda, confessor de sor Juana y las mujeres”. En *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, no. 76-77, 411-420. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

Petrucci, A. (2011). *Libros, escrituras y bibliotecas*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

Poot Herrera, S. (2018). “Los otros sonetos de sor Juana”. En *Romance Notes*, vol. 52, no 2, 259-274. Carolina del Norte, University of North Carolina at Chapel Hill.

Rodríguez Cepeda, E. (1998). “Las impresiones antiguas de sor Juana en España. Un fenómeno olvidado”. En Buxó, J.P. (ed.). *Sor Juana Inés de la Cruz y las vicisitudes de la crítica*. México, UNAM.

Rueda Ramírez, P. (2016). “Los catálogos de Tomás López de Haro: las redes atlánticas del negocio europeo del libro en Nueva España (1682-1683)”. En Rueda Ramírez, P. y L. Agustí. *La publicidad del libro en el mundo hispánico (siglos XVII-XX): los catálogos de venta de librerías y editores*. Madrid, Calambur.

Ruiz, F. (2012a). “*Neptuno Alegórico*: emblemático arco en la obra de sor Juana”. En *Imago*, no 4, 23-39. Valencia, Universitat de València.

_____. (2012b). “Sor Juana, íntima. El conflicto de lo público en la ‘carta’ al Padre Núñez (1682)”. En *VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, 7 al 9 de mayo de 2012, La Plata. En *Memoria Académica*: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2587/ev.2587.pdf>

Sabat de Rivers, G. (1995). *Bibliografía y otras cuestiunculassorjuaninas*. Salta, Biblioteca de Textos Universitarios.

Schons, D. (1925). *Bibliographical Notes on sor Juana Inés de la Cruz*, Austin, University of Texas Press.

Tapia Méndez, A. (1993). *Carta de sor Juana a su confesor. Auto-defensa espiritual*, México, Producciones Al Voleo El Troquel.

Tenorio, M.L. (1999). *Los villancicos de sor Juana*. México, El Colegio de México.

_____ (2004). “Sor Juana y Pérez de Montoro: el asunto de los romances de celos”. En Lerner, I., R. Nival y A. Alonso (coords.). *Actas XIV Congreso AIH. Vol. IV: Literatura hispanoamericana*. Madrid, Juan de la Cuesta.

Terencio Afro, P. (2014). *Los hermanos (Adelphoe)*. Trad., introd. y notas de M. Breijo et al., Buenos Aires, Instituto de Filología Clásica (FFyL-UBA).

Tousaint, M. (1952). *Homenaje del Instituto de Investigaciones Estéticas a sor Juana Inés de la Cruz en el tercer centenario de su nacimiento*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Zugasti, M. (1994). “Propaganda y mecenazgo literario: la familia de los Pizarro, Tirso de Molina y Vélez de Guevara”. En Hernández Valcárcel, M. del C. *Teatro, historia y sociedad*. Murcia, Universidad de Murcia.