

Prolija Memoria

ESTUDIOS • DE • CULTURA • VIRREINAL

Sara Poot Herrera
Vittoria Borsò
Ana Bertha Bardales Sosa
Michael K. Schuessler
David Galicia Lechuga
Verónica Grossi
Rómulo Ramírez Daza y García

Ignacio Casas
Manuel Ramos Medina
Laura Yadira Munguía Ochoa
Guillermo Schmidhuber de la Mora
Jorge Gutiérrez Reyna
Susana Hernández Araico
Patricia Saldarriaga



Vol. 7, núm. 1
ABRIL 2026

ISSN 1870-0284

Prolija memoria Estudios de cultura virreinal • *Directora:* **Dra. María de los Dolores Josefina Bravo Arriaga**† (Universidad Nacional Autónoma de México) • *Subdirector:* **María Águeda Méndez Herrera**† (El Colegio de México) y **Sara Poot Herrera** (University of California at Santa Barbara) •



Consejo editorial: **Rolena Adorno** (Yale University) • **Ignacio Arellano Ayuso** (Universidad de Navarra) • **Marie-Cécile Bénassy-Berling** (Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle) • **Concepción Company Company** (Universidad Nacional Autónoma de México) • **Antonio Cortijo Ocaña** (University of California at Santa Barbara) • **Dominique de Courcelles** (Centre National de la Recherche Scientifique de France) • **Jaime Genaro Cuadriello Aguilar** (Universidad Nacional Autónoma de México) • **Margo Glantz Shapiro** (Universidad Nacional Autónoma de México) • **Aurelio González Pérez** (El Colegio de México) • **Susana Hernández Araico** (California State Polytechnic University) • **Asunción Lavrin** (Arizona State University) • **Manuel Ramos Medina** (Centro de Estudios de Historia de México) • **María José Rodilla León** (Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa) • **José Antonio Aladino Rodríguez Garrido** (Pontificia Universidad Católica del Perú) • **José Carlos Rovira Soler** (Universidad de Alicante) • **Antonio Rubial García** (Universidad Nacional Autónoma de México) • **Germán Viveros Maldonado** (Universidad Nacional Autónoma de México) •



Diseño editorial: **Alberto Nava** • Formación: **Anyi Bravo** • Cuidado editorial y corrección: **Moramay Herrera Kuri** y **Luz de Lourdes García Ortiz** •



UNIVERSIDAD DEL CLAUSTRO DE SOR JUANA • **Dr. Rafael Tovar y López-Portillo** *Rector* • **Mtra. Carmen López-Portillo** *Directora del Centro Sor Juana de la Universidad del Claustro de Sor Juana* • **Lic. Moramay Herrera Kuri** *Subdirectora del Departamento de Publicaciones* •

Prolija Memoria

ESTUDIOS • DE • CULTURA • VIRREINAL

ISSN 1870-0284 • Vol. 7, núm. 1 ABRIL 2026



Prolija Memoria, Segunda época, v. 7, n. 1 enero - junio 2026, es una publicación semestral editada por la Universidad del Claustro de Sor Juana, A.C., calle San Jerónimo 47, colonia Centro, alcaldía Cuauhtémoc, código postal 06080, Ciudad de México. Tel 5130.3300, www.elclaustro.edu.mx, mkuri@elclaustro.edu.mx
Editor Responsable: Universidad del Claustro de Sor Juana A.C., Reservas de Derechos al Uso Exclusivo No. 04—2025-102910480500-203, ISSN: 1870-0284, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor, Editora de este número, Dra. Sara Poot Herrera. San Jerónimo 47, colonia Centro, delegación, Cuauhtémoc, código postal 06080, Ciudad de México. Fecha de la última modificación, 02 de diciembre de 2022. Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio sin previo aviso de los autores o de la Universidad del Claustro de Sor Juana. Agencia Nacional de ISBN, Puebla 143, Col, Roma Norte., Alcaldía Cuauhtémoc, C.P. 06700, Ciudad de México. Tamaño del archivo: 560 KB

Para María Dolores Bravo Arriaga, *in memoriam*

Índice



INTRODUCCIÓN	8
<i>El Corazón por Archivo</i> Ciclo sorjuanino, año 2025, dedicado a Margo Glantz SARA POOT HERRERA	
Sor Juana desde el archivo: la contemporaneidad de una de las más grandes autoras de la literatura mundial VITTORIA BORSÒ	26
El albor sorjuanino ANA BERTHA BARDALES SOSA	40
El universo literario de sor Juana Inés de la Cruz MICHAEL K. SCHUESSLER	48
Archivo y representación en sor Juana: fiestas, textos, transmisiones DAVID GALICIA LECHUGA	57
Plumas como aves en la veneciana Veronica Franco y sor Juana Inés de la Cruz VERÓNICA GROSSI	72
El platonismo de sor Juana: el caso de la música RÓMULO RAMÍREZ DAZA Y GARCÍA	78
La voz poética del negro en los villancicos sorjuaninos IGNACIO CASAS	97

Voto y juramento de la Inmaculada Concepción del Convento de San Jerónimo MANUEL RAMOS MEDINA	120
Las protestas de fe en el ocaso de sor Juana: estrategias de la palabra ante el tiempo y la eternidad LAURA YADIRA MUNGUÍA OCHOA	148
Pérdidas y hallazgos en torno a la comedia <i>La segunda Celestina</i> de Agustín de Salazar y la controvertida coautoría de sor Juana GUILLERMO SCHMIDHUBER DE LA MORA	161
La Musa y el astrónomo Notas sobre la amistad entre sor Juana y Sigüenza y Góngora JORGE GUTIÉRREZ REYNA	179
En el archivo de amistades de sor Juana: Manuel Fernández de Santa Cruz y José Pascual Buxó SARA POOT HERRERA	212
Reseña de <i>Porque todo poeta aquí se roza / Sonetos de Sor Juana Inés de la Cruz</i> , edición y prólogo de Sara Poot Herrera, presentación de Aura Medina Cano SUSANA HERNÁNDEZ ARAICO	242
Oración fúnebre PATRICIA SALDARRIAGA	251

El Corazón por Archivo

**Ciclo sorjuanino, año 2025,
dedicado a Margo Glantz**

A trescientos treinta años de la muerte de sor Juana (1695-2025)



El ciclo sorjuanino del año 2025, organizado por la Universidad del Claustro de Sor Juana y la asociación internacional UC-Mexicanistas, tiene varios antecedentes. Con la información conjunta de las celebraciones y conmemoraciones dedicadas a la monja jerónima realizadas en esta Universidad –casa de sor Juana, ciudad de mujeres, convento femenino–, podríamos crear una memoria de actividades académicas y culturales conformada por programas, invitaciones, *flyers* para redes sociales, materiales de texto e imagen de ponencias en proyecciones de PowerPoint, anécdotas, páginas de Facebook, transmisiones en vivo grabadas y *podcast* en canales de YouTube, notas de prensa..., esto es, toda una cultura oral, escrita, material y digital resguardada en un archivo, sellado y puesto a funcionar con el nombre de sor Juana Inés de la Cruz. Las nociones de *archivo* y *corazón* como joyas que resguardan son ecos de un romance de sor Juana y, a la vez, inspiración para rendir homenaje a Margo Glantz.

El ciclo sorjuanino *El Corazón por Archivo* se llevó a cabo en cinco sesiones entre enero y abril de 2025, y en el presente número de *Prolija Memoria / Estudios de Cultura Virreinal* se concentra la mayoría de las ponencias dictadas. Integramos en esta introducción otro archivo, que si bien es parcial por el momento, recoge datos de relevantes actividades académicas y culturales dedicadas a sor Juana a lo largo de muchos años. Poco a poco lo venimos configurando como registro de una memoria de celebraciones y conmemoraciones, de homenajes y reconocimientos. La

recurrencia de los nombres de sus participantes son muestras de fervor a la Décima Musa, unidas a manifestaciones de cariño a su persona y a su obra en la inclusión de los nuevos estudiosos. Cada convocatoria –como veremos más adelante– ha propuesto temas distintos, y distintos tratamientos suelen girar alrededor de un mismo tema. La diversidad de lecturas de la obra de sor Juana, en el cordel de los contrarios, remiten una y otra vez a la endecha que simboliza nuestra revista, que ahora recoge las lecturas del reciente ciclo sorjuanino:

Prolija memoria,
permite siquiera
que por un instante
sosieguen mis penas.

Las celebraciones y conmemoraciones de fines del siglo XX y lo que va del XXI en la Universidad del Claustro de Sor Juana han sido organizadas bajo varios motivos, entre los que sobresalen los relacionados con el nacimiento y la muerte de la intelectual novohispana –muerte física, aunque, lo hemos dicho siempre, sor Juana nunca muere–. En una y otra fecha, el ex Templo de San Jerónimo, hoy Auditorio El Divino Narciso, se llena de voces, sonidos que como murmullos se convierten en ecos; ocultos, sí, pero que allí están y pueden materializarse en cualquier momento. Cuando el presente se convierta en pasado, en el futuro quedará el testimonio de cómo los tiempos se reúnen en ese espacio, sagrario de palabras orales e impresas, las que se pronuncian y se escuchan, las que se escriben y se leen, para seguir celebrando a sor Juana Inés de la Cruz, figura femenina, imagen integral de las culturas y los periodos históricos de México.

Así pues, sirva el siguiente archivo parcial a guisa de ejemplo, pues hay muchas más actividades conjuntas organizadas por la Universidad del Claustro de Sor Juana y la asociación internacional UC-Mexicanistas¹. Hagamos un corte de diez años, de 2015 a 2025.

1 Anteriormente, organizados todos por la Universidad del Claustro de Sor Juana y UC-Mexicanistas y realizados en la Universidad del Claustro de Sor Juana, Ciudad de México: *Sor Juana, Ciudadana*, en el Simposio Internacional Sor Juana y la Ciudad de México, el 15 de noviembre de 2013; *Cumpleaños de Sor Juana*, los días 11, 12 y 14 de noviembre de 2011; *Cumpleaños de Sor Juana*, el 12 de noviembre de 2010; *De Cumpleaños con Sor Juana*, el 12 de noviembre de 2008; *Homenajes Literarios / Dedicados a Julieta Campos, Alejandro Aura y Hugo Rascón Banda*, el 12 de septiembre de 2008.

2015: a trescientos veinte años de la muerte de sor Juana

Aquella vez, el jueves 16 de abril de 2015, nos reuníamos para la gran conmemoración por los trescientos veinte años de la muerte de sor Juana Inés de la Cruz. Sobre el día y el año de la muerte de la monja jerónima, con cierta frecuencia se cita el *Diario de sucesos notables* de Antonio de Robles, donde leemos en su entrada de abril de 1695:

Muerte de la insigne monja de San Gerónimo. — Domingo 17, murió a las tres de la mañana en el convento de San Gerónimo, la madre Juana Inés de la Cruz, insigne mujer en todas facultades y admirable poeta; de una peste han muerto hasta seis religiosas; imprimiéronse en España dos tomos de sus obras, y en esta ciudad muchos villancicos; asistió todo el cabildo en la iglesia, y la enterró el canónigo Dr. Don Francisco Aguilar².

Esa nota sucinta es un obituario, modelo de síntesis de la vida y la obra de la insigne monja de San Jerónimo, un convento convertido en universidad, la Universidad del Claustro de Sor Juana, lugar idóneo de celebraciones y conmemoraciones, de resguardo de la memoria. En la conmemoración por los trescientos veinte años de la muerte de sor Juana, y bajo el rubro “Sor Juana autoafirmada en su obra poética”, se presentó el libro del medievalista Antonio Cortijo Ocaña, titulado *Sor Juana Inés de la Cruz o la búsqueda de identidad / “Mulieres in ecclesia taceant”. Legitimación letrada y rivalidad nacional en Sor Juana Inés de la Cruz*, publicado en ese mismo año³. Acompañaron al autor Claudia Parodi (UCLA) y Sara Poot Herrera (UCSB), ambas de UC-Mexicanistas, quienes, con base en la propuesta de Cortijo Ocaña en su libro, ratificaron la búsqueda identitaria de sor Juana en un contexto de “ciudad letrada” –a partir del concepto propuesto por el crítico uruguayo Ángel Rama– en que sobresalía la escritora, luz intelectual del Convento de San Jerónimo de la Ciudad de México.

Un día después, el viernes 17 de abril, se llevaron a cabo los programas “1695: ‘Muerte de la insigne monja de San Gerónimo. — Domingo 17’” y “2015: Muerte y vida en la Universidad del Claustro de Sor Juana”. Hubo dos sesiones. En la pri-

2 Antonio de Robles, *Diario de sucesos notables* (1665-1703), tomo III, 2ª edición, edición y prólogo de Antonio Castro Leal, México, Porrúa, 1972 (“Escritores Mexicanos”, 32), p. 16.

3 Antonio Cortijo Ocaña, *Sor Juana Inés de la Cruz o la búsqueda de identidad / “Mulieres in ecclesia taceant”. Legitimación letrada y rivalidad nacional en Sor Juana Inés de la Cruz*, Sevilla, Renacimiento, 2015 (“Iluminaciones”).

mera, titulada “Sor Juana en el Convento, en la Catedral, en México”, escuchamos ponencias de:

- María José Rodilla (UAM-Iztapalapa-UC-Mexicanistas), “La Ciudad de México y sor Juana”;
- Antonio Cortijo Ocaña (UCSB-UC-Mexicanistas), “Sor Juana: la legitimación de la cultura virreinal”;
- Claudia Parodi (UCLA-UC-Mexicanistas), “Las fuentes de Neptuno. Sor Juana alegórica”;
- María Águeda Méndez (El Colegio de México), “1695: Núñez, sor Juana, Lombeida”; y
- Sara Poot Herrera (UCSB-UC-Mexicanistas), “La muerte ronda por San Jerónimo: 1691, 1695”.

La importancia de los datos anteriores (nombres, instituciones, títulos de ponencias) se debe tanto a los temas de sus participantes –medievalistas, colonialistas, sorjuanistas– como a la fusión de instituciones universitarias, en su caso, alrededor de la vida y la obra de sor Juana Inés de la Cruz y su casa de estudios. El espacio de la creación, su relación con otros espacios, el modo de habitarlos por los personajes, se convierten en ejes de interés cronotópico para sugerir contextos reales de producción en la segunda mitad del siglo XVII novohispano.

En la segunda sesión, titulada como el libro que se presentó, *Cartas de Lysi / La mecenas de Sor Juana Inés de la Cruz en correspondencia inédita*⁴, participó una de sus editoras, Beatriz Colombi, acompañada de Margo Glantz y Sara Poot Herrera. Presentar en el mismo espacio de encuentros entre sor Juana y María Luisa un libro respecto a esa amistad femenina e intelectual fue más que un testimonio de informaciones hasta ese momento inéditos: fue imaginar las visitas de la virreina al Convento de San Jerónimo, sus conversaciones con sor Juana, su generoso compromiso que derivaría en la publicación de la *Inundación castálida* en Madrid en 1689.

Ambos días de ponencias y la presentación de dos nuevos libros reafirmó la importancia de la diversidad de ángulos de aproximación a la vida y la obra de sor Juana Inés de la Cruz y su actualización, esto es, el estar al día del estado de la cuestión de los estudios sorjuaninos.

4 Hortensia Calvo y Beatriz Colombi (estudio preliminar, edición y notas), *Cartas de Lysi / La mecenas de Sor Juana Inés de la Cruz en correspondencia inédita*, Madrid-Frankfurt am Main-México, Iberoamericana-Vervuert-Bonilla Artigas, 2015 (“Parecos y Australes / Ensayos de Cultura de la Colonia”), 240 pp.

San Jerónimo: de convento a universidad; 11 y 12 de noviembre de 2019

Un ejemplo más de reuniones académicas amistosas en San Jerónimo fue el año de 2019 (con reuniones intermedias). En aquella ocasión, se diversificaron aún más los acercamientos tanto de carácter conventual e institucional como relacionados con la figura que siempre nos reúne. Hubo cuatro sesiones.

Primera sesión:

- Manuel Ramos Medina, “El voto a la Purísima Concepción”;
- Alicia Bazarte Martínez, “La proclamación de la Purísima Concepción en el Convento de San Lorenzo”;
- Asunción Lavrin, “Lo que sor Juana no tuvo”; y
- Guillermo Schmidhuber de la Mora, “Las firmas de sor Juana”.

Segunda sesión:

- María Dolores Bravo Arriaga, “Noble, Insigne y Muy Leal (y cruel) Ciudad de México”;
- María Águeda Méndez, “Arcos triunfales y algunas relaciones a la llegada de los virreyes: el culto al monarca ausente en la Nueva España”; y
- María José Rodilla León, “De industria femenil... Los afeites en la obra de sor Juana”.

Tercera sesión:

- Ruth Hill, “La ciencia en las sombras: la tecnología de la temprana modernidad y la imaginación religiosa”;
- Jean-Michel Wissmer, “El teatro de sor Juana: ‘seminario de pasiones’”;
- Susana Hernández Araico, “El gongorismo (directo e indirecto) en el teatro de sor Juana”; y
- Francisco Ramírez Santacruz, “Sor Juana Inés de la Cruz y el *Quijote*”.

Cuarta sesión:

- Patricia Saldarriaga, “De pinturas, imágenes, retratos y autorretratos”;
- Rubén D. Medina, “Límite de una y otra luz pura: de la celda al aula / Algunos casos de heterodoxia en el discurso de sor Juana”;
- Laura Yadira Munguía Ochoa, “Nuevas perspectivas acerca de los *Enigmas ofrecidos a la soberana asamblea de la Casa del Placer*”; y
- Sara Poot Herrera, “Sor Juana y la casa del saber”.

Un enlace sacro y profano, un tapete de hilos de colores, quince acercamientos a una figura que, desde la palabra y el pensamiento, trasciende los siglos y sus esferas. Los títulos de esas sesiones y ponencias hablan por sí mismos, y detrás de ellos hay

historias de preparación, de especialización, que dan lugar a resultados, inéditos en aquel momento.

Ese 12 de noviembre de 2019 se presentó la revista *Prolija Memoria / Estudios de Cultura Virreinal*, a cargo de María Dolores Bravo Arriaga, María Águeda Méndez y Sara Poot Herrera, directora y subdirector de la publicación, respectivamente. La clausura estuvo conformada por dos ponencias dedicadas al convento-universidad del Claustro de Sor Juana:

- Gerardo Hernández Septién y Josefina Bautista, “El proceso de restauración”; y
- Carmen Beatriz López-Portillo Romano, “La universidad, a cuarenta años: los empeños de una casa / Memorias”.



2020, año de pandemia

No pudimos reunirnos de manera presencial aquel 17 de abril de 2020, conmemoración de los trescientos veinticinco años de la muerte de sor Juana, quien había sido víctima ;de una –otra– epidemia! Sin embargo, lo hicimos de manera virtual el 12 de noviembre, en celebración de su nacimiento. Fue un programa de tres sesiones, inauguradas ese 12 de noviembre con una doble sesión entre niñas –sorjuanitas– y especialistas –sorjuanistas– en torno a la *Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Filotea de la Cruz*, la *Carta athenagórica* y el *Neptuno alegórico*. El festejo se extendió en las sesiones del 25 de noviembre, una dedicada a la *Carta athenagórica*, y la del 30 de noviembre, dedicada al *Neptuno alegórico*.

Noviembres en la vida de sor Juana: su nacimiento, su *Neptuno* y su *Athenagórica*. El 12 de noviembre de 2020, cumpleaños de sor Juana, las sesiones comenzaron con la bienvenida y el ofrecimiento del festejo, a cargo de Carmen Beatriz López-Portillo Romano, y la presentación, a cargo de Sara Poot Herrera. En la sesión “De sorjuanitas a sorjuanistas”, por las primeras participaron Elena Alegría, Eloísa, Galia, Leonora y Mía, mientras que por las segundas participaron Carmen Alemany Bay, Carmen Boullosa, María Inés Canto, Verónica Grossi, Carmen Beatriz López-Portillo Romano, Laura Yadira Munguía Ochoa y Sara Poot Herrera.

La idea de las *sorjuanitas* –todas ellas niñas– es una continuación de lo que UC-Mexicanistas ofreció años atrás en la LéaLA, Feria del Libro en Español en Los Ángeles, California –cuya primera edición fue en 2011–. Una idea, digamos, original, que representa a Juanita Ramírez en su infancia en San Miguel Nepantla y en Panoaya, su precoz interés por el lenguaje, la lectura y el conocimiento, su excepcional talento y su genialidad ya manifiestos.

También realizamos el II Coloquio Preguntas y Respuestas a la *Respuesta*, dedicado a Margo Glantz, con las siguientes participaciones:

- Oswaldo Estrada, “La *Respuesta* en la literatura del nuevo milenio”;
- Verónica Grossi, “La *Respuesta* y el *Sueño*: el viaje de la escritura hacia el conocimiento”;
- Susana Hernández Araico, “Respuestas de sor Juana antes y después de la publicación del *Segundo volumen*: a sor Filotea en ‘Heráclitos gemidos’ y al conde de la Granja en ‘Demócrito risadas’”;
- Carmen Beatriz López-Portillo Romano, “*Philia*, columna vertebral en el pensamiento de sor Juana”;
- Beatriz Mariscal Hay, “La *Respuesta*, autodefensa intelectual de sor Juana”;
- Laura Yadira Munguía Ochoa, “Carta a sí misma: otra perspectiva de la *Respuesta* a sor Filotea”;
- Sara Poot Herrera, “Hay de respuestas a *Respuesta*”;
- Patricia Saldarriaga, “Las coronas de sor Juana”;
- Guillermo Schmidhuber de la Mora, “¿Sospecharía sor Juana que cuando ella escribía la *Respuesta* a sor Philotea estaba cercana la sombra del día de su muerte?”; y
- Ricardo F. Vivancos Pérez, “¿Nuestra mayor fineza?”.

Las varias respuestas –diez en ese coloquio– que genera la *Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Filotea de la Cruz* son a la vez preguntas que vuelven a San Jerónimo en una búsqueda de respuestas implícitas en la autobiografía de sor Juana. De Margo Glantz, ésta fue su propuesta: “Hagiografía, no; sí, autobiografía”. El coloquio cerró con sus palabras.

A la sesión del 12 de noviembre de 2020 siguió la sesión del 25 de noviem-



bre: “A 300 años de la *Carta athenagórica*”. Con Pablo Brescia, Carmen Beatriz López-Portillo Romano y Sara Poot Herrera, reflexionamos desde tres perspectivas acerca del tratado teológico de sor Juana Inés de la Cruz. La sesión sobre la *Athenagórica* coincidió en cuanto a fecha con la que el obispo de Puebla Manuel Fernández de Santa Cruz aprobaba su impresión: 1) la carta propiamente dicha, como una respuesta a una petición; 2) el “prólogo” de Filotea de la Cruz, un escrito de dos filis: de admiración y de reprensión, de discurso público y de discurso privado, una estrategia que desafiaría la mentalidad de algunos hombres de la Iglesia, aquellos que días después, y bajo sendos anonimatos, se pronunciaron en contra de la autora de lo que concebimos como un tratado teológico –y lo es–, y también –aunque en menor medida– contra quien como trinitaria firmaba el “prólogo”, es decir, la *Carta de la muy ilustre señora sor Philotea de la Cruz* enviada a sor Juana.



Y en la sesión del 30 de noviembre, “A 340 años del *Neptuno alegórico*”, participaron Beatriz Mariscal Hay, Carmen Beatriz López-Portillo Romano y Sara Poot Herrera. Se habló de cómo la letra manifestó su materialidad en el *Neptuno alegórico*, uno de los dos arcos triunfales de 1680 con los que se dio la bienvenida a los nuevos virreyes de la Nueva España, y, a la vez, cómo la monja de San Jerónimo conocida antes por sus villancicos y sus loas se posicionó, junto con don Carlos de Sigüenza y Góngora, como figura representativa de la intelectualidad novohispana: ella, por parte del cabildo eclesiástico, y don Carlos, por parte del cabildo civil, ambos de la Ciudad de México. El *Neptuno alegórico* fue el flechazo de interés de los virreyes, el marqués de la Laguna y la condesa de Paredes, que derivaría en amistad femenina y, ésta, en la publicación de la *Inundación castálida* en Madrid en el año de 1689.



Con sor Juana Inés de la Cruz en el encierro, prolongada la pandemia: tres miércoles en el espacio virtual de San Jerónimo, 2021

En la sesión del miércoles 24 de febrero de 2021, “‘Versifico desde entonces’: sor Juana Inés de la Cruz, monja poeta / A 370 años de su nacimiento”, moderada por Carmen Beatriz López-Portillo Romano –quien también se encargó de la presentación– y Sara Poot Herrera, participaron:

- Guillermo Schmidhuber de la Mora, “24 de febrero: sor Juana, ¿legítima o ilegítima? Indagación sobre la información testamentaria”;
- Sara Poot Herrera, “¿De Juana a Juana Inés o de Inés a Juana Inés?”;
- Margo Glantz, “Encerrada debajo de treinta llaves”;
- Judith Farré Vidal, “Sor Juana en el mundo, empeños y finezas”;
- Ruth Hill, “Sor Juana y los tiempos geométricos”; y
- Patricia Saldarriaga, “El concepto de la ‘esperanza radical’ en *El divino Narciso*”.

El festejo por un nuevo aniversario de la toma de protesta de Juana Ramírez como monja profesa fue motivo de esa reunión virtual. Se retomó lo relativo a su condición familiar, a su nombre civil y su nombre religioso, a su estancia definitiva en el Convento de San Jerónimo, donde escribió su obra. Nació poeta, como ella mismo dijo; de ahí el título de la sesión.



La sesión del miércoles 10 de marzo de 2021, “‘Las tretas de los signos’: la *Carta athenagórica* en la Nueva España y *Primero sueño* y *Crisis sobre un sermón en España*”, también moderada por Carmen Beatriz López-Portillo Romano –asimismo encargada de la presentación– y Sara Poot Herrera, contó con estas participaciones:

- Michael K. Schuessler, “La imagen y la metáfora científica en el *Sueño* de sor Juana Inés de la Cruz y la *Melencolia I* de Albrecht Dürer”;
- Verónica Grossi, “Poesía y conocimiento (*Primero sueño*)”;
- Pablo Brescia, “La risa del conejo: la *Athenagórica* en la *Respuesta*”;

- Susana Hernández Araico, “Las respuestas de sor Juana a la publicación de la *Carta athenagórica*”;
- Sara Poot Herrera, “Entre la Ciudad de México y la Puebla de los Ángeles”; y
- Vittoria Borsò, “La *Carta athenagórica* y el cálculo de posibles reacciones, o el arte epistolar de sor Juana”.

Dos de los más importantes escritos –uno poético, filosófico y científico, y teológico el otro– conformaron la temática de los festejos por los trescientos setenta años del nacimiento de su autora. Insuperables en cuanto a escritura femenina argumental –y no solamente–, las aproximaciones de ese día a uno y otro documento fueron sugerencias para nuevos abordajes a la obra. Fantástica, sabia, moderna, eterna la frase “La treta de los signos”. Aunque no tuviera firma, adivinaríamos que es de sor Juana Inés de la Cruz.



La sesión del miércoles 14 de abril de 2021, “‘Los versos del camino’: los últimos años de sor Juana Inés de la Cruz”, fue igualmente moderada por Carmen Beatriz López-Portillo Romano –asimismo, a su cargo la presentación– y Sara Poot Herrera, y en ella participaron:

- Beatriz Mariscal Hay, “Castorena y Ursúa, defensor de sor Juana”;
- Miguel Zugasti, “Sor Juana: dos comedias largas y dos modelos genéricos”;
- Verónica Grossi, “Poesía y conocimiento (los *Enigmas*)”;
- Laura Yadira Munguía Ochoa, “Relaciones trasatlánticas: sor Juana y sóror Feliciano de Milão”;
- Guillermo Schmidhuber de la Mora, “Crónica del hallazgo en mayo de 1992 de la *Protesta de la fe y renovación de los votos religiosos, que hizo y dejó escrita con su sangre la m. Juana Inés de la Cruz*”;
- Sara Poot Herrera, “Antes y después del 17 de abril de 1695”;
- Ricardo F. Vivancos Pérez, “La recreación de los últimos años de sor Juana en la literatura de mujeres chicanas”; y
- Oswaldo Estrada, “Los días finales de sor Juana en la literatura del nuevo milenio”.

Sesión diversa e igual de sustanciosa. Sin ponerse intencionalmente de acuerdo los participantes, sus ponencias oscilaban entre dos puntos coincidentes: de personajes, de géneros, de épocas, de fronteras. La fecha, 14 de abril de 2021, se acercaba a la fecha del día de la muerte de sor Juana Inés de la Cruz. Para llegar a aquel domingo de ausencia de la estrella de San Jerónimo –y de la Nueva España, de México–, las lecturas repasaron dos personajes, dos tiempos, dos culturas. Como Nepantla, la tierra donde nació, sor Juana se mueve entre dos instancias y en cada una hay a su vez nuevas bifurcaciones. El barroco de la época se hace presente en las nuevas lecturas “a caballo” en el camino de los versos sorjuaninos.



Las conmemoraciones del año 2021 organizadas por la Universidad del Claustro de Sor Juana y UC-Mexicanistas tuvieron lugar en el espacio de la virtualidad que facilita el internet, pues eran todavía tiempos de pandemia⁵.

Aquel 17 de abril de 2021 tuvimos una sesión especial que llamamos “Nueva guardia de amor para Sor Juana / Recordando a Claudia Parodi y a María Águeda Méndez”. Este archivo que aquí ofrecemos es también memoria luctuosa por dos amigas, colegas, hermanas –una de ellas, filóloga; la otra,



5 Un ejemplo de la difusión que tuvieron esos festejos lo tenemos en la nota “Inician actividades por el 370 aniversario del nacimiento de Sor Juana Inés de la Cruz” publicada el 9 de noviembre de 2021 en la sección de noticias de la página del Fondo de Cultura Económica, <https://www.fondodeculturaeconomica.com/Noticia/7874>, reproducida de la página del periódico *La Crónica de Hoy*, de Ciudad de México, <https://www.cronica.com.mx/cultura/inician-actividades-370-aniversario-nacimiento-sor-juana-ines-cruz.html>.

especialista en la Inquisición—. Algunos resultados de sus campos de trabajo se leyeron en esos encuentros de los que ellas fueron integrantes tan asiduas como fundamentales: guardias de honor y de amor.

2 de febrero de 2022: “Sobre la autoría del prólogo de *Inundación castálida*: dos propuestas”

La Universidad del Claustro de Sor Juana es por sí misma un espacio abierto de interpretaciones acerca de escritos que aún es necesario analizar, como es el caso del prólogo del primer libro de sor Juana, el publicado en Madrid en 1689. En el mes de la protesta de Juana Ramírez de Asuaje –o Asuaje–, febrero de 1669, como monja de velo negro en el Convento de San Jerónimo, se reunieron Jorge Gutiérrez Reyna y Sara Poot Herrera para, con base en documentación, hacer respectivamente propuestas distintas acerca de la posible identidad del prologoísta. Ese tipo de diálogos estimula nuevos andares y abre nuevos caminos en la investigación para los estudiosos de la obra de sor Juana Inés de la Cruz. La entonces rectora de la Universidad del Claustro de Sor Juana, Carmen Beatriz López-Portillo Romano, hizo la presentación. Y los estudiantes ahí presentes no solamente escucharon con curiosidad las propuestas, sino además apostaron por nuevos retos de investigación documental.



17 de abril de 2022: “La Respuesta está en el Claustro”

Con Verónica Grossi, Jorge Gutiérrez Reyna, Beatriz Mariscal Hay, Laura Yadira Munguía Ochoa, Sara Poot Herrera, Guillermo Schmidhuber de la Mora y Elwin

Wirkala, la conmemoración por los trescientos veintisiete años de la muerte de sor Juana dio lugar a lecturas enfocadas particularmente en las respuestas de la monja jerónima a lo largo de su obra y sugeridas en su carta del 1 de marzo de 1691. Buscar dichas respuestas en su escrito, que sugiere una lectura de género, conduce a la celda de su escritura.

En esa sesión se trató también sobre las traducciones de su obra y los retratos conocidos de sor Juana. A éstos se agregó un retrato en miniatura expuesto en una galería de Londres y que se atribuye al rostro de una joven Juana Inés, ya religiosa profesa. Entre las “fantasías” de los participantes se comentó la posibilidad de adquirir dicho retrato de faltriquera.



2025: *El Corazón por Archivo*, ciclo sorjuanino dedicado a Margo Glantz

Y con estos antecedentes, llegamos a las sesiones del año 2025. Su título es sugerente de un archivo mayor de celebraciones y conmemoraciones, de actividades académicas y culturales, conformado a partir de su realización, del informe concreto que aquí se ofrece, de su apertura a nuevos actos que enriquecerán el archivo que se pliega, se abre, se hace un bucle de memoria de los tiempos.

Como hicimos en 2021 por los trescientos setenta años del nacimiento de sor Juana (1651-2021), el viernes 17 de enero de 2025 se inició un ciclo de conferencias, esta vez por los trescientos treinta años de la muerte de sor Juana Inés de la Cruz. La modalidad del ciclo fue presencial, aunque con algunos invitados “virtuales”, y en la Universidad del Claustro de Sor Juana, donde nos reunimos en cinco sesiones. El objetivo era reflexionar acerca de la comunidad del convento femenino de San Jerónimo, escenario de la vida y de la obra de la poeta novohispana, y la

idea era comenzar con lecturas que nos llevaran a aquel año de 1695: de enero a abril de 1695 –y, por supuesto, considerar también los nexos de aquel año y sus meses con otros anteriores y posteriores a la muerte de sor Juana–. Un, digamos, requisito de participación era leer a sor Juana en comunidad –en su vida y en su muerte–. Imaginar, por ejemplo, los primeros meses del año de 1668, cuando la joven Juana Ramírez ingresa al Convento de San Jerónimo; hablar del mes de febrero de 1669, cuando profesa como monja jerónima; reflexionar sobre fines de noviembre de 1690, cuando se publica en Puebla la *Carta athenagórica*, sobre marzo de 1691, cuando sor Juana firma su *Respuesta*, sobre marzo de 1694, cuando escribe su *Protesta de la fe*. Llegar, así, al 17 de abril de 1695, día de su muerte. No sólo se trataba de hablar de su vida sino también de su obra y del lugar donde ésta fue creada. Fueron bienvenidas las lecturas de la poesía de sor Juana, de su prosa, de su teatro..., y también las lecturas de poemas compuestos por nuestros jóvenes, inspirados por y dedicados a la Décima Musa. De esta manera, organizamos las sesiones de 2025 como en 2015: 17 de enero, 17 de febrero, 14 de marzo, 17 de abril, 25 de abril. Veamos.

El viernes 17 de enero de 2025, en modalidad presencial, con Carmen Beatriz López-Portillo Romano, Ignacio Casas, Margo Glantz, Jorge Gutiérrez Reyna y Sara Poot Herrera, se habló sobre el planteamiento del ciclo *El Corazón por Archivo* y que fue recogido en las propuestas de la primera sesión. El corazón de la obra de sor Juana se fue mostrando a la luz de las interpretaciones, y sus latidos, de sugerencias en cada lectura. Fue una mesa de varios rostros, entre otros, los de Jano, que expresaban visiones de la existencia de sor Juana en los muchos eneros que le tocó vivir desde su ingreso al Convento de San Jerónimo a principios del año de 1668.

ENERO
17
17 HRS
 CONVERSATORIO
 BIBLIOTECA

El corazón por archivo
Sor Juana A 330 años de su muerte
 1695-2025

- Carmen López-Portillo Romano
- Ignacio Casas
- Jorge Gutiérrez Reyna
- Margo Glantz
- Sara Poot Herrera

UC Mex
ELCLAUSTRO.MX
 IZAZAGA 92 • CIUDAD DE MÉXICO • 2025

Ciclo sorjuanino
El Corazón por Archivo:
Sor Juana Inés de la Cruz a Trescientos Treinta Años de su Muerte

El lunes 17 de febrero de 2025, en modalidad presencial-virtual, con Carmen Beatriz López-Portillo Romano, Jorge Gutiérrez Reyna, Judith Farré Vidal, Manuel Ramos Medina, Michael K. Schuessler, Rómulo Ramírez Daza y García, Laura Yadira Munguía Ochoa y Sara Poot Herrera, se dialogó partiendo del mes de profesión de sor Juana como monja y de su profesión como escritora.



El viernes 14 de marzo de 2025, en modalidad presencial-virtual, con Carmen Beatriz López-Portillo Romano, David Galicia Lechuga, Guillermo Schmidhuber de la Mora, Jorge Gutiérrez Reyna, José Ignacio Rivero Calderón, Patricia Saldarriaga, Susana Hernández Araico, Verónica Grossi, Vittoria Borsò y Sara Poot Herrera, se discutió acerca del mes de la *Respuesta* de sor Juana –marzo de 1691–, de su genealogía femenina, de los derechos de las mujeres a pensar y a decidir su vocación, de su capacidad de educadora, de sus legados a la historia cultural del mundo.



El jueves 17 de abril de 2025, en modalidad virtual, se realizó un programa cultural: de música, de poesía... Con Carmen Beatriz López-Portillo Romano, Alejandro Valera, Alexander Aquino Bautista, Ana Laura Santamaría, Cheyla Samuelson, David Galicia Lechuga, Elena Estrada, Ilana Luna, Jorge Gutiérrez Reyna, Lola Manzanilla, Marcela Beltrán Bravo, Margarita Robleda, María Teresa Mézquita Méndez, Oswaldo Estrada, Perla Cano, Perla Estrada y Sara Poot Herrera, la conversación fue en clave amorosa, letrada, pictórica y musical, conformada por varias geografías, generaciones y tonos que salieron y entraron a San Jerónimo. Se cumplían exactamente trescientos treinta años de la muerte de sor Juana Inés de la Cruz, y los participantes –especialistas y no especialistas en su vida y su obra– hicieron del acto una forma de la presencia, una promesa, un testimonio; un compromiso personal y académico, artístico y original, para leer y escribir, cantar, dialogar, pensar, imaginar: un acto de fe por la obra prodigiosa de una mujer del siglo XVII lo mismo que de los siglos siguientes. La Universidad como institución abrió el torno del Convento y entraron voces y tonalidades diversas para ofrendar a sor Juana Inés de la Cruz por los trescientos treinta años de su despedida terrenal. Salimos de San Jerónimo con el reflejo del medallón de sor Juana en el pecho. Diecisiete voces, mismo número del día de su muerte: una coincidencia, pero sellada por un sello amoroso: el corazón del archivo.



El viernes 25 de abril de 2025, en modalidad presencial, con Carmen Beatriz López-Portillo Romano, Roberto Domínguez Cáceres, David Galicia Lechuga, Jorge Gutiérrez Reyna, José Ignacio Rivero Calderón, Patricia Saldarriaga y Sara Poot Herrera, se llegó a los ocho días del 17 de abril, a la ofrenda de ochavario solemne por la muerte de la célebre “insigne monja de San Jerónimo”.

La conmemoración cerró con un recital dirigido por Víctor Gabriel Sánchez. Hermosa generosidad, el estreno de esa obra que nos regalaron los artistas. Y por ello, nuestro agradecimiento a Ignacio Casas.

Paisaje de bosque y claro
Escena VI (fragmento) de *El divino Narciso*, de sor Juana Inés de la Cruz
Composición para coro a tres voces, narradora, conjunto de cuerdas, timbales y piano

Ensamble Lírica Concertante
Director: Víctor Gabriel Sánchez

Ensamble Scherzo
Directora: Aranzazú Villarreal Calleros.



El concierto musical culminó el ciclo *El Corazón por Archivo*, de cinco sesiones, iniciado el 17 de enero de 2025. Se concibió como una conmemoración continua dedicada a la muerte de sor Juana. Participaron estudiantes, profesores, investigadores, artistas, y se contó con la asistencia de familiares, amistades, lectores de la obra sorjuanina. La Dirección de Difusión Cultural de la Universidad del Claustro de Sor Juana lució su eficacia. Esa noche del viernes 25 de abril, el personal de la Universidad terminó su semana de labores con la conmemoración que inició meses antes: el viernes 17 de enero. Como en el año de 2021, el homenaje de 2025 se dedicó a Margo Glantz, sorjuanista canónica.

El Corazón por Archivo, dedicado a Margo Glantz

El título de un ensayo de Margo Glantz, “El jeroglífico del sentimiento: la poesía amorosa de sor Juana”, fue una guía para el ciclo que se le ha dedicado. El corazón es un emblema de las actividades de muchos años de y en la Universidad del Claustro de Sor Juana y la iniciativa de la asociación internacional UC-Mexicanistas. Las reuniones son latidos de muchos años, con el ritmo acompasado del tiempo.

Las ponencias escuchadas en el ciclo *El Corazón por Archivo* aquí se ofrecen, y con ellas se inicia una nueva época de nuestra revista *Prolija Memoria / Estudios de Cultura Virreinal*. Sor Juana Inés de la Cruz nos ha convocado:

Afloja el cordel,
que, según aprietas,
temo que reviente
si das otra vuelta.

Es lo que la voz poética le dice a la memoria. *El Corazón por Archivo* lo revierte: las vueltas de la memoria son un reventar de pólvora, la búsqueda que leemos en la *Respuesta* de la poetisa.

Sor Juana desde el archivo: la contemporaneidad de una de las más grandes autoras de la literatura mundial



trescientos treinta años de su muerte, cabe volver a constatar que sor Juana es una de las más grandes representantes de lo que Johann Wolfgang Goethe, ciento cincuenta años más tarde, definirá como *Weltliteratur*.

El término *Weltliteratur*, hasta donde se tiene noticia, fue usado por primera vez por August Ludwig Schlözer –aunque el hecho por un tiempo cayó en el olvido– durante una disertación que dio en 1773 sobre historia y literatura islandesas, cuando el ambiente, en plena Ilustración alemana, era de creciente interés por conocer y difundir lo que ocurría más allá de Europa, con una visión abarcadora de las artes y las ciencias de todo el mundo, y lo que él proponía era una historia del desarrollo humano universal (Schamoni, pp. 288-298). Luego, en la época del Romanticismo alemán, August Wilhelm Schlegel –el primer traductor al alemán de la obra de Pedro Calderón de la Barca–, en sus *Vorlesungen über Schöne Litteratur und Kunst* (*Lecciones sobre bellas letras y arte*) que dio en Berlín en 1801 y 1804 (publicadas póstumamente en 1884), así como en sus *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (*Lecciones sobre arte dramático y literatura*), que dio en Viena en 1808 (publicadas en 1811), por ejemplo, no se refiere expresamente al término *Weltliteratur* pero sí a la realización de estudios comparados entre las tradiciones literarias de diferentes países y de todos los tiempos, para lo cual eran indispensables el conocimiento de otras culturas y sus lenguas, así como las traducciones¹. A su vez, el menor de la familia

¹ Véase Augustus Schlegel, lecciones I y II, en *Course of Lectures on Dramatic Art and Literature*, 1846, pp. 17-29 y 30-42.

Schlegel, Wilhelm Friedrich, acuñó un término semejante, *progressive Universalpoesie*, como parte de los fundamentos del *Frühromantik* –el Romanticismo temprano alemán–, cuyo vehículo de expresión fue la revista *Athenaeum*, fundada en 1798 por ambos hermanos. Fue en esa publicación que Wilhelm Friedrich dio a conocer sus *Athenaeum-Fragmente*, colección de aforismos en la que expuso sus postulados². Pero finalmente fue Goethe quien, en una conversación sostenida en 1827 con su amigo el poeta Johann Peter Eckermann –y quien fue su asistente–, recogida por éste en las *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* (*Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida*, publicadas en dos volúmenes en 1836 y ampliadas con un tercer volumen en 1848), se refirió a la función de la *Weltliteratur* como puente entre las culturas y los países, pero no como una mera suma de las diversas literaturas, sino incluso en oposición al nacionalismo a que tendían ciertos países, instrumentalizado en sus producciones artísticas. Para Goethe, integrando toda una teoría de la *Weltliteratur*, se trata de un espacio intelectual y espiritual, de lo “general humano” en que todos y cada uno de los pueblos del mundo, a través de todas las épocas, se unen a una conversación universal gracias a la literatura y demás artes (Kirste Teuber, 2000, pp. 1-10). Apreciemos cómo el sentido humanista de bienes intelectuales y espirituales en común de la *Weltliteratur* es semejante al experimentado mucho antes por la propia sor Juana.

Así, en este siglo XXI con mayores razones la literatura mundial ya no se puede considerar en singular, sino que se debe pensar como producción intelectual y espiritual *de los mundos*, en plural, tanto la escrita como la oral, lo que reconfigura el concepto de *Weltliteratur* desde todas las regiones del planeta³. Si bien sor Juana y los diferentes géneros que cultivó son dignos del panteón de la literatura clásica mundial, su escritura es también nuestra contemporánea. Y si todo archivo es “la forma como expresamos la vivencia a partir del testimonio”⁴, la literatura de sor

2 Véase Friedrich Schlegel, fragmento 116, en “Athenæum Fragments (1798)”, <https://german-historydocs.org/en/the-holy-roman-empire-1648-1815/friedrich-schlegel-athanaeum-fragments-1798>.

3 Una reconfiguración semejante es tarea central del *handbook* que este año hemos editado Schamma Schahadat y yo, con la colaboración de varios autores: *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Weltliteratur*. Sobre sor Juana, véase la introducción, p. 15, y Gesine Müller, “Das spanischsprachige Amerika”, pp. 408-409.

4 Así lo formuló Carmen Beatriz López-Portillo en la apertura del ciclo sorjuanino *El Corazón por Archivo*, dedicado a Margo Glantz, celebrado en enero-abril de 2025 en la Universidad del Claustro de Sor Juana, Ciudad de México.

Juana tiene *supervivencia*⁵ en contextos históricos y sociales completamente nuevos. En sus letras encontramos, de hecho, ideas de alcances extraordinarios. Me limito a las siguientes: 1) rescate del cuerpo, con que desarrolla una antropología novedosa que reorganiza el conocimiento relacionándolo con los cinco sentidos y la materialidad corpórea; y 2) un saber integral, también innovador debido a la intersección de distintas ciencias y experiencias de lo humano. En su ensayo “La expresión americana”, José Lezama Lima se refiere al *Sueño* como “una lucha invisiblemente heroica, soterrada, pero situada en el centro mismo de su vida” (*El reino de la imagen*, 1981, p. 392), pues, en efecto, el poema es la expresión de la irrenunciable sed de saber de sor Juana⁶. Y es extraordinaria la capacidad de la monja para negociar entre los saberes de distintos mundos: tradiciones grecolatinas y españolas, filosofías europeas y prehispánicas, la náhuatl especialmente, religión y secularidad, ciencia y espíritu. Sor Juana es lectora de autores divergentes entre ellos, como Athanasius Kircher, René Descartes, Pierre Gassendi, Galileo Galilei; conoce los nuevos descubrimientos científicos, por ejemplo, en el campo de la fisiología y la medicina, como la circulación de la sangre descubierta por William Harvey⁷.

Haciendo hincapié en los interminables estudios sobre sor Juana, al revisar los dos puntos anteriores quiero demostrar la contemporaneidad de sor Juana en nuestros días respecto a la formación, la adquisición y la aplicación del conocimiento. Me detengo para ello en algunas observaciones sobre el famoso romance que empieza con el verso “Finjamos que soy feliz”, un poema que trata de la paradoja del ser y del saber, tema ya actual por su discurso que pone de relieve la hipocresía de los hombres sobre el conocimiento, configurándose como lo que hoy llamaríamos un *manifiesto feminista*. Mi análisis parte desde la glosa editorial que encabeza el romance en la primera edición de *Inundación castálida* (1689, pp. 47-49), que señala la dimensión central de la crítica sorjuanina a los conceptos de *conocimiento* y *saber*: “Acusa la hidropesía de mucha ciencia, que teme inútil

5 Según el concepto de *Nachleben*, “supervivencia”, “pervivencia”, o incluso “vida después de la vida”, para Aby Warburg ciertos elementos de creación humana tienen un potencial cultural para sobrevivir y adquirir nuevas resonancias en diferentes contextos históricos, y ello aplica a la ciencia y, de modo especial, a la literatura y las artes. Véase Didi-Huberman, “Las formas sobreviven: la historia se abre”, pp. 31-44, y “*Nachleben*, o la antropología del tiempo: Warburg con Taylor”, pp. 45-53, en *La imagen superviviente*, 2009.

6 Es conocido el disfrute de su “golosina intelectual” entre gongoristas, no sólo del propio Luis de Góngora, sino también de sus seguidores tanto en España como en los reinos de América, goce del cual no era ajena sor Juana (Lezama Lima, 1981, p. 389).

7 Véase Glantz, “Prólogo”, en Sor Juana Inés de la Cruz, *Obra selecta*, t. I, 1994, p. XI-XC.

aun para saber, y nociva para vivir”, una acotación que con la referencia médica a la hidropesía⁸ señala la necesidad de investigar sensatamente sobre las cosas del mundo, por cuanto el exceso de conocimiento puede ser nocivo para la vida como la retención excesiva de líquido lo es para el cuerpo.

El romance consta de ciento cuarenta y cuatro versos, en los cuales la autora explora las modalidades históricas y filosóficas, particulares y generales, de la formación, la adquisición y la aplicación práctica del conocimiento, dictaminando sobre su calidad en relación con el beneficio empírico al cuerpo, a la mente, al espíritu y al bien vivir:

Finjamos que soy feliz,
triste Pensamiento, un rato;
quizá podréis persuadirme,
aunque yo sé lo contrario:
 que pues sólo en la aprehensión
dicen que estriban los daños,
si os imagináis dichoso
no seréis tan desdichado.

 Sírvame el entendimiento
alguna vez de descanso,
y no siempre esté el ingenio
con el provecho encontrado.

[...]

 ¿Qué loca ambición nos lleva
de nosotros olvidados?

Si es para vivir tan poco,
¿de qué sirve saber tanto?

 ¡Oh, si como hay de saber,
hubiera algún seminario
o escuela donde a ignorar
se enseñaran los trabajos!

 ¡Qué felizmente viviera
el que, flojamente cauto,

8 El término *hidropesía* fue introducido al lenguaje científico ya en la antigua Grecia, empleado por médicos como los célebres Hipócrates y Galeno. Era común también en la literatura médica y no médica de la Edad Media.

burlara las amenazas
del influjo de los astros!
Aprendamos a ignorar,
Pensamiento, pues hallamos
que cuanto añadido al discurso,
tanto le usurpo a los años.

(*Obras completas*, vol. I, no. 2, vv. 1-12 y 129-144, pp. 9-14.)

Se trata, diríamos hoy, de una exploración psicológica, sociocrítica y epistemológica sobre el saber. Además, la estructura de romance acerca la difícil materia al entendimiento común: sor Juana habla para todos.

Ahora considero la metáfora del fuego, frecuente en su poesía, usada en este romance para describir la obra del ingenio –como lo hace Platón para el conocimiento, por ejemplo, en el *Teeteto* y la *República*–:

No siempre suben seguros
vuelos del ingenio osados,
que buscan trono en el fuego
y hallan sepulcro en el llanto.

También es vicio, el saber,
que, si no se va atajando,
cuanto menos se conoce
es más nocivo el estrago;
y si el vuelo no le abaten,
en sutilezas cebado,
por cuidar de lo curioso
olvida lo necesario.

(*Obras completas*, vol. I, no. 2, vv. 85-96, p. 12.)

El arma habitual es la paradoja, figura retórica de “un vaivén pendular” en que Alfonso Reyes ve la cercanía de la Décima Musa a Luis de Góngora en sus *Solitudes* (Reyes, 1997, p. 369)⁹. Además, la paradoja es una figura del saber que

9 Especialmente en los silogismos de los sonetos amorosos, “de equilibrado conceptismo que tienen un vaivén pendular, y parece que pintan exactamente lo que borran, propia imagen de

Søren Kierkegaard, en su ensayo *Diapsalmata*, denomina “el resumen de toda la sabiduría de la vida” (*Obras y papeles*, no. 812, 1969, p. 94)¹⁰. De hecho, el saber paradójico hermana –sin sintetizar– sentidos opuestos que sin la paradoja misma se verían condenados a la incomunicación. La paradoja no es, por lo tanto, una facultad de la epistemología hegemónica, sino de las epistemologías alternativas, como las desarrolladas especialmente por la literatura. Es conocido que sor Juana domina de manera sobresaliente la paradoja, recurso para la “inteligencia” del mundo:

El ingenio es como el fuego:
que, con la materia ingrato,
tanto la consume más
cuanto él se ostenta más claro.

(*Obras completas*, vol. I, no. 2, vv. 117-120, p. 13.)

La imagen del fuego, a la cual la monja retorna en otros poemas (por ejemplo, en *Primero sueño*¹¹), también expresa la paradoja del consumo de materia para alimentar la claridad del entendimiento. A primera vista, la imagen de la sublimación del fuego y su transformación en luz corresponde al conocimiento y el amoroso deseo de saber –tal como lo presenta Platón en el *Banquete*–: es la facultad del ingenio que precisamente transforma la materia en energía mental¹². Sin embargo, la ostentación de la claridad expresa una crítica, ya que el hecho de *ostentar* es la imagen petrarquista de la vanidad. La crítica en sor Juana se refuerza con una metáfora sociopolítica:

la perplejidad, para rematar en algo como un fallo inapelable sobre la disyuntiva o encrucijada que es toda meditación de la conducta” (Reyes, 1997, p. 369-371). Lo mismo que respecto al sentimiento, ya de por sí contradictorio, las paradojas sobre el conocimiento efectúan un juego de equilibrio entre el concepto y sus variaciones circunstanciales.

10 Sobre la ambigüedad o duplicidad, véase Kierkegaard, “La ambigüedad o duplicidad en la profesión de escritor: de si el autor es un autor estético o religioso”, en *Mi punto de vista*, 1983, pp. 33-36.

11 Véase Borsò, “El saber informado por la estética: estética y política del *ethos* barroco. Reflexiones sobre sor Juana Inés de la Cruz”, en Borsò *et al.*, 2017, pp. 53-84.

12 Esto vale también para proyectos de “purificación crítica” llevados a cabo por el proceso de modernización racionalista. Véase Latour, “¿Qué es un moderno?”, en *Nunca fuimos modernos*, 2007, pp. 27-30.

Es de su propio señor
tan rebelado vasallo,
que convierte en sus ofensas
las armas de su resguardo.

(*Obras completas*, vol. I, no. 2, vv. 121-124, p. 13.)

El ingenio es comparado con “tan rebelado vasallo” que tiene “su propio señor”, cuyas armas deberían proteger mas se transforman en ofensa. La ambivalencia sintáctica del pronombre posesivo “su” insinúa la identidad de amo y esclavo o señor y vasallo. Esa identidad fue elaborada más tarde, en 1807, por Friedrich Hegel en la *Fenomenología del espíritu* respecto a la autoconciencia que se sublima dialécticamente, superando las formas de conocimiento sensible, para llegar a lo que denomina Razón, Espíritu, Religión y Saber absoluto en el sistema de la ciencia¹³. Sor Juana, por lo contrario, examina la dialéctica entre señor y vasallo acusando la pérdida de lo sensible, esto es, de materia corporal, pues justamente esa pérdida transforma el amparo del conocimiento en poder destructor y, aun más, autodestructor del yo. Criticando la obra destructiva del ingenio como facultad abstracta, sor Juana trastrueca la metáfora del fuego pues rinde a la materia y al cuerpo el lugar de primera importancia poniendo en escena los costos de la transformación espiritual. La crítica del exceso de ingenio se refiere a la pluralidad de campos en el que ejerce su poder, como lo demuestran los versos que anteceden a la metáfora del fuego:

¿De qué le sirve al ingenio
el producir muchos partos,
si a la multitud se sigue
el malogro de abortarlos?

(*Obras completas*, vol. I, no. 2, vv. 109-112, p. 13.)

La metáfora del aborto, ahora, implica que el cuerpo confiere a la pérdida de saber connotaciones morales sumadas al padecimiento físico, material.

13 Véase Hegel, “El Saber absoluto”, 2010, pp. 897-921.

La poeta transforma, entonces, el sistema del conocimiento. Demuestra –contra lo postulado por santo Tomás de Aquino, por ejemplo, en Suma de teología y en “Sobre la verdad” de *Cuestiones disputadas*– la necesidad de unir el sentido con los sentidos corporales para que el conocimiento no sea destructor¹⁴. Sor Juana opta por lo que hoy llamaríamos embodied knowledge¹⁵, el saber situado que lucha contra los efectos colaterales de la ciencia y del ingenio cuando son nocivos, cuando por negligencia o descuido se daña el cuerpo, la materia, lo cual es llevado a crítica por el feminismo y por los estudios interdisciplinarios del antropoceno: el efecto dañino por los humanos que abarca la destrucción de los recursos personales, ecológicos y materiales del planeta entero.

Si con la metáfora del fuego la poeta se dirige a lectores letrados, ya antes en el romance “Finjamos que soy feliz” la dialéctica entre el sujeto y su propio entendimiento, entre mejoría y destrucción, es puesta en escena como conflicto personal:

Si es mío mi entendimiento,
¿por qué siempre he de encontrarlo
tan torpe para el alivio,
tan agudo para el daño?

(*Obras completas*, vol. I, no. 2, vv. 57-60, p. 11.)

Desde el comienzo mismo el romance subraya la relación paradójica entre el saber y la desdicha (vv. 1-8), expone la coexistencia de opiniones contradictorias, como las de Demócrito –el que ríe– y Heráclito –el que llora–, cuyas filosofías ofrecen formas totalmente opuestas de una política y una ética de la vida:

14 En 1985, Michel Serres publicó *Les cinq sens*, uno de sus estudios sobre la importancia de las sensaciones, las percepciones, la sensibilidad y los sentidos en relación con la facultad de razonamiento para la producción, la comprensión y la adquisición del conocimiento; se convirtió en una de las obras más influyentes desde finales del siglo XX. Véase la introducción “Entre la ciencia, la poesía y la filosofía: una propuesta para un nuevo empirismo”, en *Los cinco sentidos*, 2002, pp. 11-14.

15 Sobre el concepto de *embodied knowledge*, que dio origen al giro ecológico de los estudios culturales, véase Donna Haraway, “The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others”, en Grossberg *et al.*, 1992, pp. 295-337.

Los dos filósofos griegos
bien esta verdad probaron:
pues lo que en el uno risa,
causaba en el otro llanto.

Célebre su oposición
ha sido por siglos tantos,
sin que cuál acertó, esté
hasta agora averiguado;
antes, en sus dos banderas
el mundo todo alistado,
conforme el humor le dicta,
sigue cada cual el bando.

Uno dice que de risa
sólo es digno el mundo vario;
y otro, que sus infortunios
son sólo para llorados.

(*Obras completas*, vol. I, no. 2, vv. 25-40, p. 10.)

Sor Juana deconstruye el concepto de verdad en ese romance, y su crítica a la razón excesiva es explícita:

Para todo se halla prueba
y razón en que fundarlo;
y no hay razón para nada,
de haber razón para tanto.

(*Obras completas*, vol. I, no. 2, vv. 41-44, p. 10.)

Y cuando el saber no es más que un discurso vacío y arbitrario, puede producir violencia¹⁶:

16 Una tesis que tres siglos después saldría de la pluma de Michel Foucault: la violencia del conocimiento es inherente a los mecanismos del poder porque poder y conocimiento son amalgamados para producir formas de conocimiento, categorías de lenguaje y pensamiento, regímenes de verdad y sistemas de normas que moldean o condicionan a los individuos de una manera subrepticia pero efectiva. Lo expuso en libros como *L'archéologie du savoir* (*La arqueología del*

El discurso es un acero
que sirve por ambos cabos:
de dar muerte, por la punta;
por el pomo, de resguardo.

Si vos, sabiendo el peligro,
queréis por la punta usarlo,
¿qué culpa tiene el acero
del mal uso de la mano?

(*Obras completas*, vol. I, no. 2, vv. 61-68, p. 11.)

El romance va desembocando hacia la conclusión de que el saber sería la facultad de elegir lo más beneficioso para el vivir:

No es saber, saber hacer
discursos sutiles vanos;
que el saber consiste sólo
en elegir lo más sano.

Especular las desdichas
y examinar los presagios,
sólo sirve de que el mal
crezca con anticiparlo.

En los trabajos futuros,
la atención, sutilizando,
más formidable que el riesgo
suele fingir el amago.

(*Obras completas*, vol. I, no. 2, vv. 69-80, pp. 11-12.)

La inescrupulosa ambición científica nos aleja de los ritmos vitales: “¿Qué loca ambición nos lleva / de nosotros olvidados?” (vv. 129-130), “que cuanto añadido al discurso, / tanto le usurpo a los años” (vv. 143-144).

saber), de 1969, y *Surveiller et punir (Vigilar y castigar)*, de 1975, entre otros, obras a las que recomiendo acercarse.

Una crítica tan incisiva al conocimiento no está en contradicción con el afán de saber y la pasión por la vida intelectual que caracteriza a sor Juana. Es más bien una desconfianza y una prevención en la relación entre el poder y el saber que la impulsan a reconfigurar el saber desde el lugar epistemológico de la afirmación de la vida¹⁷, mostrando y demostrando los efectos nocivos de una política de la vida dictada por la ambición desmedida que puede llevar a la obsesión, a la irresponsabilidad, a la falta de ética, a la abstracción sin relación con el cuerpo y, finalmente, a la destrucción. Contra ese peligro, una política y una ética de la vida inspirada en los ritmos vitales del sujeto –del ser vivo– podría engendrar una fenomenología corpórea¹⁸ que sería la base de un concepto del saber sensible y de lo que hoy llamamos conceptos del saber situado. Sor Juana explora el sistema y los métodos del conocimiento sensible por medio de recursos estéticos en toda su escritura¹⁹. Uno

17 Cuánto de contundente tiene actualmente esa decisión epistemológica de sor Juana lo demuestran, por una parte, la revisión que desde al menos 2001 ha hecho Paolo Virno del concepto de *biopolítica* (véase “Un concetto equivoco: la biopolitica”, en *Grammatica della moltitudine*, 2002, pp. 75-79), y, por otra parte, de los conceptos de lo *impolítico*, la *inmanencia* y la llamada *biopolítica afirmativa de la vida* por Roberto Esposito. En *Bíos*, Esposito busca una configuración y una política de la vida inmanente a lo viviente, más allá de la captura de la vida por la política y cierto tipo de ciencia: una biopolítica afirmativa sería aquella que determine una relación productiva entre poder y sujetos, y más que sujetar y, con ello, objetivar al sujeto, más bien determine su expansión y su potenciamiento, de manera que para que el poder pueda producir subjetividad en vez de destruirla –matándola– debe ser inmanente a ella, no trascenderla (véase “Norma di vita”, en *Bíos*, 2004, pp. 237-252). La biopolítica afirmativa de la vida es una cuestión que he relacionado también con el problema de la paz; véase mi avance de investigación “*Pulsión de vida*” y *potencialidades de la paz: reflexiones sobre epistemologías y estéticas de paz desde la literatura en México*, 2022.

18 Acerca de la transformación del rol del cuerpo, Glantz habla de un “procedimiento alquímico” y de “la violenta metaforización de la sexualidad”; véase su “Prólogo”, en Sor Juana Inés de la Cruz, *Obra selecta*, t. I, 1994, p. LXIX.

19 La visión –desde el sentido corpóreo de la vista– es una de las operaciones privilegiadas en la que se forman conflictos y contrastes entre la mirada, la percepción de lo mirado y el discurso. Jorge Checa, en su ensayo “Sor Juana Inés de la Cruz: la mirada y el discurso”, analiza el famoso soneto que empieza con el verso “Verde embeleso de la vida humana” (*Obras completas*, vol. I, no. 152, p. 395), cuyo primer terceto se refiere al engaño de las impresiones ópticas: “Sigan tu sombra en busca de tu día / los que, con verdes vidrios por anteojos, / todo lo ven pintado a su deseo”. Con ello, sor Juana se anticipa en casi un siglo a las categorías del entendimiento postuladas por Immanuel Kant, para quien son conceptos *a priori* que si bien son estructuras innatas, necesarias a la mente para organizar y dar sentido a la experiencia corpórea sensible, también son filtros a través de los cuales percibimos la realidad. Contra el peligro de engaño, el yo del poema reflexiona ya desde un conocimiento situado que pasa por la materialidad del cuerpo y los demás sentidos, no sólo el de la vista. Así reza el

de ellos es el uso de metáforas como herramientas de mediación de los sentidos corpóreos²⁰.

Cabría hablar de tantos otros temas que confirman, otra vez, la pertenencia de las letras sorjuaninas a la literatura mundial contemporánea y siempre actual. Quedan por explorar las intervenciones abiertas de sor Juana en defensa de la diversidad, por ejemplo, y la reivindicación del derecho al conocimiento y a la sabiduría, como expresa en la *Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz (Obras completas, vol. IV, no. 405)*²¹. Igualmente, la loa y el auto sacramental *El divino Narciso* constituyen todo un archivo de la diversidad de las culturas de donde emerge una nueva geopolítica, así como una antropología que implica lo que hoy llamaríamos *ecocrítica*²² y que en nuestros días necesitamos urgentemente.



Bibliografía

- ALEFELD, Yvonne-Patricia (editora), *Von der Liebe und anderen schrecklichen Dingen / Festschrift für Hans-Georg Pott*, Bielefeld, Aisthesis, 2007.
- BORSÒ, Vittoria, “Pulsión de vida” y potencialidades de la paz: reflexiones sobre epistemologías y estéticas de paz desde la literatura en México, San José, Centro de Investigaciones Históricas de América Central de la Universidad de Costa Rica-Centro María Sibylla Merian de Estudios Latinoamericanos Avanzados en Humanidades y Ciencias Sociales (CALAS)-Laboratorio Visiones de Paz, 2022 (“Colección Avances de Investigación CIHAC”, “Sección CALAS”, segunda época, 12), <http://calas.lat/sites/default/files/borso-978-9930-9778-3-5.pdf>, consulta el 21 de julio de 2025.

segundo terceto: “que yo, más cuerda en la fortuna mía, / tengo en entrambas manos ambos ojos / y solamente lo que toco veo”. Véase Checa en Poot Herrera y Urrutia, 1993, pp. 127-136.

- 20 También Octavio Paz, en *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe* (1982), apunta a la corporeidad, por cuanto dialéctica de signos, que discurre por los caminos subterráneos de las ambiguas metáforas barrocas: “Como en todas las civilizaciones, la sexualidad y la muerte se combatieron en la Nueva España del siglo XVII. Su combate fue un abrazo, con frecuencia mortal. El diálogo entre los dos signos que nos definen y nos (in)determinan –es decir, que nos hacen hombres: criaturas imprevisibles– el signo *cuerpo* y el signo *no cuerpo*, asumió en la Edad Barroca una forma suntuosa y encarnizada, voluptuosa y cruel” (p. 172).
- 21 Cf. Borsò, “Die Schrift des Subjektes an den Grenzen der Macht. Sor Juana Inés de la Cruz”, en Alefeld, 2007, pp. 59-82.
- 22 Sobre las implicaciones geopolíticas y ecológicas de la loa, véase Borsò, “Sor Juana: musa de una *Weltliteratur* como literatura de los mundos”, en Müller y Gras, 2015, pp. 33-54.

- , Norma Klahn, Raquel Serur y Fabio Vélez, *Los saberes en la modernidad / Aproximaciones desde la literatura*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017 (“Cuadernos del Seminario”, “Modernidad: Versiones y Dimensiones”, 11).
- y Schamma Schahadat (editoras), *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Weltliteratur*, Berlín-Nueva York, De Gruyter-Brill, 2025.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Inundación castálida de la única poetisa, Musa Décima*, edición de Juan Camacho Gayna, Madrid, Juan García Infanzón (impresor), 1689.
- , *Obras completas*, vol. I: *Lírica personal*, edición de Antonio Alatorre sobre la de Alfonso Méndez Plancarte de 1951, México, Fondo de Cultura Económica, 2009 (“Biblioteca Americana”, “Literatura Colonial”).
- , *Obras completas*, vol. III: *Autos y loas*, edición de Alfonso Méndez Plancarte, México, Fondo de Cultura Económica, 1955 (“Biblioteca Americana”, “Literatura Colonial”, 27).
- , *Obras completas*, vol. IV: *Comedias, sainetes y prosa*, edición de Alberto G. Salceda, México, Fondo de Cultura Económica, 1957 (“Biblioteca Americana”, “Literatura Colonial”, 32).
- , *Obra selecta*, dos tomos, selección y prólogo de Margo Glantz, cronología y bibliografía de María Dolores Bravo Arriaga, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1994 (“Biblioteca Ayacucho”, 197 y 198).
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *La imagen superviviente / Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, traducción de Juan Calatrava, Madrid, Abada, 2009 (“Lecturas de Historia del Arte”).
- ESPOSITO, Roberto, *Bíos / Biopolítica e filosofía*, Torino, Einaudi, 2004 (“Biblioteca Einaudi”, “Filosofía”).
- FOUCAULT, Michel, *La arqueología del saber*, traducción de Aurelio Garzón del Camino, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
- , *Vigilar y castigar / Nacimiento de la prisión*, traducción de Aurelio Garzón del Camino, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
- GROSSBERG, Lawrence, Cary Nelson y Paula A. Treichler (editores), *Cultural Studies*, colaboración de Linda Baughman y John Macgregor Wise, Nueva York-Londres, Routledge, 1992.
- HEGEL, G.W.F., *Fenomenología del espíritu*, edición bilingüe, introducción, traducción y notas de Antonio Gómez Ramos, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid-Abada, 2010 (“Lecturas de Filosofía”).
- KIERKEGAARD, Søren, *Mi punto de vista*, 2ª reimpresión de la 2ª edición, traducción de José Miguel Velloso, prólogo de José Antonio Míguez, Buenos Aires, Aguilar, 1983 (“Biblioteca de Iniciación Filosófica”).
- , *Obras y papeles*, vol. VIII: *Estudios estéticos I: Diapsalmata - El erotismo musical*, traducción, prólogo y notas de Demetrio Gutiérrez Rivero, Madrid, Guadarrama, 1969.

- KIRSTE TEUBER, Waltraud, *“Weltliteratur” de Goethe, un concepto intercultural*, tesis de doctorado, Facultad de Filología y Geografía e Historia-Departamento de Filología Inglesa y Alemana y de Traducción e Interpretación de la Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea, Vitoria-Gasteiz, 2000.
- LATOURE, Bruno, *Nunca fuimos modernos / Ensayo de antropología simétrica*, traducción de Víctor Goldstein, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.
- LEZAMA LIMA, José, *El reino de la imagen*, selección, prólogo y cronología de Julio Ortega, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981 (“Biblioteca Ayacucho”, 83).
- MÜLLER, Gesine y Dunia Gras (editoras), *América Latina y literatura mundial / Mercado editorial, redes globales y la invención de un continente*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2015 (“Nuevos Hispanismos”).
- PAZ, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982 (“Lengua y Estudios Literarios”).
- POOT HERRERA, Sara y Elena Urrutia (coordinadoras), *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando / Homenaje Internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, edición de Sara Poot Herrera, México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer de El Colegio de México, 1993.
- REYES, Alfonso, “Letras de la Nueva España”, en *Obras completas*, vol. XII: *Grata compañía - Pasado inmediato - Letras de la Nueva España*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 279-390 (“Letras Mexicanas”).
- SCHAMONI, Wolfgang, “‘Weltliteratur’ – zuerst 1773 bei August Ludwig Schlözer”, en *Arcadia / International Journal of Literary Culture / Internationale Zeitschrift für literarische Kultur*, edición de Vladimir Biti y Vivian Liska, vol. 43, no. 2, De Gruyter, Berlín, diciembre de 2008, pp. 288-298.
- SCHLEGEL, Augustus William, *Course of Lectures on Dramatic Art and Literature*, traducción de John Black, revisión de A.J.W. Morrison, Londres, Henry G. Bohn, 1846.
- SCHLEGEL, Friedrich, “Athenæum Fragments (1798)”, en *German History in Documents and Images*, sección 1648-1815, Washington, German Historical Institute Washington, s.f., <https://germanhistorydocs.org/en/the-holy-roman-empire-1648-1815/friedrich-schlegel-athanaeum-fragments-1798>, consulta el 25 de agosto de 2025.
- SERRES, Michel, *Los cinco sentidos / Ciencia, poesía y filosofía del cuerpo*, traducción de María Cecilia Gómez B., México, Taurus, 2002 (“Pensamiento”).
- VIRNO, Paolo, *Grammatica della moltitudine / Per una analisi delle forme di vita contemporanea*, a partir de la transcripción y edición de las lecciones dictadas en el seminario de 2001 en el Dipartimento di Sociologia e di Scienza Politica de la Università della Calabria, Roma, DeriveApprodi, 2002 (“Fuori Fuoco”, 5).

El albor sorjuanino



ablar de sor Juana Inés de la Cruz es hablar de una mujer que rompió esquemas y cuyo genio creativo la llevó a cultivar su mente y su alma con diversos conocimientos, tanto literarios, poéticos y mitológicos como astronómicos, gastronómicos, musicales, históricos, filosóficos, teológicos y matemáticos. Tal como especifica Sara Poot Herrera en “Claves en el convento. Sor Juana en San Jerónimo”, nuestra monja

había sido tornera (1673), secretaria (1677) y portera menor (1680); también tuvo a su cargo los archivos del convento. [...] Sor Juana tuvo talento para las letras y para los números [...] tres veces consecutivas fue nombrada contadora de San Jerónimo (períodos 1686-1689; 1689-1692; 1692-1695). [...] En sus poemas, es frecuente el léxico de la contabilidad: crédito, intereses, cobros, deudas, pagos, costos, cuentas... [...] escribió y modificó la estructura de los romances y las endechas; hizo redondillas, décimas, glosas, sonetos (filosófico-morales, histórico-mitológicos, satírico-burlescos, de amor y de discreción); escribió liras, ovillejos, silvas [...] No hubo métrica con la que no poetizara [...] Poetizó sobre las matemáticas, la economía y la contabilidad en los pies y metros de su poesía. Ésta –la perfección del arte– se convirtió en música en sus villancicos y en sus letras para cantar; dio lugar a [...] un Libro de Música [...] Sus precisiones conventuales –Sor Juana contadora y archivista del convento– fueron de una exactitud vigorosa. [...] Sor Juana ejercitó con gran ganancia el arte de la inversión. Y estamos hablando de su propia contabilidad. El pago de los doscientos pesos a su *Neptuno Alegórico*, el pago a los poemas escritos por encargo, entre otros, le permitió reunir un capital considerable con el que siguió llevando a cabo sus propias operaciones financieras. Junto con los fondos conventuales, manejados con gran pericia administrativa, estaban sus propios fondos económicos que invirtió con el apoyo del mayordomo del convento (pp. 100, 103, 106, 111, 112, 113 y 114).

Lo anterior no es sino apenas una muestra de su enorme capacidad tanto para lo creativo y reflexivo como para el pensamiento matemático y su aplicación práctica cotidiana. Con ello, estamos frente a una lumbrera, alguien que marcó un antes y un después en la literatura, un personaje indiscutiblemente admirable en todos los sentidos, incluidos los económicos, pues “fue rica y famosa” (Poot Herrera, p. 111).

Por su parte, Margo Glantz, en *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿Hagiografía o autobiografía?*, se refiere a la riqueza de la jerónima, pero no la material, sino la intelectual:

La ecuación metaforizada, América = oro natural, se transforma por extensión en Sor Juana = oro racional [...] en América se engendra a Sor Juana, en cuyo entendimiento se gesta el oro racional. Puede advertirse aquí una operación retórica, característica del barroco: hiperbolizar mediante imágenes muy frecuentadas de tipo mineral –el oro o las piedras preciosas– para elogiar con desmesura su talento. [...] Sor Juana es un tesoro “natural” [...] por su sofisticada inteligencia [se transforma] en oro intelectual, en tesoro simbólico (pp. 36, 37 y 40).

Recuerdo que los primeros versos que leí de nuestra monja fueron:

Rosa divina que en gentil cultura
eres, con tu fragante sutileza,
magisterio purpúreo en la belleza,
enseñanza nevada a la hermosura.
Amago de la humana arquitectura,
ejemplo de la vana gentileza,
en cuyo ser unió naturaleza
la cuna alegre y triste sepultura.
¡Cuán altiva en tu pompa, presumida,
soberbia, el riesgo de morir desdeñas,
y luego, desmayada y encogida,
de tu caduco ser das mustias señas
conque con docta muerte y necia vida,
viviendo engañas y muriendo enseñas!

(Poema “En que da moral censura a una rosa, y en ella a sus semejantes”, De la Cruz, p. 88.)

Ese soneto bastó para que yo quedara fascinada ante su “sofisticada inteligencia”, su rica capacidad para transmitir, para invitar a seguir leyéndola y leer a otros como ella. ¿Y por qué? Porque a mis nueve años, que fue cuando tuve mi primer acercamiento a su poesía, ya intuía que sor Juana nos estaba hablando de cuestiones muy profundas, de lo efímero de la existencia, de cómo desde que nacemos ya estamos empezando a morir y de cómo el ser aprende, a veces, tan poco en comparación con todo lo que es la existencia, que la muerte es la única y más grande enseñanza que se puede dar: no somos más que polvo, nada más que un principio y un fin.

Con el tiempo comprendí que su obra ha trascendido a través de los siglos justo por su sensibilidad e inteligencia para abordar temas universales como el amor, los celos, la muerte, lo onírico, la existencia y su finitud, el amor no correspondido, el amor sacro, tantos otros que se ven reflejados en sus versos, únicos por su calidad literaria al hacer uso magistral de formas poéticas como el soneto, las redondillas, la silva, la lira, los autos sacramentales y las loas, las endechas, las décimas y los romances, al igual que comedias de enredo, de capa y espada: *Los empeños de una casa*, el gran ejemplo. Y la erudición de su poesía está presente en su prosa.

Su voz poética nos muestra una visión femenina en torno a mitos y realidades que reinterpretó, en relación con lo que logró vislumbrar del alma humana y sus inquietudes, así como del conocimiento que se vuelve inabarcable para la mente. Su gusto refinado por las imágenes poéticas y por las figuras retóricas la condujo a emplear la metáfora, el hipérbaton, el oxímoron, la sinestesia, la elipsis y otros recursos del lenguaje en su afán de dotar de belleza, de reflexión y de sustancia lo que expresaba. Su lenguaje y el juego de palabras, el juego que hace con los versos, convierten su poesía en un plano simbólico que puede leerse de forma literal o en sentido figurado, y siempre incita a dejarse llevar por el deseo de profundizar más en el mensaje latente que vive en su obra: el albor sorjuanino.

Trasladémonos al Barroco novohispano, ese periodo de la historia al que perteneció Juana Inés de Asuaje Ramírez de Santillana, desde donde generó sus escritos. Atiendo al mencionar su nombre completo a que el apellido correcto es Asuaje o Azuaje, según demuestra la historiografía actual y como se ha señalado en el ciclo sorjuanino *El Corazón por Archivo*, este año dedicado a Margo Glantz, que se llevó a cabo en la Universidad del Claustro de Sor Juana organizado por Sara Poot Herrera, Carmen Beatriz López-Portillo Romano y la asociación internacional UC-Mexicanistas.

La palabra “barroco” deriva de la palabra portuguesa que hacía referencia a una perla irregular, y de ahí que se atribuyera a un estilo extravagante, recargado,

desordenado, con el cual se quería apartarse del *horror vacui*, por lo que se buscaba llenar todos los espacios, no sólo en lo pictórico y arquitectónico, en lo musical incluso, sino también en la escritura, pretendiendo crear así tensión, emotividad y complejidad para despertar una emoción o una reflexión en el lector.

En ese contexto, surgieron dos tendencias desde la poesía: el culteranismo y el conceptismo. ¿De qué manera se diferenciaban? El primero se caracterizaba por el empleo de términos cultos; lo que más importaba era el ingenio y los juegos de palabras, convirtiendo todo en un estilo grandilocuente y ornamental a través de la aliteración, el encabalgamiento, las referencias mitológicas, etcétera. En otras palabras, en el culteranismo se le da mayor relevancia a la forma y se deja en un segundo plano el contenido. El segundo profundizaba más en el sentido de las palabras, en el contenido, por lo que se hacía uso de alegorías, símbolos, hipérbolos, metonimia, neologismos y antítesis. En el conceptismo se condensan las ideas, pero lo que se dice es sustancioso. Góngora y Quevedo: máximos representantes en lo que toca a la lengua española.

Esas dos manifestaciones se dieron a partir de lo que se estaba viviendo en aquella época (se expone el barroco como el arte de la Contrarreforma, por ejemplo), en la que predominaba la visión del ser humano con respecto a su lugar en el cosmos. ¿Qué notamos, entonces? Lo que enmarca Glantz con exactitud: “fertilidad barroca, proliferación de palabras sutiles, grandilocuentes, exacerbadas, juegos de palabras elegantes, paradojas ingeniosas, recreo y admiración, a la vez que enseñanza y alimento” (p. 68).

En la obra de nuestra Décima Musa está su maestría en el ejercicio de ambas corrientes, y el pertenecer a la sociedad novohispana educada marcó el tratamiento que dio a temas tanto sacros como profanos, aunado al hecho de que debido a su extraordinario talento recibía el apoyo de virreyes y virreinas, que admiraban su ingenio, su inteligencia y su bagaje cultural: “penetra con gran finura y honda percepción”, y más allá de las formalidades cortesanas y eclesiales, “lo que a ella le interesa es el conocimiento” (Glantz, p. 62).

Es de tener en consideración que sor Juana no sólo vivió en un entorno difícil dentro del convento, sino también en su contexto social. Y no sólo ella, todas las mujeres se veían, de diversas formas, sometidas a la visión patriarcal. Georgina Sabat de Rivers lo explica en su ensayo *En busca de Sor Juana*:

La batalla más constante de Juana se basaba en la igualdad de la capacidad intelectual entre los dos sexos [...]; estaba consciente de que no era la cuestión biológica lo que

constituía un impedimento para las mujeres, sino de que era una cuestión político-social: eran los hombres los que detentaban la riqueza y el poder, y de ahí se derivaba la marginación de la mujer; esta impuesta limitación era, pues, el efecto del hecho de ser mujer y no la causa.

Sor Juana, mujer católica, trató de mejorar esa situación aprovechando las enseñanzas que indujo de su religión, y se apoderó de la retórica de poder de su Iglesia [y de la corte virreinal] utilizándola en favor de la mujer. Nunca creyó en la hegemonía masculina por mandato divino; al contrario, defendió siempre el que creía principio fundamental: la igualdad entre los sexos que emanaba de la justicia implícita en la creación de Dios (p. 31).

Todo lo hasta aquí destacado lleva a sor Juana a tener la sensibilidad y el saber para reflejar el universo dinámico, la realidad novohispana y el sincretismo de las culturas indígena y negra con la europea. Así es como tenemos el auto sacramental *El divino Narciso*, por ejemplo, y sus juegos de villancicos.

Con sor Juana viaja nuestra alma y nuestra mente hacia otros mundos, reales y oníricos, hacia la noche y hacia la llegada del día, hacia lo bíblico y lo mitológico, hacia lo histórico y lo científico, hacia los sentidos y hacia la razón. El Fénix de América o “Yo, la peor de todas” se mantiene vigente porque con sus versos nos increpa, nos interpela, nos habla al oído, nos hace recordar nuestros grandes amores, nos incita a entender la música desde la poesía, como ocurre en su romance dedicado a la condesa de Paredes en el que menciona su desaparecido tratado de música *El caracol*. Nos dirige hacia el ideal de alcanzar y aprehender todo el conocimiento, aun a sabiendas de que, como ella misma lo planteó en su único poema escrito por gusto, *El sueño* o *Primero sueño*, tarde o temprano viviremos el desencanto ante el fracaso de no saberlo todo.

Esas ideas y perspectivas suyas provienen de la lectura concienzuda que hizo de varios autores y pensadores, que sin lugar a duda influyeron en su obra. Entre ellos podríamos mencionar a Athanasius Kircher y Marsilio Ficino, a aquellos filósofos y poetas de la antigüedad, como la grecolatina. Su saber se centra en el humanismo, el cual envuelve cambios en el pensamiento del ser humano sobre sí mismo. El término “humanismo” expresa lo que nos educa de manera total, es decir, alma, mente y cuerpo, el individuo y la comunidad, el ser humano y la naturaleza. Es la educación humanística la que nos conducirá directamente a la *renovatio*. Lo humanístico hace uso del lenguaje poético y prosístico para llegar a la verdad.

Autores como Dante y Petrarca, como sor Juana misma, nos invitan a una reflexión para desvelar la realidad del ente a partir de la palabra, de acercarnos al ente por medio de la poesía, que se une a lo histórico y que va cobrando un nuevo significado de acuerdo con el contexto en el que se encuentre. Para Petrarca, a la verdad se llega por medio de la poesía porque, aunque se utilizan metáforas para expresar la verdad, ésta no deja de estar presente sino sólo se encuentra escondida. La poesía se vuelve, entonces, un velo que cubre al ente, un ornato, mas no algo que destruya la verdad. Y eso es lo que conseguiremos desvelar al leer la obra completa de nuestra Décima Musa.

Sobre los temas de estas breves reflexiones que he hecho, y otros más, podemos abundar gracias a estudiosos como el padre Diego Calleja, el padre Alfonso Méndez Plancarte, Octavio Paz, Martha Lilia Tenorio, Antonio Alatorre, Jorge Gutiérrez Reyna, Patricia Saldarriaga y tantos otros que, junto con Sara Poot Herrera, Margo Glantz y Georgina Sabat de Rivers, en quienes me basé para elaborar este texto, sin duda nos ilustran de modo sólido y profundo.



Concluyo con un poema que dediqué a nuestro Fénix de América; aquí me hago eco de algunos de sus versos y de sus referencias mitológicas y literarias:

Tras el imposible, tras mi veneno

Ana Bertha Bardales Sosa

En homenaje a nuestra Décima Musa,
con el mayor de los respetos

«Finjamos que soy feliz»
ante el recuerdo cristalino,
que se posa sobre mí
como una venda ardiendo.

Mortífera es su llama,
y yo más que ave fénix
soy ave desplumada;

en las brasas me consumo
y no renazco más,
porque ni cenizas quedan
de mi penar.

¿A qué tanto «verde embeleso»
si me pierdo
en el negro de mi destierro?

¿A dónde van los Ícaros caídos,
los fútiles Narcisos,
a dónde las auroras
y a dónde los remisos?

Quizás sólo ante los necios
que se quedan abrazando un anhelo
encuentre símil
con mi triste y hondo desconsuelo.

¿Quién ama sin ser amado?
Sólo «yo, la peor de todas»
(culpable me declaro),
y frente a las musas clamo,
mas no oyen mi reclamo.

«Finjamos que soy feliz», sí,
«triste pensamiento un rato»,
porque si no es así,
de muerte caigo y decaigo.

Que ante el dolor de la ausencia
no hay más consuelo
que ver la sangre correr,
tras el imposible, tras mi veneno,
de un nombre que hoy me es ajeno,
pero que fue el anzuelo
que me hizo desfallecer
entre la esperanza y lo incierto.

Así es que «finjamos que soy feliz»
porque de tristeza muero.



Bibliografía

- CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Porque todo poeta aquí se roza / Sonetos de Sor Juana Inés de la Cruz*, edición y prólogo de Sara Poot Herrera, presentación de Aura Medina Cano, Villahermosa, Fondo Editorial del Municipio de Centro, 2024. Ediciones impresa y digital, <https://www.villahermosa.gob.mx/BiblioCentro/Poesia/Porquetodopoe-taaquiseroza-digital.pdf>.
- GLANTZ, Margo, *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿Hagiografía o autobiografía?*, México, Grijalbo-Universidad Nacional Autónoma de México, 1995. Texto digitalizado en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, Centro de Humanidades Digitales de la Universidad de Alicante-Generalitat Valenciana, 2005, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/sor-juana-ines-de-la-cruz-hagiografia-o-autobiografia--o/>.
- POOT HERRERA, Sara, “Claves en el convento. Sor Juana en San Jerónimo”, en *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, no. 16, Monterrey, primavera de 2004, pp. 99-118, <https://repositorio.tec.mx/items/3104de1c-8d94-461e-b813-890d680d7832>.
- SABAT DE RIVERS, Georgina, *En busca de Sor Juana*, México, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1998. Texto digitalizado en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, Centro de Humanidades Digitales de la Universidad de Alicante-Generalitat Valenciana, 2005, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/en-busca-de-sor-juana--o/>.

El universo literario de sor Juana Inés de la Cruz

A Margo Glantz



Para el lector de estas dos décadas del siglo XXI que corren, acostumbrado a una literatura de fácil consumo y gratificación inmediata, la obra de sor Juana Inés de la Cruz puede significar un reto tanto intelectual como cultural. Como veremos a continuación, eso se debe a múltiples factores, por ejemplo, el momento histórico y el ambiente cultural en que vivió la ilustre monja jerónima. Sin embargo, por medio de una breve explicación de las características más esenciales de su poesía y del trasfondo intelectual que la inspiró se puede recuperar algo del gusto estético y del deleite intelectual que originalmente produjeran sus creaciones literarias, que abarcaron varios géneros. En 2025 se han cumplido trescientos treinta años del fallecimiento de la “única poetisa, Musa Décima” hispanoamericana, y los más de tres siglos que separan su mundo del nuestro se reflejan en las enormes diferencias políticas, sociales, económicas, culturales e intelectuales que distinguen el siglo XVII novohispano del siglo XXI mexicano –y, diríamos, mundial–. En el caso de sor Juana, la distancia temporal dificulta y aun impide a veces la cabal apreciación de su obra, la cual, como casi todo el arte de su época, fue producto de una visión de mundo barroca. Como sucede en la historia de muchas etiquetas estéticas y estilísticas, el término “barroco” –adaptado primero por la crítica de las artes plásticas– tenía, todavía a principios del siglo XX, una connotación esencialmente negativa. Se refería a un arte excesivo, sobrecargado, intrincado, frívolo; y, lo que

es peor, se definía como una expresión artística que era una aberrante antítesis del arte clásico: estático, medurado, armónico y profundo¹.

No obstante, la categórica distinción entre Renacimiento y Barroco, en el sentido de épocas o periodos del devenir humano, es una relativamente reciente convención de los historiadores, puesto que, en realidad, el arte “barroco” representa una expansión creativa y un desarrollo natural del arte “renacentista” más que una transformación radical de sus principios: lleva a extremos los postulados de lo antiguo “clásico” que “renacieron” en los siglos XIV-XVI, sin destruir sus bases esenciales. En lo que a la literatura se refiere entre todas las artes, la continuidad entre el Renacimiento y el Barroco se manifiesta de modo evidente en la abundancia de traducciones, glosas e imitaciones de autores de la Antigüedad o Edad Clásica –periodo que suele ser delimitado entre los siglos VIII a.C. y V d.C.–, sobre todo de la cultura grecolatina, como Aristóteles, Platón, Homero, Cicerón, Horacio y Virgilio. Por consiguiente, la literatura barroca hereda la mayor parte de sus temas de la literatura renacentista, y ésta, a su vez, de la literatura clásica. Desde mediados del siglo XVI hasta finales del XVII –primero en Italia, Alemania y Holanda, después en España y sus colonias de ultramar–, el barroco fue el estilo imperante de las artes y se caracteriza precisamente por la peculiar unión de los elementos existentes: arquitectura y paisaje, pintura y poesía, música y teatro, misticismo y raciocinio, espiritualidad y sensualidad, historicidad y mitología, todo ello y más para la creación de un conjunto multifacético, caleidoscópico, esplendoroso en su sobreabundancia.

Un rasgo peculiarmente hispano y característicamente barroco es el sentimiento del “desengaño”, es decir, el estado anímico producido por la conquista de un concepto de sí mismo y de un conocimiento de la verdadera naturaleza humana en este mundo al ir arrancando el velo de ilusión que propicia el engaño. Esa condición está perfectamente expresada en el soneto 152 de sor Juana, donde la poeta versifica el sentimiento de desconfianza, desazón y decepción:

Verde embeleso de la vida humana,
loca esperanza, frenesí dorado,
sueño de los despiertos intrincado,
como de sueños, de tesoros vana;

¹ Esta breve introducción al presente trabajo debe mucho al excelente ensayo “Temas y problemas del barroco español” que escribió Bruce W. Wardropper como preliminar al volumen III (1983, pp. 5-48) de *Historia y crítica de la literatura española*, monumental obra en varios volúmenes, tomos y suplementos dirigida y cuidada por Francisco Rico.

alma del mundo, senectud lozana,
decrépito verdor imaginado;
el hoy de los dichosos esperado
y de los desdichados el mañana.

Sigan tu sombra en busca de tu día
los que, con verdes vidrios por anteojos,
todo lo ven pintado a su deseo;
que yo, más cuerda en la fortuna mía,
tengo en entrambas manos ambos ojos
y solamente lo que toco veo.

(*Obras completas*, vol. I, 2009, p. 395.)

Como las apariencias nos engañan continuamente, el corolario del desengaño es la admisión de que la humanidad está desquiciada –por ejemplo, los indignos gobiernan a los dignos y el mal triunfa sobre el bien–.

Otra variedad del desengaño se produce con lo que Leo Spitzer describió como la “conciencia de lo carnal, juntándose con la conciencia de lo eterno” (citado por Wardropper, 1983, p. 11), lo cual se aprecia muy bien en el soneto 145 de sor Juana:

Este, que ves, engaño colorido,
que del arte ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;
este en quien la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores
y, venciendo del tiempo los rigores,
triunfar de la vejez y del olvido,
es un vano artificio del cuidado,
es una flor al viento delicada,
es un resguardo inútil para el hado:
es una necia diligencia errada,
es un afán caduco y, bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.

(*Obras completas*, vol. I, 2009, p. 387-388.)

La palabra “desengaño”, su definición y la experiencia misma del desengaño nunca volverán a aparecer con tanta frecuencia y de forma tan obsesiva como en la literatura del siglo XVII –y no sólo la hispana y la novohispana–, repetidamente poetizadas y aun teatralizadas por escritores, en el caso de la lengua castellana, como Luis de Góngora, Francisco de Quevedo, Lope de Vega y sus homólogos americanos Luis de Sandoval y Zapata, Carlos de Sigüenza y Góngora y, por supuesto, sor Juana Inés de la Cruz.

A una época de expansión política, económica, social, cultural e intelectual, la del Renacimiento, había sucedido otra, la del Barroco, de retracción y ensimismamiento dominada por un conformismo que suele asociarse con el reinado de Felipe II y, en parte, con el *Ratio Studiorum* (“Plan de Estudios”) de los jesuitas, quienes habían sustituido a los humanistas como educadores en España y sus nuevas colonias. Por encima de todo, el intento de reformar la Iglesia desde dentro, como respuesta a la Reforma protestante (luterana), había cedido su lugar a la Contrarreforma, que reafirma e intensifica la tradición eclesiástica más obcecada con instituciones autocráticas como la Santa Inquisición. No hay duda acerca de que el hecho histórico de los siglos XVI-XVII que tuvo mayor influencia en los artistas católicos, incluidos escritores, fue la resonancia provocada por la Contrarreforma y el Concilio de Trento.

En América el barroco español tuvo un acogimiento pleno y se asumió de manera original en cada uno de los territorios de ultramar –o sea, los cuatro grandes virreinos de Nueva España, del Perú, de Nueva Granada y del Río de la Plata, así como los reinados de Chile o Nueva Extremadura y de las Filipinas– debido, quizás, a la extraña relación política, económica, social y cultural entre las civilizaciones autóctonas y las de la Península Ibérica, junto con la exuberancia natural del Continente Americano: caudalosos ríos, selvas impenetrables, imponentes sierras y cordilleras, flora y fauna nunca imaginadas. Se ve claramente en la arquitectura novohispana, que en algunos casos llegó a extremos completamente *sui generis*. Las iglesias de Santo Domingo de Guzmán en la capital de Oaxaca y de Santa María Tonantzintla en San Andrés Cholula, Puebla, reflejan ese hibridismo estético producto de un mestizaje biológico que engendró un sincretismo cultural distintivo.

Los términos “conceptismo” y “culteranismo” encierran dos características fundamentales del barroco, y el conceptismo resulta ser la clave de toda la literatura barroca europea. Así, del conceptismo canónico derivan varias ramas según ciertas características específicas: el culteranismo en España, llamado también gongoris-

mo por su mayor representante, Luis de Góngora; una forma de manierismo renacentista fue cultivado por poetas como Bernardo de Balbuena y Luis Carrillo y Sotomayor. Italia tuvo el marinismo, por Giambattista Marino; Francia, el preciosismo con Vincent Voiture; Gran Bretaña, el eufuismo con John Lyly; Alemania, lo que llaman Segunda Escuela de Silesia, cultivada por escritores como Christian Hofmann von Hofmannswaldau, Daniel Casper von Lohenstein y Hans Jakob von Grimmelshausen. El conceptismo se define como una exageración en los juegos de palabras pues su propósito es usar el ingenio con agudeza para reproducir conceptos que pueden cobrar formas retóricas del lenguaje desde el simple retruécano hasta la más compleja de las alegorías religiosas y profanas. El culteranismo o gongorismo, por su parte, se determina por un abundante uso de latinismos léxicos y sintácticos destinados a devolver al castellano algo de la dignidad, la sonoridad y la concisión del latín clásico. Un ejemplo de la influencia del latín en la poesía culterana se encuentra en el uso, a veces descomunal, del hipérbaton, es decir, la modificación sintáctica de una oración, lo cual le proporciona cierta elegancia y refinamiento a la expresión puesto que imita, en su composición asintáctica respecto del paradigma lingüístico sujeto-verbo-objeto del castellano, el lenguaje poético de bardos como Virgilio y Horacio. Lo vemos en la extraña posición del verbo “probaron”, y lo que se prueba, en el romance 2 de sor Juana:

Los dos filósofos griegos
bien esta verdad probaron:
pues lo que en el uno risa,
causaba en el otro llanto.

Célebre su oposición
ha sido por siglos tantos,
sin que cuál acertó, esté
hasta agora averiguado;

[...]

Uno dice que de risa
sólo es digno el mundo vario;
y otro, que sus infortunios
son sólo para llorados.

(*Obras completas*, vol. I, 2009, vv. 25-32 y 37-40, p. 10.)

Cita, sin nombrarlos, a los filósofos Heráclito y Demócrito. Ese poema abunda también en alusiones mitológicas o históricas que, debido a la omisión de nombres propios, a menudo son difíciles de descifrar:

No siempre suben seguros
vuelos del ingenio osados,
que buscan trono en el fuego
y hallan sepulcro en el llanto.

(*Obras completas*, vol. I, 2009, vv. 85-88, p. 12.)

Se refiere sor Juana con vuelos osados hacia el fuego –acercarse al sol como se busca anhelante la luz que da el conocimiento– y la caída mortal de los imprudentes Ícaro y Faetonte, figuras de la mitología griega. El uso de figuras retóricas es un arte deliberadamente elusivo porque, como dijo Dámaso Alonso, el culteranismo es “la síntesis y la condensación intensificada de la lírica del Renacimiento, es decir, la síntesis española de la tradición grecolatina” (citado por Wardropper, 1983, p. 16). Así pues, las diversas formas de conceptismo barroco llevan a sus últimos extremos unas técnicas de composición literaria que las generaciones anteriores no desconocían del todo sino que las habían usado con moderación.

La conmoción que experimentan en nuestra época los lectores de la poesía culterana se debe, en parte, al hecho de que el escritor ha renunciado al justo medio aristotélico al abandonar la medida, la propiedad y la verosimilitud. A ello no fue ajena sor Juana, siendo la más excelente de entre los discípulos y herederos de Luis de Góngora. En pocas palabras, lo que vemos en la literatura barroca es una estrategia metafórica que reúne elementos conceptualmente distintos y aun opuestos: *coincidentia oppositorum*. Por ejemplo, Quevedo –quien, por cierto, defendía el conceptismo canónico y fue el principal oponente de Góngora– escribió una letrilla satírica que reza:

Poderoso Caballero
es Don Dinero.
Madre, yo al oro me humillo:
él es mi amante y mi amado,
pues de puro enamorado,
de contino anda amarillo:

que pues doblón, o sencillo,
hace todo quanto quiero,
Poderoso Caballero
es Don Dinero.

Nace en las Indias honrado,
donde el Mundo le acompaña:
viene a morir en España,
y es en Génova enterrado;
y pues quien le trae al lado
es hermoso, aunque sea fiero,
Poderoso Caballero
es Don Dinero.

[...]

Son sus padres principales,
y es de nobles descendiente,
porque en las venas de Oriente
todas las sangres son Reales:
y pues es quien hace iguales,
al Duque y al Ganadero,
Poderoso Caballero
es Don Dinero.

[...]

Nunca vi Damas ingratas
a su gusto y afición,
que a las caras de un doblón
hacen sus caras baratas:
y pues las hace bravatas
desde una bolsa de cuero,
Poderoso Caballero
es Don Dinero.

Mas valen en qualquier tierra
(¡mirad si es harto sagaz!)
sus escudos en la paz,
que rodelas en la guerra;
y pues al pobre le entierra,
y hace propio al forastero,

Poderoso Caballero
es Don Dinero.

(*El Parnaso español...Poesías*, t. VII, 1794, no. XIX, pp. 501-504.)

Este famoso poema quevediano ilustra muy bien la reunión inesperada de conceptos opuestos: la personificación del dinero para darle características esencialmente humanas, y con ello hacer una divertida pero corrosiva crítica moral, social y aun política. De este modo, la norma aristotélica de la *imitatio*, es decir, la servil imitación de la naturaleza como virtud artística más apreciada, se sustituye por otra nueva, la del *inventio*: la invención del artista que usa su propia creatividad para engendrar una obra de arte. Por consiguiente, se da una situación artística completamente distinta a la que se hizo prevalecer como canon del clasicismo, que valoraba más la repetición virtuosa mediante bien aprendidas técnicas ya consagradas, y así, en vez de limitarse a ser una copia de la naturaleza, la obra de arte responde ahora a la idea que el artista tiene de la naturaleza: a partir de sus capacidades, talento, sensibilidad e intuición, sin dejar de lado ni por un momento el estudio y el dominio de las técnicas, al seguir su “manera” individual hace una versión única, singular. Se considera que el Barroco da continuidad y refuerza la idea de “genio creador” –término acuñado por Giorgio Vasari, uno de los primeros historiadores del arte en el siglo XVI– que ya había surgido en el Renacimiento, con figuras como las de Leonardo da Vinci y Michelangelo Buonarroti, por ejemplo, que encarnan el ideal del hombre universal, del polímata como elemento intelectual relevante de la cultura de toda sociedad. El genio creativo, entonces, que en vez de copiar o meramente reproducir algo, inventa un mundo sobre el lienzo, en el caso del pintor, y en el caso del poeta, un mundo en palabras y versos.

Para concluir, quiero señalar que al leer la poesía de sor Juana ya bien entrado el siglo XXI hay que recordar que, según ella misma nos dice en su *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* (*Obras completas*, vol. IV, 1957, no. 405), nunca escribió nada por voluntad propia sino por petición de amigos y superiores, en circunstancias concretas. Por lo tanto, cuando un poema habla del amor, de los celos o de la ausencia, debemos tener presente que el “yo poético” como equivalente exacto del sujeto que escribe, concepto tan difundido en nuestros días, no existía como tal en el siglo XVII, ni en el español ni en el novohispano por hablar sólo del contexto al que perteneció sor Juana; no se pueden leer sus poemas como una poesía con-

fesional, íntima. Para ser exactos, el único poema que escribió por cuenta y gusto personal fue “un papelillo que llaman *El sueño*”.

Espero que por medio de este resumen de algunas de las características esenciales del universo poético, histórico y cultural de sor Juana Inés de la Cruz, el curioso lector logre adentrarse un poquito más en esos sus versos de aguda inteligencia, delicada belleza e inspirada confección.



Bibliografía

CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Obras completas*, vol. I: *Lírica personal*, edición de Antonio Alatorre sobre la de Alfonso Méndez Plancarte de 1951, México, Fondo de Cultura Económica, 2009 (“Biblioteca Americana”, “Literatura Colonial”).

———, *Obras completas*, vol. IV: *Comedias, sainetes y prosa*, edición de Alberto G. Salceda, México, Fondo de Cultura Económica, 1957 (“Biblioteca Americana”, “Literatura Colonial”, 32).

QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de, *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas, donde se contienen Poesías*, t. VII, Madrid, Imprenta de Sancha, 1794.

WARDROPPER, Bruce W., *Historia y crítica de la literatura española*, vol. III: *Siglos de Oro: Barroco*, dirección de la colección y cuidado general de Francisco Rico, cuidado del vol. III de Bruce W. Wardropper *et al.*, coordinación de Ángela García Ruz y María Paz Ortuño, traducciones de Carlos Pujol, Barcelona, Crítica, 1983 (“Páginas de Filología”).

Archivo y representación en sor Juana: fiestas, textos, transmisiones



La muerte durante el siglo XVII acechaba en cada esquina. El 17 de abril de 1695 encontró a sor Juana Inés de la Cruz de la mano de una enfermedad probablemente debida a las condiciones poco higiénicas en las que incluso la élite novohispana vivía (Trabulse, pp. 17-21). En conmemoración de ese hecho, la Universidad del Claustro de Sor Juana y UC-Mexicanistas organizaron una serie de pláticas para el ciclo *El Corazón por Archivo*, en las cuales presenté los siguientes tres textos. Aunque abordan distintos aspectos de la obra de sor Juana –la representación festiva en el convento, la historia editorial de sus textos y la transmisión crítica de *El divino Narciso*–, comparten una convicción común: que la lectura de sor Juana pasa necesariamente por una mirada a un archivo que debe ser leído con el corazón y con la especial atención que la mayor escritora del mundo novohispano merece.



Las monjas también bailan: el festejo a los virreyes de Paredes en el Convento de San Jerónimo

Cuando pensamos en los conventos femeninos novohispanos, probablemente la mayoría nos imaginemos en un escenario semejante al de la película *Inmaculada*,

un espacio en el que las mujeres permanecen aisladas del mundo y su sexualidad es completamente controlada por una autoridad masculina extremadamente fervorosa y asfixiante. Aunque ésa es quizá la impresión que las autoridades eclesiásticas deseaban que permaneciese del monacato femenino, es decir, una comunidad entregada exclusivamente a la devoción y a la oración, en la que los deseos de la carne son plenamente reprimidos (Bravo Arriaga, pp. 49-62, 73-89 y 101-109), las monjas novohispanas hacían mucho más con su tiempo que estar rezando.

Una imagen muy transparente de lo que constituía la vida cotidiana en este Claustro nos la puede presentar el testimonio de sor Juana donde nos dice que cuando se proponía estudiar en su celda tenía

en vez de explicación y ejercicio muchos estorbos, no sólo los de mis religiosas obligaciones (que éstas ya se sabe cuán útil y provechosamente gastan el tiempo) sino de aquellas cosas accesorias de una comunidad: como estar yo leyendo y antojárseles en la celda vecina tocar y cantar; estar yo estudiando y pelear dos criadas y venirme a constituir juez de su pendencia; estar yo escribiendo y venir una amiga a visitarme, haciéndome muy mala obra con muy buena voluntad, donde es preciso no sólo admitir el embarazo, pero quedar agradecida del perjuicio (*Obras*, vol. IV, p. 451).

Se ve que, aunque la mayor parte del tiempo las monjas lo pasaban en sus religiosas obligaciones, también les quedaban momentos para el ocio, que llenaban con pláticas e incluso con música. Desde luego, como toda la comunidad novohispana, los conventos femeninos no dejaban de lado las grandes festividades y los grandes eventos performáticos que caracterizaron el Barroco. No en vano sor Juana escribió desde estas paredes un notable conjunto de obras destinadas al entretenimiento de la corte virreinal.

Uno de los más inusitados debió ser el conjunto de poemas que se incluye en el *Segundo volumen* de las obras de sor Juana, que lleva el siguiente epígrafe dado a manera de título por el editor de la *princeps*: “Varios romances, bailes y tonos provinciales de un festejo, asistiendo en el monasterio de San Jerónimo de México los excelentísimos señores condes de Paredes, virrey y virreina de México” (*Obras*, vol. I, p. 250). Se trata de todo un conjunto en el que la música, la poesía y la danza se combinan en seis composiciones: una introducción, cuatro bailes distintos y una letra a modo de conclusión. La apertura nos da una muy buena idea de lo que pasó ese día en el Convento de San Jerónimo:

Al privilegio mayor
que nos concede la Iglesia,
que a la llave de una Cruz
piadosamente dispensa,
la soberana María
quiere asistir a la fiesta;
que como es toda de gracias,
es fuerza que se halle en ella.
Por la grandeza del día
asisten sus Excelencias;
que el asistir las deidades
siempre supone indulgencias

(*Obras*, vol. I, p. 250, vv. 1-12).

Aunque no sabemos con exactitud cuándo ocurrió el festejo, el romance introductorio parece situarnos en alguna celebración religiosa en la que se ofrecería una dispensa especial por los pecados cometidos. Los piadosos virreyes de la Nueva España pensarían que lo mejor sería pasar la fiesta entre las monjas, quienes ante la visita de tan elevados huéspedes decidieron que la mejor forma de entretenerlos sería con un espectáculo como éste.

Al leer estos versos uno se da cuenta de que el festejo religioso no es más que un pretexto para una fiesta cortesana. Los conceptos religiosos de dispensa, gracia e indulgencia son reinterpretados para aplicarse a las visitas de ese día. No sorprende, por lo tanto, que Alfonso Méndez Plancarte, el benemérito editor mexicano de sor Juana, anotara con cierto escándalo: “otro exceso de cortesanía, rozando en lo teológicamente absurdo, que la Inquisición habría tachado sin injusticia, a haberlo querido...” (*Obras*, vol. I, p. 467).

La realidad es que, al menos ese día, el centro religioso se convirtió en una especie de fiesta pagana en honor a los virreyes, puesto que cada baile está dirigido a adorarlos cual divinidades, como se puede apreciar en este *panamá*:

La divina Lisi,
que humana y benigna
se muestra, y entonces
está más divina;

la deidad de Mantua,
que en un cielo cifra
mil soles, en solo
un sol con que brilla;
[...]
hoy hace esta casa
gozosa y festiva,
con sus pies alcázar,
cielo con su vista.

(*Obras*, vol. I, pp. 258-259, vv. 1-8 y 41-44.)

Sin duda, debería sorprendernos que en una institución dedicada a la adoración del Dios único y verdadero y de su santa madre, la Virgen María, durante una celebración religiosa se equiparase a los virreyes con deidades que merecen la veneración de las esposas de Cristo. Sin embargo, ese tipo de celebraciones en honor a los virreyes era mucho más común de lo que podríamos suponer.

Tan sólo unas décadas después, en agosto de 1756, el mismo Convento de San Jerónimo prepararía un festejo similar para los marqueses de las Amarillas (Barruchi y Arana, pp. 7-61). A su vez, cuando llegaron los Paredes, el Convento de Santa Clara preparó un espectáculo de música y danza, con textos que se imprimirían como *Festín plausible*, cuyo autor, Joseph de la Barrera Varaona (o Barahona), describió así:

De este festejo la luzida pompa pedía ser assumpto de más realsada pluma, conténtese el abatido buelo de la mía con no emprender errante lo que no acertará a escribir eloquente y concédasele sólo de *gracia* el referir lo más gracioso, que fue una dança primorosa a todas luzes y con mil primores lucida. Ésta compusieron doze niñas del mismo convento, mejor dixera animados abriles, que con la pompa de sus floridos adornos pudieron ser emulación de Flora o peregrina copia de Amaltea. En ellas a un tiempo se vieron hermanadas la destreza en el esmero de su bayle con la pompa en la curiosidad de su aliño; para aquél sirvió la aplicación, para éste se aplicaron vistosos atavíos de lucidas galas y ricas joyas y galantes plumas, de que todas salieron adornadas, pudiendo con ellas cada una ser gallardo pavón de la que celebrava Juno (p. 80).

En ese festejo, para el que sor Juana escribió una décima al autor en los preliminares de su impresión (De la Barrera, p. 78; De la Cruz, *Obras*, vol. I, p. 345), par-

ticiparon las *niñas*, mujeres, en su mayoría menores de edad, que aún no habían profesado y cuyos padres habían encargado al convento (Lavrin, p. 41). Dadas las habilidades con que Joseph de la Barrera las describe, uno puede imaginarse que la educación que recibieron en dicho convento no era exclusivamente religiosa, sino que también las iniciaban en las maneras cortesanas, de las cuales el baile formaba parte.

Mientras que las clarisas le encargaron el espectáculo a Joseph de la Barrera, las jerónimas contaban con su propio talento literario dentro de sus propias paredes. La excelencia literaria del festejo resultaba fundamental, puesto que era necesario agradar a los virreyes para adquirir y mantener el patronazgo con el que beneficiaban económicamente al convento. Después de todo, tanto en el caso de las clarisas como en el de las jerónimas, el interés monetario se encontraba detrás de tan espléndida *performance*.

Nada de esto debe sorprendernos: los conventos femeninos de la Nueva España estaban hechos por y para las hijas de las élites novohispanas (Lavrin, pp. 34-46). El baile formaba parte de su educación de clase alta y los votos no las hacían olvidarlo. Desde luego, tampoco olvidaban la alegría y la diversión que implicaba una fiesta.



El Corazón por Archivo: Sor Juana a Trescientos Treinta Años de su Muerte

Al pensar qué nos significa esta monja novohispana a trescientos treinta años de su muerte, no me cabe la menor duda de que se trata de su obra. La belleza y el pensamiento de sor Juana conservados en sus escritos son una inspiración actual. La obra de sor Juana sigue resonando, como lo prueba el éxito total de la reciente puesta en escena de *Los empeños de una casa* por la Compañía Nacional de Teatro, de México. En el mundo de TikTok, de Marvel y de ChatGPT, tan distinto del que sor Juana vivió, su obra sigue fascinando a lectores y espectadores.

En este punto quisiera preguntar qué sor Juana estamos leyendo. No creo que los lectores que se inician en su obra se hagan esta pregunta; más bien, acudirán a su librería de confianza o al internet para leerla, sin saber que el texto que tienen ante sus ojos es probablemente fruto del trabajo de Alfonso Méndez Plancarte, quien en 1951 iniciara la publicación de las *Obras completas* de sor Juana para el Fondo de Cultura Económica, labor que terminaría Alberto G. Salceda. Es esta

edición la que hoy todos los lectores de sor Juana hemos consultado en algún momento, aun sin saberlo.

El lector curioso quizá pronto aprenda que la obra de sor Juana fue un *bestseller* en el cambio entre los siglos XVI y XVII. Los tres volúmenes que reúnen la mayoría de sus textos fueron publicados por primera vez en poco más de una década, entre 1689 y 1700, cada uno con múltiples reimpressiones, la mayoría de ellas no autorizadas, y todos enriquecieron a los empresarios del libro de la época. Antes de eso, muchas obras de sor Juana, especialmente los villancicos, se publicaron en el formato de *suelta*, que siguió dando textos de sor Juana a los lectores aun cuando ya estaban disponibles las obras reunidas.

El camino de ese archivo hasta nosotros ha sido largo. Hasta hace poco ni siquiera teníamos una lista completa de todos los impresos antiguos conservados que contienen algún texto de sor Juana. Ese camino también ha estado lleno de piedras. En el mundo de la copia manuscrita y la imprenta manual, es frecuente que el texto cambie de una edición a otra por distracción de quien copia o de quien vuelve a formar la página en la imprenta; asimismo, también es habitual que los editores perciban erratas y las corrijan según su propio juicio, cuyo resultado a menudo no coincide con la lectura original que la errata ha modificado. De lo que escribió sor Juana nos aleja, pues, un conjunto de copistas descuidados y de editores bienintencionados, de modo que el texto cambia más entre más veces se reimprime.

La única manera de salir de ese laberinto es la comparación entre los diversos testimonios que conservamos para determinar qué lecturas corresponden a erratas. Sin embargo, Méndez Plancarte no realizó del todo un trabajo de comparación; fue poco sistemático en el manejo de las fuentes y casi siempre utilizó una de las últimas ediciones para fijar el texto de sor Juana, enmendándolo cuando su juicio veía una errata o simplemente algo que consideraba poco poético y, por lo tanto, indigno de sor Juana (Alatorre en *Obras*, vol. I, pp. IX-XLII; Sabat de Rivers en *Inundación*, pp. 83-85). El resultado es que Méndez Plancarte, de cuyo texto aún depende la mayoría de los libros que se publican sobre sor Juana, se suma a esos editores bienintencionados pero que desdibujan lo que escribió la monja que hoy homenajeamos.

Aunque no tenemos aún la edición crítica completa de la obra de sor Juana, el estudio de las ediciones antiguas ha avanzado, si bien a paso lento. Hasta hace poco y bajo la batuta de Georgina Sabat de Rivers (*Bibliografía*, p. 17-30), creíamos que el mejor texto de sor Juana correspondía al de la primera edición de cada

uno de los tres volúmenes, dos de los cuales habrían sido preparados por la monja misma. En consecuencia, las siguientes ediciones, e incluso las sueltas, no serían sino textos que ofrecen meras erratas o versiones que sor Juana habría desechado.

Hoy un estudio mucho más profundo del archivo sorjuanino nos revela que aún nos deparan sorpresas. El estudio de las sueltas ha sido particularmente rico y emocionante. Jorge Gutiérrez Reyna, por ejemplo, ha redescubierto ejemplares de villancicos con correcciones autógrafas que no pasaron a las ediciones de obras reunidas, así como un ejemplar del *Neptuno alegórico*, arco que se preparó para recibir a los condes de Paredes, que lleva apuntes de la mano de sor Juana (“La pluma canta”, “Sobre el texto del *Neptuno alegórico*”). Por mi parte, y más humildemente, hace cosa de diez años John O’Neill, bibliotecario de la Hispanic Society, me permitió consultar su ejemplar del auto sacramental de *El divino Narciso*, que hasta ese momento sólo conocíamos a través de una copia microfilmada del ejemplar que hoy se encuentra en la Biblioteca Nacional de Chile (Rice en *El divino Narciso*, p. 99).

También nuestra visión acerca de la transmisión de la obra sorjuanina ha cambiado. Mientras que antes se consideraba como algo mecánico, cuando los impresores y cajistas alteraban el texto de sor Juana, hoy reconocemos que para que las obras de sor Juana llegaran a nosotros tuvieron que intervenir muchas manos, que buscaban darnos el mejor texto posible (Galicia Lechuga, “Variantes”). Así, no toda variación resulta una traición al texto original. Por ejemplo, en el caso de *El divino Narciso* es posible que el texto de la suelta corresponda a una versión pensada para representarse, mientras que el incluido en las obras reunidas fue modificado para únicamente leerse, como propongo en un estudio de próxima publicación. Los editores bienintencionados a menudo nos advierten que hay un problema con un fragmento e incluso los impresores más descuidados a veces corrigen con tino una errata (Gutiérrez Reyna, “El texto del *Primero sueño*”, pp. 85-87).

Muchas más sorpresas nos esperan si examinamos con cuidado esas viejas páginas. A la vuelta de ellas está una historia fascinante que podemos descubrir después de trescientos treinta años. Hago, pues, una invitación para que la obra de sor Juana esté siempre en nuestro corazón como archivo, pero también a que estudiemos el archivo con el corazón.



En el archivo de *El divino Narciso*

Durante las sesiones que nos han tenido reunidos aquí, hemos reflexionado acerca de la labor de sor Juana desde este mismo Claustro, de su archivo y de su importancia para el siglo XXI. En mis pasadas intervenciones he tratado de resaltar algo tan inusual como el baile dentro de las paredes de un convento y de invitar a la revisión detenida del archivo que conserva sus obras. Al considerar a sor Juana como imagen de México, creo que valdría la pena volver al momento en que se convirtió en un icono internacional gracias a la publicación en España de los dos primeros volúmenes de sus obras reunidas.

Las obras reunidas de sor Juana venían, como todos los libros de su época, acompañadas de un conjunto de paratextos de carácter legal y laudatorio. Lo sorprendente de los que acompañaron los libros de sor Juana es que se alejaron del estilo burocrático y a menudo acartonado para convertirse en una hábil y cuidadosa lectura, que además se convierte en “el elogio más calificado”, como lo ha llamado Margo Glantz (pp. 485-533). Para muestra, sirva el comentario de Juan Navarro acerca de sus autos sacramentales:

Los actos sacramentales, muchos los juzgan por obra de menos arte y dificultad que las comedias; sea así por las leyes del teatro, pero para otras leyes es su composición sin duda más dificultosa y más arriesgada. Son, por la sagrada materia de que deben componerse, por los términos verdaderamente dificultosos que en ellos es fuerza usarse, por las alegorías de que se tejen, muy peligrosos y muy expuestos a los deslices. Una comedia, por más perfecta que se sea, sólo pide para su composición noticias que no salen de la esfera de humanas, pero la composición de un auto sacramental las pide humanas y divinas también, porque su fábrica se va componiendo de noticias entrelazadas de una y otra erudición, de doctrinas de nuestra santa fe, de términos casi escolásticos y teológicos, y manejar un ingenio todos estos materiales con la elegancia y el primor que pide el teatro, ajustándolos al nivel de la verdad y la decencia, sin el más leve tropiezo y sin el menor descuido, argumento es de grande ingenio, de gran comprensión y de grande juicio, y todas estas calidades tienen los autos de la madre Juana, porque son cabalmente perfectos y en todo cumple con lo que debe a las leyes del teatro, a la verdad de la religión, a la pureza de la más sana doctrina y a la soberana majestad del misterio (De la Cruz, *Segundo volumen* [pp. 8-9]).

No creo que se haya enfatizado lo suficiente en la sensibilidad y la precisión de Juan Navarro. Entre los autos de sor Juana que tanto y tan bien alababa, se encuentra el que da hoy nombre al auditorio de la Universidad del Claustro de Sor Juana. *El divino Narciso*, como he sostenido en un artículo recientemente publicado, representa muy bien lo que Juan Navarro trató de explicar (Galicia Lechuga, “de un auto en la alegoría”).

A partir de este punto, me será necesario hablar de lo personal que ha sido mi relación con *El divino Narciso*. Probablemente sea el texto cuya lectura ha sido más recurrente en mi vida desde que decidí escribir sobre él mi tesis de licenciatura, dirigida por Dolores Bravo, en 2012. Al realizarla me di cuenta de que, pese a las muy valiosas notas de la edición de Alfonso Méndez Plancarte, cuyo conocimiento teológico no tenía parangón, el texto en realidad no es muy bueno, puesto que, como ya he señalado, no procede de una revisión adecuada de las llamadas ediciones antiguas. Al mismo tiempo, la entonces reciente edición de Robin Ann Rice, aunque abordaba por primera vez algunos de los problemas textuales de la transmisión de *El divino Narciso*, se limitaba a ser una transcripción del texto del *Segundo volumen*, sin problematizar realmente las cuestiones de fondo.

En 2015, con motivo de mi participación en el congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, decidí visitar los fondos reservados de la New York Public Library y de la Hispanic Society of America, tan ricos en el archivo sorjuanino. El amable John O’Neill me permitió consultar el ejemplar de la suelta de *El divino Narciso*, publicada en 1690 en México, que se conserva en la biblioteca de la Hispanic Society y cuya localización era desconocida para los estudiosos de sor Juana.

No se trata de un descubrimiento tan espectacular como otros recientes; la existencia de esa edición ya era conocida desde los trabajos bibliográficos de José Toribio Medina (pp. 62-63), y Rice y –más recientemente– Gutiérrez Reyna han utilizado una reproducción en microfilm de un ejemplar de la Biblioteca Nacional de Chile (Rice en *El divino Narciso*, p. 99; Gutiérrez Reyna, *Sor Juana*, p. 145). Sin embargo, creo haber sido el primero desde José Toribio Medina en consultar directamente un ejemplar.

Todo texto dramático está pensado para representarse, de modo que el dramaturgo o la dramaturga le indica una serie de marcas dirigidas a la escenificación de la obra. *El divino Narciso* no es la excepción. Una de las marcas más importantes que revelan el carácter de representación de la obra se encuentra en la loa que escribió sor Juana, en un diálogo que deja ver sus intenciones dramáticas y las circunstancias específicas de la representación:

CELO ¿Y dónde se representa?

RELIGIÓN En la coronada Villa
de Madrid, que es de la Fe
el Centro, y la Regia Silla
de sus Católicos Reyes,
a quien debieron las Indias
las luces del Evangelio
que en el Occidente brillan.

(*Obras*, vol. III, pp. 19-20, vv. 435-442.)

Otros elementos paratextuales confirman la información interna de la loa. La portada de la suelta nos dice que *El divino Narciso* fue escrito “A instancia de la excelentísima señora condesa de Paredes, marquesa de la Laguna, virreina de esta Nueva España, singular patrona y aficionada de la madre Juana, para llevarlo a la corte de Madrid, para que se representase en ella”. Resultaba natural, puesto que la condesa también se beneficiaría de la promoción que un espectáculo público como *El divino Narciso* podría proporcionarle a ella y a su esposo. Sin embargo, hasta donde alcanza nuestro conocimiento, dicha representación no tuvo lugar, si nos guiamos por las listas de autos representados y aprobados por la Junta de Fiestas del Corpus de Madrid (Parker, pp. 258-259).

En cambio, como texto impreso, *El divino Narciso* tuvo una extraordinaria vida editorial, muestra del interés que despertó entre el público a las orillas de ambos océanos. Ya he mencionado anteriormente la suelta de 1690 de *El divino Narciso*, impresa en México, que sería la *editio princeps* de ese auto sacramental, es decir, la primera vez que se imprimió. Las sueltas correspondían a un formato editorial pequeño, de pocas hojas y que se enfocaba en la publicación de un solo texto. Antes de 1689, en que se imprimió la *Inundación castálida*, la obra de sor Juana era conocida sobre todo en aquel formato, en el que se habían publicado muchos de sus villancicos y el *Neptuno alegórico*. La suelta de *El divino Narciso* se la debemos a Ambrosio de Lima, quien tenía acceso privilegiado a sor Juana en su calidad de médico de la condesa de Paredes, poeta y amigo personal de la monja (Gutiérrez Reyna, *Sor Juana*, pp. 147-152).

Una vez publicada la suelta, no tardó en atravesar el Atlántico, puesto que en 1691 se publicaba el texto de *El divino Narciso* al final de una reedición del primer

volumen de los *Poemas* de sor Juana. Esa edición era fruto del ambicioso y poco escrupuloso impresor José Llopis, quien aprovechó que las leyes de *copyright* de Castilla no llegaban a Barcelona para reimprimir, sin responderle a nadie, la obra de sor Juana (Galicia Lechuga y Gutiérrez Reyna). La edición de Llopis es un testimonio de lo popular que sor Juana se estaba volviendo en España, puesto que ningún impresor habría arriesgado su dinero por un producto que no sabía si se vendería; para asegurar aún más la apuesta, Llopis incluyó al final del libro una serie de textos recientemente impresos en Nueva España, pero desconocidos para el público español, seguramente con el fin de que llamasen el interés de sus potenciales compradores. El texto de *El divino Narciso* de Llopis se derivaba de la suelta novohispana y añade bastantes errores que las sucesivas ediciones del siglo XVIII, basadas en la edición de Llopis, trataron de subsanar como mejor pudieron.

No sólo las ediciones piratas nos dan una pista del éxito de *El divino Narciso* en España. En un punto indeterminado entre finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII, el impresor madrileño Francisco Sanz publicó otra suelta de *El divino Narciso* basada en el texto de la novohispana, de la cual se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional de España. Cabe señalar aquí que las sueltas eran también sumamente populares para la difusión de obras dramáticas: se trataba de un formato sencillo, fácil de imprimir en masa y accesible al bolsillo de cualquier comprador. Sanz estaba especializado en la producción de sueltas dramáticas y llenó de ellas las casas de los madrileños (Gutiérrez Reyna, *Sor Juana*, pp. 153-155). Quizá se dio cuenta del éxito editorial que representaba sor Juana y decidió obtener una rebanada del pastel.

Entre tanta piratería realizada a partir de las buenas intenciones de Ambrosio de Lima, el amigo de sor Juana, resalta la primera edición autorizada de *El divino Narciso*, que se incluye en el *Segundo volumen*, publicado en Sevilla en 1692. Como ya ha mostrado Gutiérrez Reyna (*Sor Juana*, pp. 245-273), se trata de un trabajo cuidadosamente planeado para honrar a Juan de Orúe, caballero de la Orden de Santiago de muy dudosa procedencia. En ese libro se vertieron los mejores recursos que el dinero podía comprar: se trataba de hacer un texto excelente que exhibiera ante todos las cualidades nobiliarias del noble vizcaíno que había sido comerciante en Sevilla.

Sin embargo, el año anterior Llopis había publicado varias de las obras incluidas en el lujoso *Segundo volumen*, lo que sin duda empañó un tanto la impresión, puesto que los editores se vieron obligados a incluir un paratexto en la loa a *El divino Narciso* que explicara lo siguiente: “Que aunque está con el auto en el fin de

la segunda impresión del primer tomo de las *Obras* de la madre Juana, se repiten aquí en gracia de los que tiene el dicho volumen de la primera impresión, donde faltan” (De la Cruz, *Segundo volumen*, p. 198).

Me llama la atención que en ese paratexto no hay alusiones a la representación de *El divino Narciso*, sino que se le concibe como un texto meramente impreso para los lectores. Otros cambios en el texto también parecen particularmente significativos, como la supresión de marcas de aparte y de acotaciones destinadas a los responsables de la escenificación. Es probable que esas supresiones correspondiesen a los impresores, quienes encontrarían dichas indicaciones superfluas para su público lector y decidieron ahorrarse tinta y tipos. Otros cambios en las acotaciones también parecen ir dirigidos hacia un público lector, que imagina la escena en vez de representarla como lo haría una compañía teatral.

El resultado es que el texto del *Segundo volumen* está diseñado para leerse, frente al de la suelta, que sor Juana pensó destinado a representarse. Curiosamente, el cuidado texto del *Segundo volumen* no volvió a reimprimirse sino hasta la edición de Rice, mientras que el del pirata Llopis fue la base de las ediciones de *El divino Narciso* desde el siglo XVIII hasta la fecha. Es paradójico que los lectores de sor Juana hemos estado consultando el texto destinado originalmente para la representación escénica pero no revisado por la autora. Esa situación presenta desafíos ineludibles en una futura edición crítica.

En mi intervención anterior advertí de las sorpresas que nos aguardan en el archivo sorjuanino. He querido compartir con ustedes algunas de las que he encontrado, acompañado y guiado de queridos maestros, colegas y amigos. Sor Juana es, sin duda, un personaje icónico de la cultura mexicana; como nos prueba el archivo, lo fue desde ese lejano siglo XVII que la reconoció como Fénix de México, Décima Musa, poetisa americana, según reza la portada de la sentida *Fama y Obras póstumas*.



Leer a sor Juana es sostener, como diría Quevedo, una conversación con los difuntos, la cual se encuentra mediada a través de su riquísimo archivo. Sin embargo, como he querido expresar en las tres secciones precedentes, no se trata de una obra muerta, sino de una profunda literatura que tuvo la vitalidad de la representación dramática y de la *performance* dancística y musical, que nació de la escena y del canto, del baile cortesano y de la dramaturgia teológica. La fosilización realizada

por las letras de molde es la que nos presenta un texto en apariencia fijo, pero que aún conserva esa vitalidad a la que podemos acceder a través de un archivo que, a pesar de estar sujeto a las vicisitudes del tiempo, mantiene viva una obra trescientos treinta años después de que su autora pasara a formar parte de ese reino compartido por todos los que han sido.



Bibliografía

- ALATORRE, Antonio, “Hacia una nueva edición crítica de sor Juana”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 51.2, El Colegio de México, México, 2003, pp. 493-526.
- BARRERA VARAONA, Joseph de la, *Festín plausible con que el Convento de Santa Clara celebró en su felice entrada a la Ex.ma D. María Luisa, condesa de Paredes, marquesa de la Laguna y virreina de esta Nueva España*, edición de Judith Farré, México, El Colegio de México, 2009 (“Biblioteca Novohispana”, “Anejos”, 5).
- BARRUCHI Y ARANA, Joaquín, *Relación del festejo que a los Marqueses de las Amarillas les hicieron las Señoras Religiosas del Convento de San Jerónimo (México, 1756)*, edición de Frederick Luciani, Pamplona-Madrid-Fráncfort-México, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert-Bonilla Artigas, 2011 (“Biblioteca Indiana”, 30).
- BRAVO ARRIAGA, María Dolores, *La excepción y la regla / Estudios sobre espiritualidad y cultura en la Nueva España*, prefacio de José Pascual Buxó, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997 (“Estudios de Cultura Literaria Novohispana”, 8).
- CRUZ, Juana Inés de la, *El divino Narciso*, edición de Robin Ann Rice, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 2005 (“Anejos de Rilce”, 50).
- , *Inundación castálida*, edición de Georgina Sabat de Rivers, Madrid, Castalia, 1982 (“Clásicos Castalia”).
- , *Obras completas*, vol. I: *Lírica personal*, edición de Antonio Alatorre sobre la edición de Alfonso Méndez Plancarte de 1951, México, Fondo de Cultura Económica, 2009 (“Biblioteca Americana”, “Literatura Colonial”).
- , *Obras completas*, vol. III: *Autos y loas*, edición de Alfonso Méndez Plancarte, México, Fondo de Cultura Económica, 1955 (“Biblioteca Americana”, “Literatura Colonial”, 27).
- , *Obras completas*, vol. IV: *Comedias, sainetes y prosa*, edición de Alberto G. Salceda, México, Fondo de Cultura Económica, 1957 (“Biblioteca Americana”, “Literatura Colonial”, 32).
- , *Segundo volumen de sus obras*, edición facsimilar a cargo de Gabriela Eguía-Lis Ponce, prólogo de Margo Glantz, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

- GALICIA LECHUGA, David, “...de un auto en la alegoría / quiero mostrarlos visibles...? Texto alegórico y texto dramático en *El divino Narciso*”, en Sara Poot Herrera (editora), *Sor Juana Inés de la Cruz / Carísimas hermanas y doce diálogos actuales*, México, Vaso Roto, 2024, pp. 197-220 (“Singular”).
- , “Variantes, representación y sentido en la loa para *El divino Narciso*”, en *Confluencia / Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, vol. 38, no. 1, Colorado State University, Fort Collins, 2022, pp. 114-127.
- y Jorge Gutiérrez Reyna, “Un impresor seducido por sor Juana: los textos de las sueltas novohispanas publicados por José Llopis en *Poemas* (1691)”, en *Caliope / Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, vol. 23, no. 2, Penn State University Press, Pensilvania, 2018, pp. 217-233.
- GLANTZ, Margo, *Obras reunidas*, vol. I: *Ensayos sobre literatura colonial*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006 (“Obras Reunidas”).
- GUTIÉRREZ REYNA, Jorge, “El texto del *Primero sueño*. Transmisión, editores, retos de la edición crítica”, en *(an)ecdótica / Seminario de Edición Crítica de Textos*, vol. III, no. 2, Universidad Nacional Autónoma de México, México, julio-diciembre de 2019, pp. 71-92.
- , “La pluma canta, la voz escribe: transmisión textual de los villancicos de sor Juana”, en Anastasia Krutitskaya (editora), *Celebración y sonoridad en Hispanoamérica (siglos XVI-XIX)*, Morelia, Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2020, pp. 289-346.
- , “Sobre el texto del *Neptuno alegórico*. Hallazgo de una edición suelta con correcciones autógrafas de Sor Juana”, en Miguel Zugasti y Ana Zúñiga Lacruz (editores), *El tablado, la calle, la fiesta teatral en el Siglo de Oro*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2021, pp. 151-171 (“Biblioteca Protestas”).
- , *Sor Juana a través de sus editores*, tesis doctoral, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2023.
- LAVRIN, Asunción, *Las esposas de Cristo / La vida conventual en la Nueva España*, traducción de Alejandro Pérez-Sáez, revisión de Darío Zárate Figueroa, México, Fondo de Cultura Económica, 2016 (“Historia”).
- MEDINA, José Toribio, *La imprenta en México (1539-1821)*, t. III., edición facsimilar a cargo de la Coordinación de Humanidades, México, Coordinación de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.
- PARKER, Alexander A., “The Calderonian Sources of *El divino Narciso* by Sor Juana Inés de la Cruz”, en *Romanistisches Jahrbuch / Yearbook of Romance Languages and Literatures*, vol. 19, no. 1, The Gruyter-Universität Hamburg, Berlín, 1968, pp. 257-274.
- SABAT DE RIVERS, Georgina, *Bibliografía y otras cuestiúnculas sorjuaninas*, Salta, Editorial Universidad Católica de Salta, 1995 (“Biblioteca de Textos Universitarios”, “Estudios críticos”, 1).

TRABULSE, Elías, *La muerte de sor Juana*, México, Centro de Estudios de Historia de México Condumex, 1999.

Plumas como aves en la veneciana Veronica Franco y sor Juana Inés de la Cruz



En el ámbito renacentista y barroco americano, el símbolo hierático se adosa al edificio teocrático-político, a su imponente arquitectura, la del México colonial, ampliamente estudiada por Guillermo Tovar de Teresa²: de piedra, arcilla, arena, madera, tezontle, cantera, azulejo de talavera, arquitectura labrada por mano de obra de artífices, aserradores, canteros y albañiles indígenas (González del Prado) –fuerza laboral indefensa, vulnerable a mortales riesgos; habría que recordar, como consigna Antonio de Robles en su *Diario de sucesos notables*, que el sábado 30 de noviembre, durante la entrada del virrey marqués de la Laguna, Tomás Antonio de la Cerda, “se cayó un indio del arco de la ciudad y se medio murió” (t. 1, p. 291)–, en edificios religiosos y administrativos, casas reales y señoriales (Méndez Bañuelos, p. 39), así como en monumentos efímeros, arcos triunfales y túmulos fúnebres de ceremonias monárquicas, simulacros de cartón

1 Quiero agradecer a la Universidad del Claustro de Sor Juana –donde hace tiempo asistí al primer semestre de la que era todavía recién inaugurada licenciatura en Ciencias Humanas–, hoy bajo el rectorado de Rafael Tovar López-Portillo, así como a UC-Mexicanistas, bajo la dirección de Sara Poot-Herrera, la gentil invitación a leer este breve ensayo desde la lejanía de Carolina del Norte hasta mi querida ciudad natal, en celebración de la vida y la obra de sor Juana Inés de la Cruz y en homenaje a una de sus más importantes estudiosas, la escritora Margot Glantz: el ciclo sorjuanino *El Corazón por Archivo*, en abril de 2025.

2 Véase en la bibliografía una selección de su obra publicada sobre el arte y la arquitectura novohispanos.

encumbrados hacia el cielo, con sus alegorías de poder terrenal y divino en su origen clásico romano vinculado simbólicamente a proezas militares (Méndez Bañuelos, p. 38).

En Italia es publicado, un siglo después de las primeras impresiones salidas del taller de Johannes Gutenberg (1450-1455) en Maguncia, en caracteres móviles de imprenta que ya utilizaba la *cortigiana onesta* veneciana Veronica Franco para dar a conocer escritos suyos por propia cuenta, los *Terze Rime* (Venecia, 1575), poemas de debate epistolar que deconstruye la tradición petrarquista de inspiración ovidiana. Otro siglo después, poemas y prosas nacidos en la Nueva España del genio de la polímata monja jerónima sor Juana Inés de la Cruz son dados a la estampa en tipos móviles en España, tres volúmenes editados y reeditados varias veces, gracias a la intervención de sus amigos, principalmente de María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, condesa de Paredes, y el canónigo, capellán y predicador real, doctor por la Real y Pontificia Universidad de México, Juan Ignacio de Castorena y Ursúa, quien se hizo cargo de editar el último de esos tres volúmenes, a cinco años de muerta sor Juana: *Fama y Obras póstumas del Fénix de México, Décima Musa, Poetisa Americana Sor Juana Inés de la Cruz* (Madrid, 1700). Le preceden *Inundación castálida* (Madrid, 1689) y el *Segundo volumen de las obras de Soror Juana Inés de la Cruz* (Sevilla, 1692).

Lectura privada, silenciosa o en voz alta, de poemas en un *ridotto* veneciano del siglo XVI. Lectura privada, silenciosa o en voz alta, de poemas en un convento novohispano del siglo XVII –el Convento de San Jerónimo de la Ciudad de México, y en los coros de las catedrales de las ciudades de México, Puebla y Oaxaca, y lo mismo en las cortes que en los conventos novohispanos, españoles y portugueses–. Escenificación de signos móviles, teatro interior de figuras o caracteres proyectados por el viaje desde el otro lado de la cerúlea tumba del océano hasta nuestra mirada e imaginación.

Cito del *Primero sueño* de sor Juana:

Ni el panteón profundo,
cerúlea tumba a su infeliz ceniza,
ni el vengativo rayo fulminante
mueve, por más, que avisa,
al ánimo arrogante
que, el vivir despreciando, determina
su nombre eternizar en su ruina.

Tipo es, antes, modelo,
ejemplar pernicioso
que alas engendra a repetido vuelo
del ánimo ambicioso
que, del mismo terror haciendo halago
que el valor lisonjea,
las glorias deletrea
entre los caracteres del estrago.

(Poema 216, vv. 796-810, *Obras completas*, vol. I, p. 531.)

La escritura impresa o manuscrita se dinamiza en el teatro interior de la creación, trastocando de esa manera la teatralidad espectacular del poder absolutista. En el momento de la lectura, la alegoría poética supera las fronteras temporales y espaciales, “revolviendo las provincias / y trasegando los mares” (romance 49, vv. 35-36, *Obras completas*, vol. I, p. 203), adquiriendo así el carácter inagotable y, por ende, universal del signo estético, polisémico.

Versos leídos o cantados en el *palazzo* de Domenico Venier en el campo de Santa Maria Formosa de Venecia, convertido en academia informal, donde realizaban su ideal de cultura escritores, artistas, músicos, filósofos y estudiosos –como en los coros de iglesias y conventos de Nueva España y Portugal–: cortesanía, conversación, canto, baile, figuras móviles de caracteres desprendidos en su indetenible vuelo. Voces en conversación, su cadencia, su armonía y su silencio. Polifonía en la lectura. Voces, y no la inmovilidad pétrea del signo hierático, inscrito en monumentos que celebran el poder unívoco del dogma religioso, político, social, patriarcal (Grossi). Y también voces, como las de sor Juana y Veronica, que defienden la integridad del ser femenino, de una articulación de su propia forma de escribir, de pensar, de conocer, de sentir, de vivir, de ser libre. Y no obstante los “caracteres del estrago” –derrota del intelecto humano, fracaso del alma en el intento de alcanzar el conocimiento absoluto–, subvertir las restrictivas fuerzas. Veronica Franco, la cortesana, busca ser más una compañera intelectual. Cito de sus *Terze Rime*:

A questo gli occhi del mio pensier ergo,
E da parole, e da vezzi delusa,
Tutti i lor vani indizi lascio a tergo.

Questa con voi sia legitima scusa,
Con la qual di non creder a parole
Nè a vostri gesti, fuori esca d'accusa.

(II, "Risposta sella Sig. Veronica Franca", tercetos 8-9, p. 21.)

Puede entenderse así: a eso se dirigen los ojos de mi pensamiento, entonces, y desilusionada por tus palabras vanas y tus apariencias, dejo atrás todos tus engañosos señuelos; acepta como legítima mi excusa, absuélveme de la acusación de no creer ni en tus gestos ni en sus palabras. Y es que, más allá de las dulzuras de las artes amatorias, la verdad, la bondad y la belleza no nacen del poder –cualquier tipo de poder–, sino de las fuerzas del corazón, de la mente, del alma: ésas son las fuentes del conocimiento humano, sin distinción entre hombres y mujeres.

Recuerdo las meditaciones que Victor Hugo expresa en forma de ensayo, en su magistral novela *Notre Dame de Paris*, sobre el amanecer de la letra impresa, que deja atrás los monumentos de piedra, la arquitectura del poder monolítico poblada de símbolos hieráticos, herméticos, únicamente descifrables por la clase sacerdotal y la divinidad inalcanzable: las escrituras inscritas, supeditadas también a la arquitectura efímera de dominio soberano, como en el *Túmulo imperial de la gran Ciudad de México*, ritual fúnebre en honor a Carlos V construido en 1559 en forma de catafalco de elevadas columnas aceradas, panegírico político de emblemas, inscripciones y poemas, símbolo estático, estrictamente codificado, del valor incontestable del proyecto de conquista y evangelización de las Américas, un mausoleo o panteón encomiástico al poder, descrito por el toledano humanista Francisco Cervantes de Salazar (1560), primer profesor de retórica además de rector de la recién inaugurada Real y Pontificia Universidad de México (1553).

Repensar, imaginar la escritura poética de Veronica Franco y sor Juana Inés de la Cruz como aves que vuelan sobre la caducidad de los templos derribados por las guerras, la llegada de los bárbaros que imponen nuevas religiones y cultos deshumanizadores, mercantiles, políticos. Monumentos que son ilegibles porque son fachadas vacuas, superficies sin polisemia. Signos planos a pesar de su monumentalidad, figuras del poder que se pretende incuestionable, ajenas al arte, a la poesía, al pensamiento.



Bibliografía

- CERVANTES DE SALAZAR, Francisco, *Túmulo imperial de la gran Ciudad de México*, México, Antonio de Espinosa Impresor, 1560.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Fama y Obras pósthumas del Fénix de México, Décima Musa, Poetisa Americana Sor Juana Inés de la Cruz*, edición facsimilar de la publicada en Madrid en 1700 por la Imprenta de Manuel Ruiz de Murga, introducción de Antonio Alatorre, apéndice de Gabriela Eguía-Lis Ponce, México, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- , *Obras completas*, vol. I: *Lírica personal*, edición de Antonio Alatorre sobre la edición de Alfonso Méndez Plancarte de 1951, México, Fondo de Cultura Económica, 2009 (“Biblioteca Americana”, “Literatura Colonial”).
- FRANCO, Veronica, “*Terze Rime*” e *Sonetti*, edición de Gilberto Beccari, Lanciano, R. Carabba Editore, 1912 (“Scrittori Nostri”).
- GONZÁLEZ DEL PRADO, Mariana, *La mano de obra indígena en la Arquitectura Virreinal / Ex Convento de San Francisco, Tlaxcala / Siglo XVI, México*, tesis de licenciatura, Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2020.
- GROSSI, Verónica, “Poesía y conocimiento en Veronica Franco y Sor Juana Inés de la Cruz”, en Sara Poot Herrera (editora), *Sor Juana Inés de la Cruz / Carísimas hermanas y doce diálogos actuales*, México, Vaso Roto, 2024, pp. 125-144 (“Singular”).
- HUGO, Victor, *Notre-Dame de Paris*, edición de Benedikte Andersson, prefacio de Adrien Goetz, Paris, Gallimard, 2009 (“Folio Classique”).
- MÉNDEZ BAÑUELOS, Sigmund Jádmar, “Ingenio y construcción alegórica en dos arcos triunfales novohispanos”, en Alicia Mayer (coordinación y presentación), *Carlos de Sigüenza y Góngora / Homenaje 1700-2000*, vol. I, México, Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, pp. 35-65 (“Historia Novohispana”, 65).
- ROBLES, Antonio de, *Diario de sucesos notables (1665-1703)*, 3 tomos, edición y prólogo de Antonio Castro Leal, México, Porrúa, 1946 (“Escritores Mexicanos”, 30-32).
- TOVAR DE TERESA, Guillermo, *Bibliografía novohispana de arte*, primera parte: *Impresos mexicanos relativos al arte de los siglos XVI y XVII* y segunda parte: *Impresos mexicanos relativos al arte del siglo XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988 (“Biblioteca Americana”).
- , *La Ciudad de los Palacios: crónica de un patrimonio perdido*, 2 tomos, textos introductorios de Enrique Krauze y José E. Iturriaga, México, Vuelta, 1991.
- , *La Ciudad de México y la utopía en el siglo XVI*, estudio introductorio de Xavier Guzmán Urbiola, México, Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2024.

- , *Los escultores mestizos del barroco novohispano / Tomás Xuárez y Salvador de Ocampo, 1673-1724*, texto introductorio de Julián Meza, textos sobre la sillería de San Agustín de Abundio Tomás Parra, México, Banca Serfín, 1990.
- , *México barroco*, realización y diseño de Beatrice Trueblood, México, Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas, 1981.
- , *Pintura y escultura del Renacimiento en México*, prólogo de Diego Angulo Íñiguez, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1979.
- , *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)*, presentación de Jorge Alberto Manrique, México, Grupo Azabache, 1992 (“Arte Novohispano”, 4).
- , *Renacimiento en México / Artistas y retablos*, realización y diseño de Beatrice Trueblood, México, Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas, 1982.
- , Miguel León-Portilla y Silvio Zavala, *La utopía novohispana del siglo XVI / Lo bello, lo verdadero y lo bueno*, presentación de Octavio Paz, México, Grupo Azabache, 1992 (“Arte Novohispano”, 1).

El platonismo de sor Juana: el caso de la música

En el nacimiento de Platón, escriben las historias profanas, que llovió el cielo oro, para simbolizar lo precioso de aquel ingenio. En el nacimiento de sor Juana no se dice, que genial el cielo se desatase en esta lluvia supersticiosa; pero sabemos, que nació en una tierra, que ella misma produce el oro como llovido. Si esto es pronóstico de algún aprecio, no hay duda, que éste es mayor, y más abundante.

Aprobación de Luis Tineo de Morales,
Inundación castálida

Platón y sor Juana



a distancia histórica que separa a ambos pensadores es de veintiún siglos; nos centraremos en sus similitudes y no en sus diferencias, que también son palpables. En el terreno de las ideas, apelar a esta antigua metodología es posible, y aquí sucede aquello de que muchas veces “los grandes filósofos se engendran unos a otros, no siempre por una influencia directa, sino a veces por una especie de filiación más escondida, que revela mejor sus caracteres profundos junto con aquellos de la verdad cuya revelación provocaron” (Festugière, pp. 163-164). Es el caso concreto de la influencia del genuino espíritu platónico en sor Juana lo que la llevó a tener ciertas actitudes que la revelan como una filósofa de verdad.

La comparación que haremos no lleva la tónica exacta de una “vida paralela” (συγάρισις) al estilo de Plutarco¹ sino una asunción del espíritu platónico que la jerónima manifestó de modo originario, dadas las evidencias tanto en prosa como en verso que tenemos en sus escritos. Nuestra tarea será evidenciar el proceder de la pensadora novohispana en este terreno, haciendo ver sus ecos textuales, sus influencias conceptuales, sus herencias noéticas de raigambre platónica. Parece una noble labor hacer acopio de las resonancias de aquellos conceptos prístinos que tienen su origen en Platón y que felizmente llegan a Juana Inés. Sin embargo, estamos conscientes de que

[p]roceder de tal modo supone aceptar la idea de que todo discurso literario se nutre de elementos ideológicos disímbolos que, al ser sometidos a nuevas relaciones de carácter funcional, no siempre conservan el mismo valor que les correspondía en el modelo ideológico del que fueron desprendidos (Buxó, pp. 45-46).

Para no cometer un craso error analógico respecto de la lectura sorjuanina de los motivos platónicos en su obra y de un espíritu platonizante –salvando las distancias epistémicas–, hay que tener en cuenta “las diferentes funciones sociales propias de aquellos textos que constituyen esas canteras ideológicas explotables *ad libitum* y las que desempeñan los nuevos textos que se apropian de esos materiales al grado de transformarlos sustancialmente” (Buxó, p. 46).

Sin lugar a duda, Platón es un referente obligado para comprender el tejido de la filosofía occidental que ha ido permeando la cultura desde su foco hasta el presente; la época novohispana no es la excepción. Como Juana Inés, Platón también fue poeta profesional, pero, a diferencia de ella, lo fue antes de su conversión a la filosofía. De hecho, se dice que cuando escuchó a Sócrates no quiso, o más bien “ya no pudo” escribir más poesía, pero en realidad esa dimensión estética nunca lo abandonó en su bella prosa reflexiva. Ambos, Platón y sor Juana, teorizaron sobre la música y la ejecutaban, aunque no fueron músicos de profesión².

1 En sus *Vidas paralelas* podemos ver la comparación de corte moral entre los personajes análogos por Plutarco de Queronea, operación que constituye la esencia de dicha obra. Como ejemplo de tal género literario, Antonio Gómez Robledo ensayó esta metodología sobre las vidas de Sócrates y Jesús de Nazareth (véase *Obras*, vol. I, pp. 441-473).

2 “Muchos de los filósofos antiguos se preciaron de grandes músicos, como Pitágoras, Aristógenes, Platón, Aristóteles, Galeno, Plutarco y Boecio, porque habían reconocido que tiene en sí fuerza grande para tolerar y sufrir los trabajos desta vida. [...], y otros varones principales de Grecia, en todos los banquetes y regocijos cantaban, con instrumentos músicos de vihuelas

Lo más seguro es que sor Juana no haya leído directamente el testimonio platónico de los *Diálogos* ni de las *Cartas*, dado que “a muchos autores los conoció a través de misceláneas” (Ramírez Santacruz, p. 137), pero conoció el espíritu del platonismo a través de autores de su tiempo y anteriores que tenían aún el influjo del neoplatonismo renacentista, como Athanasius Kircher, a quien refiere en sus escritos³, pues estaba a un siglo de ese gran periodo ilustrado⁴. A través de sus lecturas en general, Juana Inés pudo asimilar algunas de las tesis centrales del platonismo y conocer su importancia dentro de la tradición filosófica, “con gran acopio de citas de los mitólogos en boga –Cartario, Pierio Valeriano, Natal, Textor– y de los poetas y autoridades clásicas –Macrobio, Cicerón, Plinio, Ovidio, Homero– sin excluir a los Padres de la Iglesia y a la Biblia” (Paz, p. 217), autores todos de raigambre platonizante.

El platonismo dio a los Padres de la Iglesia las bases epistemológicas para el sustento de las ideas cristianas⁵, y el filósofo griego planteaba al menos cuatro tesis que llegaron a sor Juana por esa vía doctrinal: 1) la existencia de dos mundos –uno

y flautas de mano en mano, los valerosos acontecimientos y señaladas victorias que habían alcanzado [...]. Creo yo que hacían este tan excelente ejercicio porque con más voluntad se oyese y con menos trabajo se conservase la memoria de lo pasado, y no pereciese la historia de las proezas notables, y con la suavidad y consonancia de voces e instrumentos encendiesen los ánimos de los oyentes a imitarlas” (Covarrubias, p. 770).

3 Hay tres obras de Kircher que tienen relación con la música y que muy probablemente influenciaron a Juana Inés: *Ars Magna Lucis et Umbrae* (1645, 1671), que trata de óptica; *Musurgia Universalis sive Ars Magna Consoni et Dissoni* (1650) y *Phonurgia Nova sive Conjugium Mechanico-physicum Artis & Naturæ Paranymphe Phonosophia Concinnatum* (1673), que tratan de música ligada a las matemáticas y a la teoría de la sensación. Si contáramos con *El caracol*, podríamos hacer un estudio comparativo y valorar hasta qué punto esas obras del jesuita alemán influyeron en sor Juana.

4 “‘*Musurgia Universalis*’ o el gran arte de la consonancia y disonancia, en diez libros, en los que se trata toda la doctrina y filosofía del sonido y en los que se exponen, ambas, la teoría y la práctica de la música en todas sus diversas formas [...]. Es seguro que sor Juana conoció esos volúmenes” (Paz, p. 316), pero no sabemos si leería de primera mano a autores renacentistas filósofos, como Marsilio Ficino y Giovanni Pico della Mirandola, o si le llegaría la luz platónica por la poesía del periodo renacentista.

5 A través de la patrística, el platonismo alcanzó a ser la filosofía más poderosa durante la alta y baja Edad Media, luego en el Renacimiento por el redescubrimiento de Platón por autores como Ficino y Pico della Mirandola, después de un breve periodo de aristotelismo en el siglo XII con los árabes y en el XIII con los latinos. Todo ese fermento de siglos de platonismo maduró hasta producir la magnífica edición canónica, publicada en 1578 –vigente hasta nuestros días–: los tres tomos de los *Diálogos* de Platón por Henricus Stephanus.

verdadero y eterno, otro del cambio y de lo perecedero–; 2) la trascendencia del alma *post mortem*, un premio para los que fueron buenos en vida y un castigo para los infractores de la ley del Estado y del orden moral; 3) una vida santa lejos del ruido y de las banalidades mundanas –pues la Academia era una especie de internado intramuros de vida comunitaria (Ramírez Daza, pp. 155-207)–; y, sobre todo, 4) un supremo ordenador del cosmos más allá del politeísmo de la religión pagana popular –el Demiurgo–.

La cosmovisión de Platón llegó, vía el neoplatonismo, al siglo XVII en las lecturas que nuestra pensadora hacía y que la remitían al pasado de los fundamentos filosófico-doctrinales que la Iglesia católica apostólica romana hizo compatibles con sus dogmas de fe. Sor Juana manifestó varias de las ideas platónicas dentro de su pensamiento filosófico-literario, a saber: 1) su afición a la música; 2) su entusiasta estudio de las matemáticas y la astronomía; 3) su concepción del ser humano bajo categorías dualistas –alma-cuerpo–; 4) su amor terreno elevado al ideal; 5) su temple argumentativo en la dialéctica de sus conversaciones en el locutorio; y, en suma, 6) su amor por la belleza, llevado hasta la cima del más elevado arte.

Por estas razones, el *corpus* sorjuanino debe ser leído con cuidado, bajo una exégesis que tenga en cuenta que el platonismo de la Décima Musa es temático y coincidente en los puntos antes señalados, en cada caso adecuado a sus propios fines⁶. Así, Platón emerge en las letras de Juana Inés desde un trasfondo *ad hoc* a las propias ideas filosóficas de sor Juana y siempre en consonancia con la visión que ella tenía de la realidad. Por ello, respecto a todas las influencias que se dejan ver en la obra de sor Juana, bien ha dicho la crítica que

cabría proponer el argumento de que Sor Juana, cuya notoria independencia intelectual no la separa de su contexto cultural obligante, bien pudo tomar impulso [de ...] obras “filosófico-literarias” [a las que debe] su modelo discursivo, así como numerosos tópicos de larga tradición emblemática, pero sin adherirse por ello a la totalidad o siquiera a la esencia de las doctrinas herméticas, sino más bien reconvirtiendo el antiquísimo tema [...] a las doctrinas científicas (o teológicas) más avenidas con su espíritu racionalista y desarrollándolo de conformidad con los principios de la poética culterana: la alusión cifrada y erudita y la multivalencia semántica de la alegoría (Buxó, pp. 46-47).

6 De hecho, desde los continuadores directos del filósofo griego –Jenócrates y Espeusipo, y no se diga Aristóteles–, el platonismo fue entendido de formas diversas y fue tomado en esto o en aquello según los intereses de sus herederos. Siempre fue así, muy a pesar del propio Platón.

Dado por sentado este ejercicio de adaptación sorjuanina, para hacer palpable lo que estamos diciendo destacaremos la visión platónica en la Idea de Belleza, trascendente a todo. La razón de ello es que bajo la visión de la belleza todo se concibe y se produce. Ese arquetipo de belleza es para Platón el ser más verdadero, el ser en sí⁷, un *trascendental del ser* que supera enteramente al pensamiento humano, y que aquí aparece como telón de fondo de toda la obra de sor Juana, como lo atestigua en los vv. 8-10 de la décima 103⁸: “pues tu beldad increíble, / como excede a lo posible, / no la alcanza el pensamiento” (*Obras completas*, vol. I, p. 336). Y si bien pareciera que la belleza es absoluta y por eso mismo inalcanzable para las categorías humanas, explica Paz que “no es absoluta: es una relación. Doctrina que viene de Platón [...]”. Por esto, concluye sor Juana, nada puede representar mejor a la hermosura –o sea: dar *idea* de ella– que la música” (p. 314). He aquí la razón de por qué es la música la que de entre las bellas artes se acerca más a su objeto, que es la belleza.

Para sor Juana, el arte literario es una materialización razonada e ideal de la belleza advertida por el filtro humano, como nos anuncia el epígrafe que intitula la redondilla 87, donde “Pinta la armonía simétrica que los ojos perciben en la hermosura, con otra de música” (*Obras completas*, vol. I, pp. 304-305). Dice en los vv. 29-32: “Tu garganta es quien penetra / al canto las invenciones, / porque tiene deducciones / y porque es quien mete letra”. Y en la música, sobre todo es la voz la que articula el sentido conceptual de lo que se canta.

El caso de la música

La belleza, como el ser, se percibe de muchas maneras, y una manera muy especial de detectar y disfrutar la belleza es a través de la música, una de las bellas artes que Juana Inés cultivó de varias formas, como enseguida veremos. En principio, debe entenderse por el vocablo *música* tanto una ciencia como un arte, y en ambos conceptos Juana Inés brilló. En efecto, en la época se entiende esa doble acepción, lo mismo para el sustantivo femenino *música* como para el adjetivo *músico/a*:

7 El diálogo donde Platón trata con mayor profundidad el tema de la (Idea de) Belleza es el *Simposio* (173c-223d), el cual, desde el punto de vista estético, es uno de sus textos artísticamente mejor logrados. Previo a ese texto de madurez, Platón hace un abordaje inicial en su diálogo de juventud *Hipias Mayor* (282b-304e), donde el tratamiento es ciertamente de orden aporético y no conclusivo porque aún no maduraba en su espíritu una doctrina metafísica como tal.

8 En cuyo epígrafe titular se lee: “Esmera su respetuoso amor; habla con el retrato; y no calla con él, dos veces dueño” (*Obras completas*, vol. I, pp. 335-338).

Ciencia physico-mathemática que trata de los sonos harmónicos, y consiste en el conocimiento científico de los intervalos de las voces, que se llaman consonancias y disonancias. [...] Arte divino es la *música*: danle por inventor a Mercurio, y otros a Aristógeno; pero lo cierto es que lo fue Amor.

Música se llama también el concierto de instrumentos y voces [...].

[...] Corroboran estas ideas la diferencia y disposición de los instrumentos *músicos*, que se reducen a tres géneros, de cuerda, de viento y de golpe (*Autoridades*, vol. IV, pp. 636-637).

Veamos. Una forma en que Juana Inés cultivó la música fue la elaboración de villancicos, que fueron cantados en la Catedral Metropolitana de México y en las catedrales de Puebla y Oaxaca⁹: “admirables Villancicos, de suave música y emoción cristalina, en que Sor Juana parece cantar con voz de ángel” (Toussaint, p. XII). Su contribución también se extendió a interpretaciones musicales dentro del convento –quizás interpretara y compusiera algo más que villancicos–, en su calidad de monja corista, y a un libro de música que sabemos que escribió pero que lamentablemente –como también se sabe– está perdido: *El caracol*, que “quienes alcanzaron a leerlo dijeron que con ese nuevo método musical se llegaba a su perfecto uso sin rodeos del antiguo método y advirtieron que bastaba sólo esta obra para hacerla famosa en el mundo” (Ramírez Santacruz, p. 140)¹⁰. Por ello, el testimonio que nos da don Juan José de Eguiara y Eguren en uno de los capítulos de su *Bibliotheca mexicana* resulta interesante al respecto:

9 “Sor Juana tiene doce juegos completos de villancicos plenamente autenticados (según el ordenamiento y exacta fechación de Méndez Plancarte): Asunción: 1676, 1679, 1685 y 1690 (Ciudad de México, todos); Concepción: 1676 (México) y 1689 (Puebla); San Pedro Nolasco: 1677 (México); San Pedro Apóstol: 1677 y 1683 (los dos en la Ciudad de México); Navidad: 1689 (Puebla); San José: 1690 (Puebla); y Santa Catarina: 1691 (Oaxaca). Están también los diez juegos atribuibles” (Tenorio, p. 58). Hay una discusión más actual sobre qué villancicos realmente pueden atribuírsele y cuáles no, pues en cada caso se presentan algunas objeciones, cruzando información con las composiciones y las ejecuciones en otros lugares de América y de la Península (Pérez-Amador, pp. 159-178).

10 “La virreina María Luisa se enteró de que la jerónima había compuesto este escrito y le pidió una copia, pero sor Juana se negó a enviársela a España, porque consideró que el manuscrito no había quedado a su entera satisfacción” (Ramírez Santacruz, p. 140). Y así como el *Equilibrio moral* o las *Símulas* corrieron con igual suerte, de haberlos entregado a María Luisa para las prensas, o si después las hubiera podido obtener Castorena y Ursúa para el volumen póstumo de 1700, dichas obras hubieran llegado hasta nosotros, aun sin la perfección que sor Juana quería imprimirles, pero tendríamos esos “bocetos”: verdadero arsenal de valiosas indicaciones que hoy no tenemos.

Demostrando en todo gran habilidad manual e intelectual [...] fue habilísima en la música, a la cual se dedicó con tanto más entusiasmo cuanto que se avenía a su profesión religiosa y era de provecho para sus compañeras, para enseñar a las cuales compuso un método que aventajaba en mucho a todos los conocidos hasta entonces (pp. 9-13)¹¹.

Sin embargo, no sólo hablamos de ejecución musical a través de un canon práctico –lo cual por sí solo ya tendría para nosotros mucho valor–, sino además no hay que perder de vista el sentido que para ella tenía la música, en primer lugar, como parte de su formación científica. En efecto, sostiene Ermilo Abreu Gómez: “Forma parte de su crítica científica su estudio musical. No se ocupa de la música por razones de desahogo artístico, sino por disposiciones críticas. El tratado llamado *Caracol* que escribió parece que reducía a un orden sencillo el arte de la escritura musical” (“Prólogo”, p. 99). Y sor Juana lo dice en el romance 21¹²:

De la música un cuaderno
pedís [...]
[...]
Mas si he de hablar la verdad,
eslo que yo, algunos días,
por divertir mis tristezas
di en tener esa manía,
y empecé a hacer un tratado
para ver si reducía
a mayor facilidad
las reglas que andan escritas.
En él, si mal no me acuerdo,
me parece que decía
que es una línea espiral,

11 Y es que “el método donde concretó conocimientos lo dedicó a las hermanas religiosas, quienes encontraban gran dificultad en la comprensión del sistema usado hasta entonces” (Atamoros, p. 58).

12 Cuyo epígrafe titular ya habla explícitamente de ese tratado: “Romance que escribe a la excelentísima señora condesa de Paredes, excusándose de enviar un libro de música; y muestra cuán eminente era en esta arte, como lo prueba en las demás” (*Obras completas*, vol. I, pp. 86-92). Cfr. De la Cruz, *Poesías*, pp. 293-294 (notas de Toussaint).

no un círculo, la armonía;
y por razón de su forma
revuelta sobre sí misma,
le intitulé *Caracol*,
porque esa revuelta hacía.

(*Obras completas*, vol. I, pp. 87 y 90-91, vv. 13-14 y 113-128.)

Esto coincide análogamente con la intención de Platón, es decir, el querer entender la música para comprender la lógica de las esferas celestes y la armonía de la naturaleza misma, como nos dice en el *Timeo* (18a-92c)¹³, pues “las relaciones entre todos los seres creados... es la armonía musical” (Elías Trabulse citado en Buxó, p. 45). Si se comprende la armonía de las esferas, se entiende un poco más el funcionamiento “de esta máquina universal”, y de ahí que el interés por la música tenga que ver con un afán de omnicomprensión. Así, el interés de Juana Inés no se reduce a un mero gusto cortesano o sacro, ni a una incursión *amateur*, sino, muy por el contrario, en ella “hay también tanteos y exploraciones, por ejemplo en la acústica” (Reyes, p. 367).

Curiosamente, el nombre de *caracol*¹⁴ refleja precisamente las ideas platónico-pitagóricas en la imagen conceptual de la espiral infinita y de la proporción, presente en la armonía musical de las estrellas, los remolinos, los ojos de agua, los cuernos de carneros, los caracoles mismos: de algún modo, en toda la naturaleza. Platón veía la belleza en todas las formas ideales y la música era para él una parte importante de la educación del alma para alcanzar la verdad y la sabiduría. Era la música parte constitutiva de la currícula de la Academia, por la que todos los académicos tenían que pasar¹⁵. La filosofía busca comprender todas las cosas, y para

13 Véase Platón, pp. 1126-1179.

14 Hay una historia relacionada con la conservación y la desaparición de la preciada obra, que da cuenta de su trágico destino: “Con veneración amorosa el tratado por Sor Juana compuesto guardóse por más de dos siglos, primero en su convento, luego por una de las pocas supervivientes de la familia espiritual de las monjas, cuando ese convento, como los demás que en México había, fue disuelto por el partido político que impuso al país las *leyes de reforma*.”

La última monja que el tratado de música guardaba, con varias de las plumas de ave de Sor Juana y con otras reliquias de ésta, era, dice Francisco Fernández del Castillo, ‘una venerable religiosa’ ‘octogenaria, llena de virtudes y caridad’. ‘Durante uno de los últimos trastornos políticos’ que en México ha habido, fue denunciada; recogiósele cuanto de Sor Juana y del antiguo convento poseía, y el libro de música desapareció” (Chávez, pp. 157-158).

15 La insistencia en el estudio de la música que se hacía en la Academia fue la base de su inclusión

ello utiliza atajos, claves, fórmulas, signos y signos de signos, con el fin de acortar el universo conceptual, lo indecible de la infinitud del ser.

Por eso, la espiral sorjuanina resulta ser una imagen conceptuosa que funciona para reducir o “traducir” la realidad a la mente humana, pues en su “revuelta” puede subsumir a su manera la multiplicidad *cuasi* infinita en la inmanente unidad de su armonía. De ahí que sea tan importante ese famoso tratado de que gozaron privilegiadamente –aunque de modo parcial– sus contemporáneos. Se añade, entonces, a la lista de tratados que hicieron historia pero que hoy están perdidos –recuérdese la lista en *La Biblioteca de Babel* de Borges–.

“Su pérdida ha dejado un vacío, quedan sólo algunas complicadas alusiones no relacionadas con nuestro sistema común de notación sino con los sistemas desarrollados por los renacentistas”, observa Pérez-Amador (p. 160)¹⁶, y valga decir, aunque sea de paso, que esos sistemas de notación se inspiraron en los platónico-pitagóricos, pues

lo que el *armónico* medio
de sus dos extremos dista,
y del *geométrico* en qué,
y *aritmético*, distinga;
 si a dos mensuras es toda
la música reducida,
la una que mide la voz
y la otra que el tiempo mida

(De la Cruz, *Obras completas*, vol. I, romance 21, p. 89, vv. 65-72).

en el *Quadrivium* durante la Edad Media, junto con las demás materias matemáticas: aritmética, geometría y astronomía. En *El caracol* se “estudia a la luz de especulaciones matemáticas sistemas armónicos pitagóricos” (Pérez-Amador, p. 159).

16 Se han realizado interpretaciones musicales actuales de los villancicos sorjuaninos y de otras letras poéticas basándose en las partituras encontradas de algunos maestros de capilla de la época. Han sido grabadas por músicos especialistas, aunque con ser interpretaciones parciales nos dan solamente una idea de cómo pudieron haberse escuchado en tiempos de sor Juana, sobre todo dadas las diferencias de los sistemas de notación y los instrumentos. Pueden conocerse seis grabaciones en Pérez-Amador, pp. 177-178. También se recomienda la grabación de Rami Martínez y el ensamble Favola in Musica, *Venid mortales / Villancicos de Sor Juana en el Barroco americano* (2017).

Busquemos alguna luz de ello a través de la vida de Juana Inés. Ella tuvo una breve pero señalada educación y cultivo musical durante periodos significativos, justo porque ella hablaba y pensaba musicalmente en varios sentidos. En efecto, “poseía el don del ritmo, el cual se siente vibrar en la mayoría de sus versos. Puso música a muchas obras” (Atamoros, p. 58).

Primero, fue durante su estancia en la corte de los Mancera que “debió recibir algún tipo de instrucción musical y de canto” (Ramírez Santacruz, p. 44). Luego, “fue aceptada como religiosa corista” (Ramírez Santacruz, p. 57) en su ingreso al Convento de San José –carmelita–, en calidad de novicia, en 1667. Más tarde, ya en San Jerónimo, se sabe que tenía en su celda instrumentos musicales, los cuales asumimos que usaba al menos durante las festividades religiosas; quizás eran del tipo vihuela, o algún instrumento de cuerda tipo caja, o un arpa sencilla, para acompañar textos recitados, como una musa griega¹⁷. De hecho, “*mousiké techné* significaba *arte u oficio de las musas*” (González, p. 340)¹⁸. Esos instrumentos musicales fomentaban su inteligencia y seguramente inspiraban sus creaciones, y sin duda alegraban su espíritu y evocaban su ya de por sí pronunciada dimensión estética.

Finalmente, considérese también que con las monjas portuguesas, a través de sus *Enigmas*¹⁹, “compartía su afición por la poesía, la música y la polémica intelectual” (Ramírez Santacruz, p. 209). Ciertamente, Juana Inés componía y ejecutaba la música con toda esa vocación por el saber que la caracterizaba, por sus disposiciones críticas, por su inclinación a las ciencias y las artes, pero eso no lo hizo en abstracto sino a tenor de las necesidades sociales que se le presentaban. En efecto,

Sor Juana escribió versos para ser musicalizados y cantados, tanto sacros, como los villancicos u otras letras sueltas, como profanos, varios de ellos de encargo, ocasión o

17 Hay incluso evidencias en sus poemas que remiten a bailes populares que debió conocer en la corte, como “San Juan de Lima” y “Cardador”, que forman parte del villancico VIII (una ensaladilla) compuesto como parte del juego de villancicos para las fiestas de San Pedro Apóstol de 1683 (villancico 266, *Obras completas*, vol. II, pp. 82-84). Ese tipo de composiciones solían acompañarse de música.

18 Sebastián de Covarrubias dice al respecto en el *Tesoro de la lengua castellana o española* ([1611] 1995): “los poetas fingieron haber nueve ninfas, hijas de Júpiter y de la Memoria, las cuales presidían a la música y a los poetas. Diéronles nombres varios [...]. Dícese en latín *musa*, del griego *mousa*, que vale canto. De musa se dijo música y músico” (p. 770).

19 Véase la edición de esta obra tardía de sor Juana en *Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer*, en edición de Antonio Alatorre (1994).

circunstancia, que celebraban algún acontecimiento específico, como la profesión de una religiosa, alguna festividad, o nacimientos o cumpleaños de alguna personalidad (Terán, p. 140)²⁰.

En contraste analógico, para Platón la música es una expresión matemática de la armonía²¹, producto de la vinculación de tiempos, ritmos y voces emanadas del alma. Su creación tiene que ver con la música del cosmos en todo su esplendor (*lux esplendor*). Así, tanto para Platón como para los griegos de su época, como luego para sor Juana,

la música estaba omnipresente en los actos de la vida cotidiana, religiosa y política, fue para ellos no sólo la más bella de las artes sino también el objeto de las mayores especulaciones filosóficas y científicas [...] fue importantísima en todas las manifestaciones: en el teatro, en las fiestas, en las ceremonias religiosas y aun en la educación, la presencia de la música fue siempre un elemento esencial (González, p. 339).

En Platón, la influencia de esa visión específica le viene de la matematización pitagórica del ser²² y de la visión geométrica del plano que tenían los antiguos

20 En ese sentido, “Sor Juana debía mantener una estrecha relación con los *maestros de capilla* de las catedrales de México, Puebla y Oaxaca, ya que sus villancicos se compusieron para cantar y solemnizar distintas festividades religiosas de primera clase” (Martínez Gómez, p. 70).

21 Para Platón (*Rep.*, III, 410e-411b), la música educativamente bien llevada cultiva la dulzura del alma y nos hace valientes (*ἀνδρεία*): “es la dulzura algo peculiar de la naturaleza que ansía saber, educándola bien se logra que sea suave y ordenada [...] los guardianes deben poseerla por naturaleza [...] si el alma cuenta con alguna fogosidad, ésta se vuelve dúctil como el hierro, y de rígida e inservible se hace útil” (p. 190).

22 Platón propone en su *República* (VII, 522c-531c) que los estudios que emprenda el filósofo para formarse intelectualmente deben ir en orden ascendente, empezando por la aritmética y terminando con la armonía, pasando por la geometría (plana), la estereometría (estudio de los sólidos) y la astronomía. La aritmética alejaría a las almas de las limitaciones de percepción de los sentidos, obligando a la mente del estudiante a habituarse a los entes abstractos que componen los números. La geometría reforzaría la reflexión sobre lo que no cambia (reino de lo inmutable), pues las propiedades de las figuras son eternas. La estereometría ayudaría a comprender el volumen de los cuerpos ideales, que, a diferencia de los físicos, guardan una proporción matemática perfecta. La astronomía capacitaría a la inteligencia para deducir aquellos cuerpos celestes que no son visibles a simple vista pero que también existen más allá de los cuerpos celestes que sí son visibles. Finalmente, la armonía musical llevaría al conocimiento de la armonía de los números en sí mismos, y así alcanzar más fácilmente la Idea de lo Bueno y la Idea de lo Bello (pp. 349-363).

griegos²³. Sor Juana afirma en su ya citado romance 21: “lo que el *armónico* medio / de sus dos extremos dista, / y del *geométrico* en qué, / y *aritmético*, distinga”. Y por ello, en Juana Inés hay un eco claro e innegable del espíritu platónico en su arte musical, aunque pasado por el tamiz del espíritu barroco de la Contrarreforma²⁴. Se trata de un platonismo *sui generis* aumentado, pues ella vivió esas ideas a través de la música de su tiempo, que había recibido el influjo y el impulso renacentistas. De hecho, se autodenominó “discípula de Cerone”, músico napolitano, maestro de capilla de Felipe II²⁵, lo cual Paz confirma: “Las ideas [musicales] de sor Juana vienen de [Pietro] Cerone, exaltado neoplatónico” (p. 314). Más allá de la música instrumental que pudo haber ejecutado y de acompañar con su voz el canto sacro dentro del claustro conventual, lo que mayormente cultivó sor Juana fue la música del metro poético, pues, regresando al romance 21, “[...] la voz que, como vemos, / es cantidad sucesiva” (p. 88, vv. 53-54)²⁶. Y en ese sentido, Paz vuelve a confirmar: “De lo que sí no hay duda es de su interés por la música. Triple interés: práctico, teórico y filosófico. [...] Ya mencioné su interés por la teoría musical. Se sentía orgullosa de sus conocimientos y no desperdiciaba ocasión para mostrarlos” (pp. 311-312).

23 La mayor autoridad en este campo es Euclides de Megara, con su obra *Elementos*. Se cree que estudió con Platón en la Academia. Para otros estudios sobre la música griega, véase “La música en la Grecia antigua” de Alberto González (2009), pero sobre todo el gran tratado de Adolfo Salazar titulado *La música en la cultura griega* (1954).

24 “El arte barroco contrarreformista, apegado a las resoluciones del Concilio de Trento, fue utilizado en España y sus posesiones americanas para difundir, reafirmar y celebrar el dogma y la ortodoxia católicos. Con esa intención, la fiesta barroca reunió varias artes, como el teatro, la música, la danza, la pintura y la literatura, y las relacionó para crear un gran espectáculo que impresionara y conmoviera [...]. El objetivo propagandístico de las artes las llevó a interrelacionarse para mejorar la eficacia de sus mensajes mediante una retórica que combinaba la palabra, la imagen y el sonido a partir del principio de que el conocimiento se transmite principalmente por la vista y el oído” (Terán, p. 137).

25 Para profundizar en el neoplatonismo de Pietro Cerone, véase “Toward an Understanding of Cerone’s *El Melopeo y maestro*” de Alice M. Pollin (1962). Un ejemplar del libro *El Melopeo y maestro* de Cerone se encontraba entre las posesiones de la monja jerónima, con una nota autógrafa de la propia Juana Inés, en uno de los márgenes, que decía: “discípula de Cerone”.

26 También se sabe por la *Carta de San Miguel*, fechada en 1692 (Soriano, pp. 235-236), que estaba estudiando griego antiguo, de lo cual Fernández de Santacruz quería disuadirla (Soriano, p. 235). La lengua griega es muy musical debido a su fonética etacista y onomatopéyica, como nos lo hizo saber Erasmo de Rotterdam desde el siglo XVI.

En varios poemas la música es convertida por sor Juana en personaje y la hace ocupar un lugar principal en la interlocución de los dialogantes, como en la obra poética *Los empeños de una casa*²⁷. De la música hace metáforas, tal como “diapasones luminosos” (v. 8) y “ecos numerosos” (v. 14) en la loa 384, escena I, donde “Canta dentro una voz” (*Obras completas*, vol. III, pp. 462-482)²⁸. Se describe a sí misma en su arte y en el matematicismo de sonidos y silencios, pensados tras la presentación y el concurso de cada nota musical, todo lo cual precisamente en conjunto sirve –como Platón quería– al apaciguamiento de los furoros o a la valentía y el coraje de los guardianes, pues “la armonía”, dice sor Juana en la misma loa, “[...] une sus blanduras / con mis durezas” (vv. 115 y 117-118). Y para ello,

he de explicar, pues que soy
la Música, que de tonos,
voces y mensuras hago
un compuesto armonioso.
Facultad subalternada
a la Aritmética, gozo
sus números; pero uniendo
lo discreto y lo sonoro,
mido el tiempo y la voz mido:
aquél, breve o espacioso;
aquésta, intensa o remisa;
y de uno y otro compongo
aquel indefenso hechizo
que, ignorado de los ojos,
sabe introducirse al alma
y, dulcemente imperioso,
arrebatar los afectos,
proporcionando a sus modos
ya el alterar sus quietudes,
ya el quietar sus alborotos.
De este, pues, Imperio mío
los dulces ecos invoco,

²⁷ Véase *Obras completas*, vol. IV.

²⁸ Loa intitulada con el epígrafe “Encomiástico poema a los años de la Excm. Sra. Condesa de Galve”.

que Vasallos de mi Reino
son, o partes de mi todo.

(Vv. 61-84.)

Tan música es sor Juana como poeta, o como poeta-música, tanto, que “Si es malo, yo no lo sé; / sé que nací tan poeta, / que azotada, como Ovidio, / suenan en metro mis quejas”, como dice de ella misma en su romance 33 (*Obras completas*, vol. I, p. 132, vv. 21-24)²⁹. Y es que unas artes nutren a otras, como nos dice respecto de las artes y las ciencias en la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*³⁰. ¿Qué la llevaría, internamente, a interesarse por la música? Pues, además de su natural inclinación estética, según Ezequiel A. Chávez fue su espíritu filosófico, y si eso es verdad, sería un caso análogo al de Platón, que antes señalábamos:

El don de interesarse por todo, y [...] de admirarlo todo, llevó a Sor Juana a un dominio al que también especialmente la conducía su don de oír el ritmo y de crearlo en sus versos; al reino de la música; mas como en ella todo adquiriría conexiones con todo –que en eso consiste tener espíritu filosófico, y ella lo tenía, intenso y amplio–, conectó desde luego cuanto de música supo con cuanto ya sabía, y dotada como estaba también del don de no encerrarse en ella sola, sino de vivir con los demás, convirtió su saber y sus pensares en materia de música (p. 155).

El impacto que tuvo no sólo su música cantada e instrumentada sino principalmente su voz poética –cantada– fue enorme³¹, de manera que podemos pensar en *músicos hechizos*. Y de esa musicalidad de su lírica en sus lectores trasatlánticos da fe el romance dedicatorio de Joseph Pérez de Montero en *Inundación castálida*, cuando afirma: “Cítaras europeas, las doradas / cuerdas templad, y el delicado

29 Cuya intitulación es “Debió la Austeridad de acusarla tal vez el metro; y satisface con el poco tiempo que empleaba en escribir a la señora virreina las Pascuas” (*Obras completas*, vol. I, pp. 131-133). Isabel Terán presenta una taxonomía categorial que permite ver, *grosso modo*, en términos clasificatorios el importante papel que la música tiene en la *numeralia* de las obras sorjuaninas: “1. Letras para cantar (sacras, bailes y tonos provinciales), 2. La Música y los Coros como personajes, 3. Poesía que habla de músicos o cantores, 4. Poesía que habla de música y/o teoría musical, 5. Poesía musical” (p. 140).

30 Véase *Obras completas*, vol. IV, prosa 405, líneas 390-417.

31 Hablamos de diecinueve ediciones europeas de su obra.

pulso / pruebe a ver si acompaña un nuevo asombro, / que es numérica voz del Nuevo mundo” (p. 3, vv. 1-4). Y es que “la palabra y la música se unieron con los mismos fines. La música constituye parte esencial de la fiesta barroca, ya que el esquema de valores platónico-cristianos refleja la armonía del universo” (Terán, p. 138).

Pero ella, con humildad socrática, en su romance 21 pareciera reflexionar:

¿Yo, arte de composiciones,
reglas, caracteres, cifras,
proporciones, cantidades,
intervalos, puntos, líneas,
quebrándome la cabeza
[...]

Y en fin, andar recogiendo
las inmensas baratijas
de calderones, guiones,
claves, reglas, puntos, cifras,
pide otra capacidad
mucho mayor que la mía,
que aspire en las catedrales
a gobernar las capillas.

(*Obras completas*, vol. I, pp. 87 y 90, vv. 21-25 y 97-104.)

Pero esta bella e inteligente “salida retórica” de época no hace sino confirmar la competencia innegable que sor Juana tuvo en este arte. En efecto, “puede penetrarse y familiarizarse con tal facilidad e impresionabilidad con la música, que ésta llega a ser para ella incluso una necesidad que la obliga a expresar en un escrito teórico el ser y las leyes de este noble arte” (Pfandl, p. 118).

A modo de conclusión

La música para sor Juana Inés de la Cruz tiene una preeminencia tanto artística como científica, una dimensión lo mismo estética que religiosa, es un espacio de recreación social y de fruición individual, un ámbito a la vez piadoso y profano de regocijo, abierto indistintamente a la geografía conventual y palaciega, a la catedral, al pueblo. La música para sor Juana representa un ordenamiento cuantitativo

—matematizante y platónico— en el lenguaje del metro poético en varios estilos, que se deja escuchar en los acordes, en los compases de los instrumentos y en las voces armónicas humanas, que se conjuntan rítmicamente en un todo ordenado y compuesto para enaltecer la palabra de Dios, cantando así la gloria del ser.

Bajo esa tesitura estética, la música para sor Juana representa una resonancia platónica genuina en el contexto colonial del arte novohispano. Se hace eco de la teoría clásica y de la práctica de ese bello arte, en su versión renacentista, en tensión de un arco —de medio punto— que desemboca hasta el Barroco americano, de suyo aumentado. Juana Inés fue testigo y colaboradora óptima de tal expresión acústica del alma, filtro del espíritu en clave barroca. Arte instrumental y vocal, vehículo del alma derramada, traducción acústica de la armonía de lo divino en mensuras cósmicas y humanas. Filtro de lo infinito en la fineza del vocablo y de la nota bien temperada.

La música para sor Juana es un adecuado vehículo de la gracia, de la razón hecha viento, de la piedad religiosa que se regocija espiritualmente con el mensaje evangélico de su Creador, y que enaltece con su ejecución, a título de tributo, la máxima belleza de lo divino. Diapasón de la Idea, justa y exacta medida del esplendor de que es capaz de concebir en su espíritu. La música del verbo reside en la abundancia y la variedad de su sabiduría puesta en lira barroca, que a final de cuentas traduce en una materia sutil, esto es, en sonidos pulcros y acordes, donde la belleza del Verbo inunda el aire y el orden del tiempo.

La música para Juana Inés es ese bello *hechizo derramado* que toca dulcemente el alma, para transportarla a la segura región eidética de la Idea platónica. Es el ideal concebido en materia de notas: de sonidos y silencios, es el espacio y el tiempo que se comprimen en lo minúsculo del caracol auditivo: traducción en clave humana de los secretos de la espiral cósmica que es el gran caracol del universo.



Bibliografía

- ABREU GÓMEZ, Ermilo, “Prólogo a la primera edición, 1940”, en Sor Juana Inés de la Cruz, *Poesías*, pp. 13-107.
- , *Sor Juana Inés de la Cruz / Bibliografía y biblioteca*, México, Imprenta de la Secretaría de Relaciones Exteriores, 1934 (“Monografías Bibliográficas Mexicanas”, 29).
- ATAMOROS, Noemí, *Sor Juana Inés de la Cruz*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 1995 (“Visiones y Tentaciones”).

- BUXÓ, José Pascual, *Sor Juana Inés de la Cruz en el conocimiento de su Sueño* (Discurso de ingreso a la Academia Mexicana correspondiente de la Española, leído el 28 de junio de 1984, con contestación de José G. Moreno de Alba), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.
- CHÁVEZ, Ezequiel A., *Ensayo de psicología de Sor Juana Inés de la Cruz y de estimación del sentido de su obra y de su vida para la historia de la cultura y de la formación en México*, Barcelona, Casa Editorial Araluce, 1931.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, 2ª edición corregida, edición de Felipe C.R. Maldonado, revisión de Manuel Camarero, Madrid, Castalia [1611], 1995 (“Nueva Biblioteca de Erudición Crítica”).
- CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer*, edición de Antonio Alatorre, México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, 1994.
- , *Fama y Obras póstumas del Fénix de México, Décima Musa, poetisa americana, sor Juana Inés de la Cruz*, edición facsimilar a cargo de Mauricio López Valdés sobre la publicada en Madrid por Manuel Ruiz de Murga en 1700, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- , *Inundación castálida de la única poetisa, Musa Décima, sórora Juana Inés de la Cruz*, edición facsimilar a cargo de Mauricio López Valdés sobre la publicada en Madrid por Juan García Infanzón en 1689, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- , *Obras completas*, vol. I: *Lírica personal*, edición de Antonio Alatorre sobre la edición de Alfonso Méndez Plancarte de 1951, México, Fondo de Cultura Económica, 2009 (“Biblioteca Americana”, “Literatura Colonial”).
- , *Obras completas*, vol. III: *Autos y loas*, edición de Alfonso Méndez Plancarte, México, Fondo de Cultura Económica, 1955 (“Biblioteca Americana”, “Literatura Colonial”, 27).
- , *Obras completas*, vol. IV: *Comedias, sainetes y prosa*, edición de Alberto G. Salceda, México, Fondo de Cultura Económica, 1957 (“Biblioteca Americana”, “Literatura Colonial”, 32).
- , *Obras escogidas / Respuesta a Sor Philotea de la Cruz - Poesías*, edición de Manuel Toussaint, México, Editorial Cvltvra, 1928 (“Clásicos Mexicanos”).
- , *Poesías*, 2ª edición, edición de Ermilo Abreu Gómez, México, Ediciones Botas, 1970 (“Clásicos de México”, 1).
- EGUIARA Y EGUREN, Juan José de, *Sor Juana Inés de la Cruz* [capítulo inédito de *Bibliotheca mexicana*], edición de Ermilo Abreu Gómez, México, Antigua Librería Robredo de José Porrúa e Hijos, 1936 (“Biblioteca Histórica Mexicana de Obras Inéditas”, 2).
- FESTUGIÈRE, André-Jean, *Sócrates*, traducción y prólogo de Nimio de Anquín, epílogo de A.D. Sertillanges, Buenos Aires, Interamericana, 1943 (“Vida del Espíritu”).

- GÓMEZ ROBLEDOS, Antonio, “Sócrates y Jesús”, en *Obras*, vol. I: *Filosofía - Artículos varios*, México, El Colegio Nacional, 2001, pp. 441-473.
- GONZÁLEZ, Alberto, “La música en la Grecia antigua”, en Carmen Elena Muñoz Preciado y Camilo Andrés Morales (coordinación académica), *La antigua Grecia / Sabios y saberes*, Medellín, Instituto de Filosofía-Editorial Universidad de Antioquia, 2009, pp. 339-346 (“Filosofía”).
- MARTÍNEZ GÓMEZ, Juana, “‘Plebe humana y angélica nobleza’ / Los villancicos de sor Juana Inés de la Cruz”, en Luis Sáinz de Medrano (editor), *Sor Juana Inés de la Cruz*, Roma, Consiglio Nazionale delle Ricerche-Bulzoni Editore, 1997, pp. 65-78 (“Letterature e Culture dell’America Latina”, “Saggi e Ricerche”).
- MARTÍNEZ, Rami y Favola in Musica (ensamble), *Venid mortales / Villancicos de Sor Juana en el Barroco americano*, México, Tempus Clásico-OnSound, 2017 [1.7’, 17 pistas; disponible en disco compacto y en iTunes Music].
- PAZ, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, Barcelona-México, Seix Barral, 1982 (“Biblioteca Breve”, “Ensayo”, 608).
- PÉREZ-AMADOR ADAM, Alberto, “De los villancicos verdaderos y apócrifos de sor Juana Inés de la Cruz, puestos en metro músico”, en *Literatura Mexicana*, vol. XIX, no. 2, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2008, pp. 159-178.
- PFANDL, Ludwig, *Sor Juana Inés de la Cruz / La Décima Musa de México / Su vida, su poesía, su psique*, edición y prólogo de Francisco de la Maza, traducción de Juan Antonio Ortega y Medina, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1963 (“Estudios de Literatura”, 2).
- PLATÓN, *Obras completas*, 4ª edición, traducción de María Araujo *et al.*, introducción de José Antonio Míguez, Madrid, Aguilar, 1974 (“Grandes Culturas”).
- PLUTARCO, “Vidas paralelas”, en *Biógrafos griegos*, traducción de Antonio Sanz Román *et al.*, prólogo general de Juan Martín Ruiz-Werner, preámbulos de F. de P. Samaranch y J.M. Riaño, Madrid, Aguilar, 1973, pp. 36-1127 (“Grandes Culturas”).
- POLLIN, Alice M., “Toward an Understanding of Cerone’s *El Mellopeo y maestro*”, en *The Romanic Review*, vol. LIII, no. 2, Columbia University Press, Broadway, abril de 1962, pp. 81-95.
- RAMÍREZ DAZA Y GARCÍA, Rómulo, “La Academia como comunidad en tiempos de Platón (387-347)”, en Rosario Athié y Rafael Hurtado (editores), *De la familia a la comunidad / Un estudio interdisciplinario*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 2020, pp. 155-207 (“Astrolabio”).
- RAMÍREZ SANTACRUZ, Francisco, *Sor Juana Inés de la Cruz / La resistencia del deseo*, Madrid, Cátedra, 2019 (“Biografías”).
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades*, 3 volúmenes, edición facsimilar de la de 1726, Madrid, Gredos, 1979.

- REYES, Alfonso, "Letras de la Nueva España", en *Obras completas*, vol. XII: *Grata compañía - Pasado inmediato - Letras de la Nueva España*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 279-390 ("Letras Mexicanas").
- SALAZAR, Adolfo, *La música en la cultura griega*, México, El Colegio de México, 1954.
- SORIANO VALLÈS, Alejandro, editor, *Sor Filotea y sor Juana / Cartas del obispo de Puebla a sor Juana Inés de la Cruz*, Toluca, Fondo Editorial del Estado de México-Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de México, 2019 ("Colección Letras", "Ensayo").
- TENORIO, Martha Lilia, *Los villancicos de Sor Juana*, México, El Colegio de México, 1999.
- TERÁN ELIZONDO, Ma. Isabel, "Música y poesía: la presencia de la música en la obra poética de Sor Juana Inés de la Cruz", en *Pensamiento Novohispano*, no. 9, compilación de Noé Esquivel Estrada, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 2008, pp. 137-148 ("Pensamiento Novohispano").
- TOUSSAINT, Manuel, "Prólogo", en Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras escogidas*, pp. V-XV.

La voz poética del negro en los villancicos sorjuaninos

(Ciclo *El Corazón por Archivo: Sor Juana a Trescientos Treinta Años de su Muerte*)

Juana de San José, mulata esclava de sor Juana Inés de la Cruz



propósito de la esclava que tuvo sor Juana en el Convento de San Jerónimo, Octavio Paz señala en *Las trampas de la fe*:

Durante los primeros años de vida conventual la acompañó su esclava, una joven mulata cuatro años menor que ella, Juana de San José, que su madre le había donado al tomar los hábitos. Vivió con ella unos diez años; en 1683 la vendió, a ella y a su hijo de pecho, por doscientos cincuenta pesos oro a su hermana Josefa (p. 179).

Estas líneas, cuando las leí por primera vez, fueron suficientes para picar mi curiosidad e imaginación, de modo que por ambas vertientes me puse a trabajar en un proyecto: decidí escribir una novela acerca de tan interesante personaje, quien, además de tener vida propia, dormía y despertaba en la celda misma de sor Juana, comía con ella, limpiaba la cera de las candelas que se derretían mientras la Décima Musa se adentraba en la lectura o en la escritura. Posiblemente fue la primera escucha de muchos de los versos sorjuaninos en voz de su autora.

Margo Glantz también se refiere a la esclava en “Cronología de Sor Juana Inés de la Cruz”; para el periodo de 1664-1861, señala que en el año de 1669 “[s]u madre

le da una esclava, a Juana de San José [Libro de profesiones del Convento de San Jerónimo]”¹.

En realidad, no existe información precisa, detallada, sobre la esclava Juana de San José, salvo unos cuantos datos generales que dan indicios de su existencia. Entre lo que pude investigar encontré dos artículos de José de la Colina: “Lágrimas en la lluvia”, publicado en 1999 en *Letras Libres*, y “Sor Juana Inés de la Cruz... y la otra Juana”, publicado en 2015 en *Milenio* (edición digital). Se trata de dos variaciones de un mismo texto, y en ambos Pepe se hacía y nos hacía varias preguntas, empezando con “¿Quién era esa otra Juana?” (que aparece sólo en la versión de *Milenio*):

¿De dónde venía? ¿Quiénes fueron sus padres? ¿Cómo fue su vida con y antes y después de sor Juana? ¿Cuáles fueron sus trabajos en el convento? Si sor Juana se levantaba a las seis para “los rezos de la *prima*”, ¿a qué hora madrugaba la otra Juana? ¿Salía del convento a hacer las compras? ¿Qué cosas le cocinaba a su ama? Su hijo de pecho ¿fue fruto del amor con un igual o de la violación cometida por un señor criollo? ¿Cuánto calor humano hubo o no hubo entre las dos mujeres? ¿Cuáles eran los sentimientos [y pensamientos] de la esclava respecto de su ama? ¿Tuvo algo que ver esta otra Juana con la literatura de Juana Inés (por ejemplo: como “documentadora” para los jocosos villancicos en que hablan negros y mulatos)? (“Lágrimas en la lluvia”, p. 88.)

Las preguntas de De la Colina me sirvieron de guía y estructura para llegar a buen puerto en mi propósito: logré terminar mi novela, titulada *La esclava de Juana Inés*, que fue publicada por Grijalbo y el Claustro de Sor Juana en 2019. Pero ahora, pensando en “los jocosos villancicos en que hablan negros y mulatos”, continuemos.

“Hizo oír en poesía la voz del negro”

Esta frase que he tomado como título es de Enrique Anderson Imbert (*Historia de la literatura hispanoamericana*, t. I, p. 106). Pienso que sí, aunque no haya manera de comprobarlo con evidencias concretas, que el habla de la esclava Juana de San José podría haber influido o contribuido a la creación de villancicos (“en juegos de Tres Nocturnos”, con la agrupación y numeración del padre Alfonso Méndez Plancarte), como el juego dedicado a las fiestas de la Asunción de 1676 que se

¹ Véase https://www.cervantesvirtual.com/portales/sor_juana_ines_de_la_cruz/autora_cronologia_2/.

cantó “en la Santa Iglesia Metropolitana de México, en honor de María Santísima Madre de Dios” (De la Cruz, pp. 205-212), o sea, en la Catedral de la Muy Noble Leal e Imperial Ciudad de México que, por cierto, en aquel momento continuaba en construcción y sólo tenía una de sus dos torres. En el villancico VIII del tercero nocturno (no. 224), que es una ensaladilla con la Introducción-Jura (tres intervenciones), las Coplas-Reina y el Tocotín, leemos que también cantan dos

NEGRILLOS

1. Cantemo, [P]ilico,
que se va las Reina,
y dalemu turo
una noche buena.

2. Iguale yolale,
Flacico, de pena,
que nos deja ascula
a turo las Negla.

1. Si las Cielo va
y Dioso la lleva,
¿pala qué yolá,
si Eya sa cuntenta?

Sará muy galana,
vitita ri tela,
milando la Sole,
pisando la Streya.

2. Déjame yolá,
Flacico, pol Eya,
que se va, y nosotlo
la Oblaje nos deja.

1. Caya, que sa siempre
milando la Iglesia;

mila las Pañola,
que se quela plieta.

2. Bien dici, Flacico:
tura sa suspensa;
si tú quiele, demo
unas cantaleta.

1. ¡Nombre de mi Dioso,
que sa cosa buena!
Aola, Pilico,
que nos mila atenta:

Estribillo

—¡Ah, ah, ah,
que la Reina se nos va!

—¡Uh, uh, uh,
que non blanca como tú,
nin Pañó que no sa buena,
que Eya dici: So molena
con las Sole que mirá!

—¡Ah, ah, ah,
que la Reina se nos va!

(p. 211.)

Añadí a la tarea de investigar para mi novela la de imaginar: negritud, esclavitud, lenguas y lenguaje, costumbres, personajes, la vida cotidiana en la Nueva España y en España.

Gracias al excepcional David Huerta, me acerqué a *Los 1001 años de la lengua española* de Antonio Alatorre. Dice éste en la que puede tomarse como subtítulo “Tercera edición, algo corregida y muy añadida”:

Hay en los siglos de oro muchos ejemplos de esa atención no despectiva ni condenadora, sino entre divertida y cariñosa, a la gente que no sabe “hablar bien”, a la que dice cosas graciosas por arcaicas o por rústicas, o por no aprendidas del todo, o por no bien pronunciadas. Muchos escritores reprodujeron (aunque no como dialectólogos, sino como artistas) esos modos de hablar (p. 300).

Encontré así pistas para el tono y el lenguaje que utilizaría mi personaje, pues la novela tendría que estar escrita en primera persona. Y continúa el notable filólogo:

El habla de los negros es sin duda la que más cautivó el oído de los españoles. Hay que tener en cuenta que había un número enorme de esclavos negros, en el Nuevo Mundo lo mismo que en España. Como eran los portugueses quienes se dedicaban a sacar negros de África para venderlos, la base del habla de éstos era portuguesa. Pero a los africanos trasladados a tierra de cristianos les era lícito el consuelo de tocar y bailar como lo habían hecho cuando eran libres (y “paganos”), y podían cantar las canciones de su tierra.

[...]

([...]) Parece que ningún español, quizá ningún europeo, se interesó en saber qué querían decir esas extrañas palabras africanas entreveradas en la música, indistinguibles de ella.) El primero que explotó el maravilloso filón del hablar de los negros puede haber sido Mateo Flecha, poeta-músico de tiempos de Carlos V, que pone este diálogo en una de sus polifónicas “ensaladas” de Navidad:

Sansabeya gugurumbé
alangandanga gugurumbé.

—Mantenga, señor Juan Branca,
mantenga vosa mercé.
¿Sabe cómo é ya nacido,
ayá en Berén,
un miniño muy garrido?
—Sa muy ben.
—Vamo a ver su nacimiento:
Dios pesebre echado está.
—Vamo ayá...

(pp. 300-301.)

Es éste sólo un fragmento, pero lleno de ritmo, de música, en versos y palabras como “gugurumbé”, que han traspasado el tiempo y hoy, en el siglo XXI, continúan en uso. Muchos mexicanos, así como no pocos latinoamericanos, recordamos siempre la famosa palabra con la que Francisco Gabilondo Soler llama a su negrita y que se ha convertido en nombre propio: Cucurumbé. Y es que el lenguaje es un ser vivo, que cambia, se modifica, se transforma y permanece cuando las condiciones son propicias.

¿Habrá leído, habrá escuchado sor Juana las ensaladas poético-musicales de Mateo Flecha? No tengo la certeza. Sin embargo, un día, charlando al respecto con Jorge Gutiérrez Reyna, me dijo que tal vez no directamente pero que sí pudo haber sido a través de Luis de Góngora y Argote. ¡Pues claro, si era nada menos que el gran maestro de sor Juana! Alatorre mismo apuntaba: “En los siglos de oro se compusieron muchos villancicos ‘de negro’. Góngora engasta en los suyos varias joyas lingüístico-musicales, como ‘Elamú, calambú, cambú, / elamú’, y como ‘Zambambú, morenica de Congo, / zambambú” (p. 301).

Añado ahora que posiblemente los músicos que amenizaban tertulias y celebraciones en el palacio virreinal incluían la música de Mateo Flecha en su repertorio. Y a propósito de música, recordemos que sor Juana tenía sus propios instrumentos en su celda y que escribió *El caracol*, tratado para “divertir mis tristezas” y “para ver si reducía / a mayor facilidad / las reglas que andan escritas”, como ella misma expresa en el romance 21 (véase De la Cruz, pp. 29-31).

Así como la obra de sor Juana fue una especie de *bestseller* en España durante más de cuarenta años, la obra de Mateo Flecha estuvo en el *hit parade* tanto en la península como en la América española durante igualmente mucho tiempo, de acuerdo con Alatorre y Gutiérrez Reyna. Su música y sus versos cruzaron el Atlántico para afincarse en la Nueva España junto con las personas esclavizadas que llegaban en barcos negreros, cargados también con palabras, ritmos, sabores, saberes, creencias.

Ángel M. Aguirre, profesor e investigador de la Universidad Interamericana de Puerto Rico, presentó un ensayo muy interesante en la Conferencia de Roma (Convegno di Roma), organizada por la Associazione Ispanisti Italiani y celebrada el 15-16 de marzo de 1995 en la capital italiana: “Elementos afronegroides en dos poemas de Luis de Góngora y Argote y en cinco villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz”, posteriormente publicado en las respectivas actas². Señala Aguirre que el

2 El ensayo, incluido en el primero de los dos volúmenes de las *Atti del Convegno di Roma 15-16 marzo 1995* publicadas en 1996, se encuentra reproducido desde su fuente original en la página del Centro Virtual Cervantes.

poeta cordobés toma la figura del negro como personaje literario, en modalidad poética, en la letrilla 174³, llamada “A lo mismo”, del año 1615; su título remite a la letrilla anterior, “Al nacimiento de Cristo Nuestro Señor”. Es un poema de tema navideño en que dos personajes negros dialogan; vale la pena transcribirlo aquí completo:

1. *¡Oh, qué vimo, Mangalena!*

¡Oh, qué vimo!

2. *¿Dónde, primo?*

1. *No portalo de Belena.*

2. ¿E qué fú?

1. Entre la hena
mucho Sol con mucha raya.

2. ¡Caya, caya!

1. Por en Diosa que no miento.

2. Vamo ayá.

1. Toca instrumento.

2. Elamú, calambú, cambú,
elamú.

1. Tú, prima, sará al momento
escravita do nacimiento.

2. ¿E qué sará, primo, tú?

1. Saró bú,
se chora o menin Jesús.

2. Elamú, calambú, cambú,
elamú.

1. Cosa vimo que creeya
pantará: mucha jerquía,
cantando con melonía

3 Si bien Aguirre no indica la edición de la obra gongorina sobre la que hace sus afirmaciones y citas, puede consultarse alguna de las ediciones críticas donde se corresponda esta numeración de composición, por ejemplo, la edición de los hermanos Juan e Isabel Millé y Giménez publicada por la editorial madrileña Aguilar en 1932.

- a un niño que e Diosa e Reya,
 ma tan desnuda que un bueya
 le está contino vahando.
2. Veamo, primo, volando
 tanta groria e tanta pena.

1. *¡Oh, qué vimo, Mangalena!*

¡Oh, qué vimo!

2. *¿Dónde, primo?*

1. *No portalo de Belena.*

2. Soméme e véndome a rosa
 de Jericongo, María,
 “Entra”, dijo, “prima mía,
 que negra só, ma hermosa”.

1. ¿Entraste?

2. Sí, e maliciosa
 a mula un coz me tiró.

1. Caya, que non fú coz, no.

2. ¿Pos qué fú?

1. Invidia, morena.

1. *¡Oh, qué vimo, Mangalena!*

¡Oh, qué vimo!

2. *¿Dónde, primo?*

1. *No portalo de Belena.*

(J. e I. Millé y Giménez, pp. 386-387.)

La otra letrilla de Góngora dentro del ciclo de tema navideño de 1615, poema 175, se titula “En la fiesta de la Adoración de los Reyes”. Aguirre explica que en ella don Luis plasma la burla despectiva e incluso cruel hacia la expresión de los negros que forman parte de la comitiva del rey mago Melchor, evidenciando el prejuicio racial entre los pastores, seguramente blancos, pues “equiparan la cara y el gesto del negro a la fealdad del ‘coco’, capaz de aterrar a los niños” (p. 299):

Pastores - Negros

PASTOR PRIMERO

¿Qué gente, Pascual, qué gente?

¿Qué polvareda es aquella?

PASTOR SEGUNDO

La Astrología de Oriente,

cuyo postillón luciente

es una estrella.

NEGRO

¡Praza!

PASTOR PRIMERO

¿Quién nos atropella?

NEGRO

Mechora, Rey de Sabá,

guan guan guá,

morenica de Zofalá.

PASTOR SEGUNDO

Hi, hi, hi.

¡Qué Rey tan fuera de aquí

hoy nos ha venido acá!

PASTOR PRIMERO

Ha, ha, ha.

NEGRO

¿Ríe la pastora?

PASTOR SEGUNDO

Sí.

NEGRO

Paparico, poco a poco,

que samo enfadado ya.

PASTOR PRIMERO

Ha, ha, ha.

NEGRO

Entra, primo.

PASTOR SEGUNDO
Fuera allá,
no piense el Niño que es coco
el Rey que a adoralle va.

PASTOR PRIMERO
Hormiguero, y no en estío,
negros hacen al portal.

NEGRO
Hormiga sá, juro a tal,
hormiga, ma non vacío.

PASTOR SEGUNDO
¿Qué traéis?

NEGRO
La Reya mío
incienso ofrece sagrado.

PASTOR PRIMERO
Humo al fin el humo ha dado.

NEGRO
Sá de Dios al fin presente.

PASTOR PRIMERO
¿Qué gente, Pascual, qué gente?
¿Qué polvareda es aquella?

PASTOR SEGUNDO
La Astrología de Oriente,
cuyo postillón luciente
es una estrella.

(J. e I. Millé y Giménez, pp. 387-389.)

¿Leyó sor Juana estas letrillas? Góngora nació en 1561 y murió en 1627. Evidentemente, nunca se conocieron, pues la monja jerónima nació después de la muerte del poeta cordobés. Sin embargo, gracias a que tuvo acceso a los libros gongorinos fue uno de sus referentes más importantes: nuestra monja se sabía los versos de Góngora al derecho y al revés.

Sor Juana fue “discípula que aventajó a su maestro Góngora” (Aguirre, p. 302), compuso magistrales villancicos y letras sacras para ser cantados en las festividades religiosas, acompañados de música, aunque no conozcamos las partituras ni los precisos instrumentos utilizados. De los doce villancicos completos conservados y cuya autoría sorjuanina ha sido autenticada hasta hoy, en la mitad hay personajes “que se expresan con las articulaciones idiomáticas características de los negros” (Aguirre, p. 302), portadores de una voz poética plena de ritmo y significado. Y antes de abordar Aguirre su análisis de los villancicos de sor Juana que cuentan con elementos afronegroides (él menciona cinco), hace un comentario que para mí tiene especial relevancia:

La poeta tuvo una esclava que le había donado su madre para que la acompañara al entrar como religiosa al convento y que se llamaba también Juana, la cual le contaba hechos y cosas de la hacienda de Panoayán cuando los labriegos se retiraban y los esclavos negros se reunían junto al hogar (p. 302).

Luego, cita al padre Juan M. Galaviz, uno de los especialistas en la vida y la obra de sor Juana de la Universidad Iberoamericana:

El hablar curioso y los ritmos sonoros de negros y mulatos que constituyeron la servidumbre familiar de su casona de Panoayán serán evocados y recreados en varias composiciones de la monja, la cual con esto se adelanta a la gran *poesía negra* de autores tan modernos como Nicolás Guillén. [...] A lo largo de toda su obra Sor Juana deja entrever una sincera simpatía por las clases populares. La mulata que le servirá en su convento de San Jerónimo será siempre bien tratada y favorecida. Se llamaba Juana como ella, y le había sido obsequiada al entrar en religión, como única herencia de su madre... (p. 303).

Vayamos a los villancicos de sor Juana. Ya leímos el VIII del tercero nocturno (no. 224), parte del juego de villancicos dedicado a las fiestas de la Asunción de 1676. Leamos ahora otros donde nuestra monja da voz a los negros:

Villancico VIII (no. 232) del tercero nocturno, parte del juego de villancicos dedicado a las fiestas de la Concepción de 1676 y cantado en la Santa Iglesia Metropolitana de México, en maitines (De la Cruz, pp. 212-217):

(Entre un Negro y la Música Castellana.)

—Acá tamo tolo
Zambio, lela, lela,
que tambié sabemo
cantaye las Leina.

—¿Quién es? —Un Negliyo.
—¡Vaya, vaya fuera,
que en Fiesta de luces,
toda de purezas,
no es bien se permita
haya cosa negra!

—Aunque Neglo, blanco
somo, lela, lela,
que il alma rivota
blanca sá, no prieta.
—¡Diga, diga, diga!
—¡Zambio, lela, lela!

Coplas

—Cuche usé, cómo la rá
Rimoño la cantaleta:
¡Huye, husico ri tonina,
con su nalís ri trumpeta!
—¡Vaya, vaya, vaya!
—¡Zambio, lela, lela!

—¡Válgati Riabro, Rimoño,
con su ojo ri culebra!
¿Quiriaba picá la Virgi?
¡Anda, tomá para heya!
—¡Vaya, vaya, vaya!
—¡Zambio, lela, lela!

Viní acá, perra cabaya:
¿su cabeza ri bayeta
y su cola ri machí,
pinsiaba la trivimenta?
—¡Vaya, vaya, vaya!
—¡Zambio, lela, lela!

—Vaya al infierno, Cambinga,
ayá con su compañela
que le mira calabralo,
cómo yeva la cabeza.
—¡Vaya, vaya, vaya!
—¡Zambio, lela, lela,
que tambié sabemo
cantaye las Leina!

(P. 217.)

Villancico VIII-ensaladilla (no. 241) del tercero nocturno, parte del juego de villancicos dedicado a las fiestas celebradas en 1677 y “que se cantaron en los Maitines del Gloriosísimo Padre San Pedro Nolasco, fundador de la Sagrada Familia de Redentores de la Orden de Nuestra Señora de la Merced” (De la Cruz, pp. 217-224):

A los plausibles festejos
que a su fundador Nolasco
la Redentora Familia
publica en justos aplausos,

un Negro que entró en la Iglesia,
de su grandeza admirado,
por regocijar la fiesta
cantó al son de un calabazo:

PUERTO RICO - *Estribillo*

¡Tumba, la-lá-la; tumba, la-lé-le;
que donde ya Pilico, escrava no quede!

¡Tumba, tumba, la-lé-le; tumba, la-lá-la,
que donde ya Pilico, no quede escrava!

Coplas

Hoy dici que en las Melcede
estos Parre Mercenaria
hace una fiesa a su Palre,
¿qué fiesa? como su cala.

Eya dici que redimi:
cosa parece encantala,
por que yo la Oblaje vivo
y las Parre no mi saca.

La otra noche con mi conga
turo sin durmí pensaba,
que no quiele gente plieta,
como eya so gente branca.

Sola saca la Pañola;
¡pues, Dioso, mila la trampa,
que aunque neglo, gente somo,
aunque nos dici cabaya!

Mas ¿qué digo, Dioso mío?
¡Los demoño, que me engaña,
pala que esté mulmulando
a esa Redentola Santa!

El Santo me lo perrone,
que só una malo hablala,
que aunque padasca la cuepo,
en ese libla las alma.

(Prosiguen la Introducción, el Diálogo, de nuevo la Introducción y el Tocolín. De la Cruz, pp. 223-224.)

Villancico VIII-ensalada (no. 258) del tercero nocturno, parte del juego de villancicos dedicado a las fiestas de la Asunción de 1679 y cantado en la Santa Iglesia Metropolitana de México (De la Cruz, pp. 234-242):

Estrillo

Negr. 1. —*¡Ha, ha, ha!*

2. —*¡Monan vuchilá!*

¡He, he, he,

cambulé!

1. —*¡Gila coro,*

gulungú, gulungú,

hu, hu, hu!

2. —*¡Menguiquilá,*

ha, ha, ha!

Coplas

1. —*Flasica, naquete día*

qui tamo lena li glolia,

no vindamo pipitolia,

pueque sobla la alegría:

que la Señola Malía

a turo mundo la da.

¡Ha, ha, ha! &

2. —*Dejémoso la cocina*

y vámoso a turo trote,

sin que vindamo gamote

nin garbanzo a la vizina:

qui arto gamote, Cristina,

hoy a la fieta vendrá.

¡Ha, ha, ha! &

1. —*Ésa sí qui se nomblaba
ecrava con devoción,
e cun turo culazón
a mi Dioso serviaba:
y polo sel buena Ecrava
le dieron la libertá.
¡Ha, ha, ha! &c.*

2. —*Mílala como cohete,
qui va subiendo lo sumo;
como valita li humo
qui sale de la pebete:
y ya la Estrella se mete,
adonde mi Dioso está.
¡Ha, ha, ha! &c.*

(Le preceden la Introducción, el Sacristán, de nuevo la Introducción; luego de la parte de los negrillos, le prosigue la Introducción y las Coplas. De la Cruz, p. 241.)

Villancico VIII-ensalada (no. 274) del tercero nocturno, parte del juego de villancicos dedicado a las fiestas de la Asunción de 1685 y cantado en la Santa Iglesia Metropolitana de México (De la Cruz, pp. 247-254):

Prosigue la Introducción

3. —Bueno está el Latín; mas yo
de la Ensalada, os prometo
que lo que es deste bocado,
lo que soy yo, ayuno quedo.

Y para darme un hartazgo,
como un Negro camotero
quiero cantar, que al fin es
cosa que gusto y entiendo;

pero que han de ayudar todos.

Tropa. —Todos os lo prometemos.

3. —Pues a la mano de Dios,
y transfórmome en Guineo.

NEGRO

—*¡Oh Santa María,
que a Dioso parió,
sin haber comadre
ni tené doló!*

—*¡Rorro, rorro, rorro,
rorro, rorro, ro!*

*¡Qué cuaja, qué cuaja, qué cuaja,
qué cuaja te doy!*

—*Espela, aún no suba,
que tu negro Antón
te guarra cuajala
branca como Sol.*

—*¡Rorro, rorro, ro! &*

—*Garvanza salara
tostada ri doy,
que compló Cristina
máse de un tostón.*

—*¡Rorro, rorro, ro! &*

—*Camotita linda,
fresca requesón,
que a tus manos beya
parece el coló.*

—*¡Rorro, rorro, ro! &*

—*Mas ya que te va,
ruégale a mi Dios
que nos saque libe*

de aquesta plisión.

—¡Rorro, rorro, ro! &

—*Y que aquí vivamo*

con tu bendició,

hasta que Dios quiera

que vamos con Dios.

—¡Rorro, rorro, ro! &.

(A esta parte le precede la Introducción, en tono de jácara y a dos voces, así como las Coplas; luego, de nuevo prosigue la Introducción y termina el Vizcaíno. De la Cruz, pp. 253-254.)

Villancico VIII-ensalada (no. 299) del tercero nocturno, parte del juego de villancicos dedicado a las fiestas de San José de 1690 y cantado en la Santa Iglesia Catedral de la Puebla de los Ángeles, en los maitines (De la Cruz, pp. 270-279):

NEGRO

—Pues, y yo

también alivinalé;

lele, lele, lele, lele,

¡que pulo ser Neglo Señol San José!

1. —¿Por dónde esa línea va?

Neg. —Pues ¿no pulo de Sabá

telé algún cualteló?

Que a su Parre Salomó

también ella fue mujel:

¡lele, lele, lele, lele!

¡que por poca es Neglo Señol San José!

(A esta parte le preceden la Introducción, la Jácara el Juguete y el Indio. De la Cruz, pp. 277.)

Ficcionar con el “el gracejo de los cantos de negros”

La frase con la que he titulado esta sección es de José Carlos González Boixo (introducción a *Poesía lírica* de sor Juana, p. 42). La búsqueda, los hallazgos, los afanes continuaron teniendo en mente los cantos de negros.

Gracias a la generosidad de Jorge Gutiérrez Reyna, pude leer la carta de compraventa de la esclava Juana de San José, cuyo original está en el Archivo General de Notarías de la Ciudad de México. Aquí reproduzco un fragmento de dicha carta, fechada el 25 de febrero de 1669, un día después de que sor Juana profesara:

Sean cuantos esta carta vieren cómo yo doña Isabel Ramírez vecina de la provincia de Chalco estante en esta ciudad. Digo que por cuanto siempre he tenido intención y deliberada voluntad de darle a doña Juana Ramírez de Asuaje, mi hija, que al presente se halla religiosa profesada en el convento del Señor San Gerónimo de esta ciudad, una mulata mi esclava nombrada Juana de San Joseph hija de Francisca de Jesús, mulata, asimismo mi esclava. Por haber sido y ser la dicha hija mía humilde y virtuosa y muy obediente y porque de presente le es preciso y muy necesario el tener quien la asista y sirva poniéndolo en ejecución y en aquella vía y forma que mejor derecho lugar otorgo que de mi libre y espontánea voluntad le hago gracia y donación pura, mera, perfecta e irrevocable en términos que el derecho llama a la dicha Juana Ramírez de Asuaje de la dicha mulata que será de diez y seis años poco más o menos, nacida y criada en mi casa la cual dicha donación hago la susodicha por las causas y razones referidas y por el mucho amor y voluntad que siempre le he tenido y tengo.

Cabe señalar que la madre de sor Juana era analfabeta, por lo cual dictó la carta al escribano Joseph de Anaya, quien dio fe con su rúbrica, pues ella no pudo firmar. Fueron testigos Joseph de Lumberia, presbítero, y el bachiller Diego de Figueroa, así como Ambrosio de Lima.

Las primeras noticias que se tuvo sobre la esclava de doña Isabel que ésta regaló a su hija sor Juana fueron dadas a conocer en los años cuarenta del siglo XX, mediante documentos notariales antiguos encontrados y analizados por los investigadores Lota M. Spell, Enrique A. Cervantes y Guillermo Ramírez España (Adib, pp. 76-80). Cada uno publicó sus hallazgos, aportando facsimilares de esos documentos, y en todos hay constancia de dicha donación.

No quiero concluir el presente trabajo sin mencionar a Antonio de Robles, jesuita excepcional, quien en su *Diario de sucesos notables (1665-1703)* asienta en entradas breves y concretas, pero reveladoras, la vida cotidiana de la Nueva España, particularmente en la Muy Noble Leal e Imperial Ciudad de México. Para aquellas fechas, sor Juana ya era una monja enclaustrada; sin embargo, estaba en el mundo: con toda probabilidad se enteraba de lo que ocurría fuera, en muchos casos, a través de la propia esclava Juana de San José, y sin falta por sus grandes amigos, como don Carlos de Sigüenza y Góngora y las virreinas Leonor Carreto, marquesa de Mancera, y María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, condesa de Paredes. Así, la obra de don Antonio resultó ser un inigualable referente de época para un novelista como yo; no sólo me sirvió en mi investigación, sino además me invitó a ficcionar.

Escribe Antonio de Robles en su entrada de diciembre de 1665: “Día 30 a las dos de la mañana siguiente hubo un terremoto mayor que el de 9 del pasado; duró más de tres credos y corrió de Norte a Sur” (t. I, p. 13). Juana Inés vivió ese terremoto de duración medida en credos, ¿dónde?, en el palacio virreinal, pues para entonces ya era dama de compañía en la corte, y la más querida de la virreina Leonor Carreto, quien, por cierto, llegó a la Nueva España con un ajuar enorme donde venían muchos libros, cuyas lecturas compartió con su preferida. Luego leemos en el mismo *Diario de sucesos notables (1665-1703)*, en la entrada de abril de 1674:

Caso. — Martes 24, vino nueva de haber muerto a 21 de éste en Tepeaca la marquesa de Mancera, que se iba a España; se le hicieron las honras a 28 en la catedral, y cantó la misa de pontifical el señor arzobispo. Díjose que siendo virreina cuando le iban a pedir alguna cosa se enfadaba y decía: Vayan al rollo de Tepeaca (t. I, p. 147).

De acuerdo con la información que se da en la página web de la Mediateca INAH⁴, el Rollo de Tepeaca está muy cerca de la capital de Puebla, en la Plaza Mayor de la ciudad de Tepeaca. Es un edificio de estilo mudéjar, octagonal, construido en 1559 para albergar a las autoridades civiles, pero fue utilizado como torre de vigilancia y ejecución de delincuentes. Ahí se encontraba para ese propósito una columna, donde ataban a las personas para castigarlas, en un espectáculo público.

4 Véase https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A507133.

A propósito de la muerte de la virreina doña Leonor, sor Juana escribió este soneto (el III, no. 189, de un terceto encabezado con el título “En la muerte de la excelentísima señora marquesa de Manera”):

Mueran contigo, Laura, pues moriste,
los afectos que en vano te desean,
los ojos a quien privas de que vean
hermosa luz que un tiempo concediste.

Muera mi lira infausta en que influiste
ecos, que lamentables te vocean,
y hasta estos rasgos mal formados sean
lágrimas negras de mi pluma triste.

Muévase a compasión la misma Muerte
que, precisa, no pudo perdonarte;
y lamente el Amor su amarga suerte,

pues si antes, ambicioso de gozarte,
deseó tener ojos para verte,
ya le sirvieran sólo de llorarte.

(*Obras completas*, pp. 155-156.)

Antonio de Robles también consigna la muerte de sor Juana, en la entrada de abril de 1695:

Muerte de la insigne monja de San Gerónimo. — Domingo 17, murió a las tres de la mañana en el convento de San Gerónimo, la madre Juana Inés de la Cruz, insigne mujer en todas facultades y admirable poeta; de una peste han muerto hasta seis religiosas; imprimiéronse en España dos tomos de sus obras, y en esta ciudad muchos villancicos; asistió todo el cabildo en la iglesia, y la enterró el canónigo Dr. Don Francisco Aguilar (t. III, p. 16).

Bonus track

Regresemos a la esclava de sor Juana. Podemos preguntarnos: ¿cómo llegaron los ancestros de Juana de San José a la Nueva España?

Sin duda, fueron comprados o capturados por esclavistas portugueses en los reinos de Ndongo, Kongo, Luanda y Matamba. En terribles barcos negreros, los hicieron viajar por meses hasta donde podrían venderlos, y junto con aquellas personas esclavizadas llegaron a la América Española sus palabras, como *mandinga*, *mocambo*, *mambo*, *bemba*, *conga*, así como sus sabores, sus saberes, su música, sus dioses.

En México hay sitios de memoria de la esclavitud y de las poblaciones africanas originarias, así como asentamientos de afrodescendientes: el Puerto de Veracruz y la isla de San Juan de Ulúa; Yanga, en aquel momento San Lorenzo de los Negros, situado en lo que ahora es el estado de Veracruz, muy cerca de la ciudad de Córdoba, y que fue el primer lugar libre para los negros en toda América; el Centro Histórico de la Ciudad de México, particularmente el área de Santo Domingo, donde hubo un mercado de esclavos; y Cuajinicuilapa, en el hoy estado de Guerrero.



Bibliografía

- ADIB, Víctor, “*Cuatro documentos relativos a Sor Juana*. Advertencia de Lota M. Spell. Imprenta Universitaria, México, 1947. 22 págs. + 9 láms. / Enrique A. Cervantes. *Testamento de Sor Juana Inés de la Cruz y otros documentos*. México, 1949. 53 págs. con láms. y grabs. / *La familia de Sor Juana Inés de la Cruz. Documentos inéditos*. Introducción y notas de Guillermo Ramírez España. Prólogo de Alfonso Méndez Plancarte. Imprenta Universitaria, México, 1947. 121 págs. con láms.” (reseña), en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 4, no. 1, El Colegio de México, México, 1950, pp. 76-80.
- AGUIRRE, Ángel M., “Elementos afronegroides en dos poemas de Luis de Góngora y Argote y en cinco villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz”, en *Atti del Convegno di Roma 15-16 marzo 1995*, vol. I: *Scrittori “contro”: modelli in discussione nelle letteratura iberiche*, Roma, Associazione Ispanisti Italiani-Bulzoni Editore, 1996, pp. 295-312. Disponible en *Centro Virtual Cervantes*, Madrid, Instituto Cervantes, https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/07/07_293.pdf.

- ALATORRE, Antonio, *Los 1001 años de la lengua española*, tercera edición, algo corregida y muy añadida, México, Fondo de Cultura Económica, 2002 (“Lengua y Estudios Literarios”).
- ANDERSON IMBERT, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. I: *La Colonia - Cien años de República*, 11ª reimpresión de la 2ª edición corregida y aumentada, México, Fondo de Cultura Económica, 2003 (“Breviarios”, 89).
- COLINA, José de la, “Lágrimas en la lluvia”, en *Letras Libres*, no. 4: *El futuro de Octavio Paz*, México, abril de 1999, pp. 88-89. Ediciones impresa y digital, https://letraslibres.com/wp-content/uploads/2016/05/pdf_art_5785_5608.pdf.
- , “Sor Juana Inés de la Cruz... y la otra Juana”, en *Milenio* (digital), Ciudad de México, 19 de abril de 2015, <https://www.milenio.com/opinion/jose-de-la-colina/los-inmortales-del-momento/sor-juana-ines-de-la-cruz-y-la-otra-juana>.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Obras completas*, 7ª edición, prólogo de Francisco Monterde, México, Porrúa, 1989 (“Sepan Cuantos...”, 100). [1ª edición en Porrúa: 1969. Reproducción de los cuatro volúmenes del Fondo de Cultura Económica editados por Alfonso Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda, 1951-1957.]
- GLANTZ, Margo, “Cronología de Sor Juana Inés de la Cruz”, secciones 1534-1663 y 1664-1861, con colaboración de Aurora González Roldán, en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, Universidad de Alicante-Generalitat Valenciana, 2005, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/cronologia-de-sor-juana-ines-de-la-cruz--o/>.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis, *Obras completas*, edición de Juan Millé y Giménez e Isabel Millé y Giménez, Madrid, M. Aguilar Editor, 1932.
- GONZÁLEZ BOIXO, José Carlos, “Introducción”, en Sor Juana Inés de la Cruz, *Poesía lírica*, 5ª edición, edición de José Carlos González Boixo, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 7-62 (“Letras Hispánicas”).
- PAZ, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990 (“Lengua y Estudios Literarios”).
- ROBLES, Antonio de, *Diario de sucesos notables (1665-1703)*, 3 tomos, 2ª edición, edición y prólogo de Antonio Castro Leal, México, Porrúa, 1972 (“Escritores Mexicanos”, 30-32).

Voto y juramento de la Inmaculada Concepción del Convento de San Jerónimo

A la que triunfante,
bella Emperatriz,
huella de los aires
la región feliz;
[...]
cantemos la gala
diciendo, al subir:
¡Pues vivió sin mancha,
que viva sin fin!

~ ~ ~

[N]o permitió que entrara en su purísima alma la oscura
sombra de la culpa y la noche ciega del pecado

Sor Juana Inés de la Cruz¹

1 Vv. 1-4 y 29-32 de las coplas del villancico V (no. 271 según numeración de Alfonso Méndez Plancarte en su edición de las *Obras completas* de sor Juana), en el segundo nocturno del juego de “Villancicos que se cantaron en la S.I. Metropolitana de Méjico, en honor de María Santísima, Madre de Dios, en su Asunción triunfante, y se imprimieron en el año de 1685” (*Obras completas*, vol. II). ~ Fragmento del voto profesado por sor Juana el 17 de febrero de 1694, documento conocido como “Docta explicación del Misterio, y voto que hizo de defender la Purísima Concepción de Nuestra Señora, la Madre Juana Inés de la Cruz” (*Obras completas*, vol. IV, no. 408).



El presente texto parte del estudio de un manuscrito del siglo XVII perteneciente al antiguo Convento de San Jerónimo de la Ciudad de México donde se reconoce la firma de sor Juana Inés de la Cruz. Se trata de la profesión de un quinto voto conventual, el de la defensa de la Inmaculada Concepción: “Voto de la comunidad del Convento Real de Nuestra Señora Madre de Santa Paula y Expectación de Nuestra Señora del orden de Nuestro Padre San Jerónimo”, de 1686, cuyo original se resguarda en el Fondo CXIV-3 1686-1855 del Centro de Estudios de Historia de México Carso. Dicho voto fue pronunciado por las monjas jerónimas a menos de doscientos años antes de la proclamación del dogma de fe inmaculista por el papa Pío IX, el 8 de diciembre de 1854, mediante la bula *Ineffabilis Deus*. Ese documento nos apoya para estudiar la historia de la devoción a la Inmaculada Concepción de María, en la que España se distinguió frente a Inglaterra, Italia y Francia.²

Las preguntas que saltan de inmediato son: ¿por qué un convento de monjas novohispanas manifiesta, mediante un voto solemne –obligatorio–, su unión a la devoción mariana?, ¿no eran suficientes los votos principales de pobreza, castidad y obediencia que pronunciaban al llevar a cabo su profesión?, ¿fue un caso excepcional el de las monjas de San Jerónimo de la Ciudad de México, quienes además de los tres obligatorios tenían como voto solemne adicional el de permanencia?

En el catolicismo, por el misterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen María se afirma que la concepción en general es el momento en el cual Dios crea el alma y la infunde en la materia carnal procedente de los padres; la concepción es, entonces, el momento en que comienza la vida humana. Pero María quedó inmune al pecado original, es decir, sin mancha en el momento en que sus padres la concibieron: su alma, desde el primer instante en que existió y fue unida a su cuerpo, se vio libre del pecado original.

Sin duda alguna, el misterio de la Inmaculada Concepción –de la Purísima, como también se le conoce– ha sido una de las construcciones teológicas más polémicas de la Iglesia católica desde sus primeros años, convertida en doctrina

2 En el legajo que contiene el documento en estudio, encontramos también una pequeña crónica, inédita, relacionada con las fiestas que se llevaron a cabo en 1855 en el Convento de San Jerónimo con motivo de la proclamación del dogma inmaculista, que continuaron celebrándose hasta que por las Leyes de Reforma en 1867 se decretara la exclaustración.

teologal y de culto –tanto en su significado de homenaje ceremonial público como de sentimiento devocional individual–. Discusiones de viva voz y por escrito, reuniones, concilios provinciales y ecuménicos, bulas, breves y otros documentos oficiales a favor y en contra. Los enfrentamientos entre maculistas e inmaculistas dieron como resultado distanciamientos y divisiones, en muchos casos irreconciliables, entre teólogos y filósofos, lo que repercutió en el fervor del pueblo cristiano (Martínez, p. 123 y ss.).

La primera información de que se tiene noticia acerca del extraordinario nacimiento de María se encuentra en el Protoevangelio de Santiago (o Libro de Santiago), escrito hacia mediados del siglo II, posiblemente en Egipto o en Asia Menor, en medio de un ambiente que desconocía las tradiciones judías, basado en la Biblia Septuaginta (o Griega) y, probablemente, en los evangelios de Mateo y Lucas. A pesar de su tinte popular y de ser considerado apócrifo por el canon, contiene instancias teológicas que representan la primera toma de conciencia intuitiva y mítica de la santidad perfecta y original de María desde su concepción (Schenone, p. 9).

Asimismo, las primeras menciones de la presencia de la Virgen María en el canon bíblico se encuentran en los Evangelios y en el primer libro que registra los años iniciales del cristianismo: los Hechos de los Apóstoles, donde se le otorga un espacio destacado en la primitiva comunidad cristiana: “Todos ellos perseveraban unánimes en la oración, junto con algunas mujeres y María, la madre de Jesús, y con sus hermanos” (I, 14).

Desde la fundación de la Iglesia se llevaron a cabo revisiones de la nueva institución frente a las ideas y posturas consideradas como herejías, las persecuciones y las discusiones internas. Una de las primeras divisiones en el seno de la Iglesia fue la relativa al título de Madre de Dios otorgado a la Virgen María. Ya en el siglo II san Ireneo, obispo de Lyon, célebre adversario del gnosticismo y uno de los Padres de la Iglesia, en su obra *Contra las herejías* había presentado a María como la nueva Eva, que con su fe y su obediencia contrapesa la incredulidad y la desobediencia de Eva. Ese papel en la economía de la salvación exige la ausencia absoluta de pecado. Y es conveniente que, al igual que Cristo, el nuevo Adán, también María, siendo su madre, no conozca el pecado y sea así absolutamente apta para cooperar en la redención (Lib. III, par. II, cap. 3, ¶21.10 y ¶22.1-22.4).

Pero en lo que respecta al título de Madre de Dios, en el siglo V fue el obispo Nestorio, patriarca de Constantinopla, quien decidió examinarlo cuidadosamente para, de confirmar su convicción de que se trataba de un equívoco o de una interpretación inadecuada, corregirla. Nestorio argüía que en lugar de llamar a

María *Theotokos*, es decir, Madre de Dios, debe ser llamada *Christotokos*, Madre de Cristo, porque ella ha puesto en el mundo a Jesús, el Hombre, en quien Dios habita como en un templo. A Nestorio se le enfrentó el obispo Cirilo, patriarca de Alejandría, imputándolo de hereje. Éste afirmaba que a María es correcto llamarla Madre de Dios porque en Cristo hay dos naturalezas, la humana y la divina, y al encarnarse Dios en el seno de la Virgen toma la naturaleza humana junto con la divina y no hay diferencia ni separación entre ambas. Todo ese asunto dividió a la Iglesia y llevó a los obispos a presentar sus posturas ante un concilio ecuménico convocado por el emperador Teodosio II, que también incluía al papa Celestino I: el primer Concilio de Éfeso. Llevado a cabo en el año 431, involucró en sus varias discusiones por primera vez el tema mariano inmaculista. Tuvo lugar en la primera iglesia catedral dedicada a María como Madre de Dios. Como resultado, las autoridades conciliares optaron por condenar a Nestorio como hereje y proclamar a María como Madre de Dios, lo que propició la devoción y el culto a la Virgen con ese título entre los cristianos tanto en Oriente como en Occidente (Portillo Valadez, p. 30).

Por su parte, el papa Sixto III, sucesor de Celestino I, aunque al principio tuvo una actitud conciliadora entre Nestorio y Cirilo, fue acusado de estar de acuerdo con los postulados de Nestorio y, presionado, terminó por apoyar la postura del Concilio de Éfeso y para ello, entre otras decisiones, impuso a la Basílica Liberiana³, en Roma, el título de Basílica Sanctae Mariae Maioris, es decir, de Santa María la Mayor⁴. Posteriormente se fueron fundando más templos dedicados expresa-

3 Llamada así en honor al papa Liberio, quien encargó su construcción, hacia el año 360, como santuario donde se decía que tuvo lugar el milagro de la aparición de la Virgen María “ante un patricio local y su esposa”. Su relevancia radica en haber alojado a las mayores congregaciones de los primeros cristianos en Roma, tradición que continúa a la fecha, y sobre todo por ser “una de las cuatro basílicas mayores y una de las cinco basílicas patriarcales asociadas con la Pentarquía, junto a San Juan de Letrán, San Lorenzo Extramuros, San Pedro y San Pablo Extramuros. [...] Al ser una basílica patriarcal, Santa María la Mayor es usada a menudo personalmente por el papa”. Fue erigida sobre un templo pagano dedicado a Cibele (Wikipedia).

4 En italiano, Basílica di Santa Maria Maggiore, también conocida como Basílica di Santa Maria della Neve, es decir, de Santa María de las Nieves: según la tradición, el matrimonio de patrios ante el que se apareció la Virgen María no podía engendrar un hijo, lo cual ambos esposos anhelaban tanto que la Virgen se lo concedió; la Madre de Dios “en sueños les dijo que les indicaría dónde construir un templo. El perfil de la iglesia fue dibujado en el suelo por una milagrosa nevada que ocurrió el 5 de agosto de 358 en lo alto del monte Esquilino. Dedicado a la Virgen María bajo el título de ‘Nuestra Señora de las Nieves’, los católicos locales conmemoraban el milagro en cada aniversario lanzando pétalos de rosa blanca desde la bóveda durante

mente a la Madre de Dios. De esa forma, el culto a la Inmaculada Virgen María pasó de ser privado a público al establecerse oficialmente celebraciones litúrgicas dedicadas a cada una de las advocaciones marianas, que a partir de entonces fueron surgiendo en numerosa cantidad conforme se extendía el catolicismo en el mundo. La más antigua es la festividad de la Virgen de la Candelaria, celebrada cada 2 de febrero por la Iglesia de Occidente y cada 14 del mismo mes por la Iglesia de Oriente. Le siguieron otras, como la celebración de la Natividad de la Virgen María, cada 8 de septiembre, y la de la Asunción de la Virgen María, cada 15 de agosto. Otras celebraciones, como la de la Anunciación (o Fiesta de la Encarnación o de la *Conceptio Christi*), cada 25 de marzo, forman también parte de la liturgia mariana.

A la par de lo anterior, se fue construyendo la teología mariana, es decir, una reflexión formal en torno a María, y se desarrollaron temas como la participación de la Virgen en el camino de la salvación, su maternidad, su virginidad antes, durante y después del parto y su santidad, todo partiendo de su Inmaculada Concepción.

Cada idea, postulado, opinión y suceso relacionado con la Virgen María daba lugar a disputas que enfrentaban posturas contrarias. Había quienes al exponer su punto de vista procedían con prudencia, como san Agustín de Hipona, que vivió entre los siglos IV y V, como eminente teólogo y filósofo cristiano que luchaba a su vez contra algunas herejías, pero no siguió el catolicismo practicado por su madre, santa Mónica. En su obra *De la naturaleza y la gracia*, san Agustín expresó:

Exceptuando, pues, a la santa Virgen María, acerca de la cual, por el honor debido a nuestro Señor, cuando se trata de pecados, no quiero mover absolutamente ninguna cuestión (porque sabemos que a ella le fue conferida más gracia para vencer por todos sus flancos al pecado, pues mereció concebir y dar a luz al que nos consta que no tuvo pecado alguno) (cap. XXXVI, ¶42; véase Portillo Valadez, p. 33).

De la naturaleza y la gracia estuvo dedicada a discutir el tema del libre albedrío y su relación con el dogma del pecado original, en respuesta al filósofo asceta Pelagio, quien postulaba que el pecado original no era parte de la naturaleza humana y que cada persona ha sido dotada de libre albedrío por la gracia divina, de manera que con voluntad y esfuerzo propios era capaz de vivir en la virtud y alcanzar la

la misa festiva” (Wikipedia). Esto es un ejemplo del culto público a la Virgen María, que con el tiempo fue adquiriendo diversidad de formas según milagros y advocaciones, teñidas de las peculiaridades de cada pueblo o comunidad.

perfección humana, ya si no la santidad –doctrina conocida como pelagianismo, una de las combatidas como herejías–.

Con todo, es sabido que san Agustín también escribió textos en los cuales es muy difícil determinar si niega o no “la inmunidad de culpa original en María” (véase nota 15 del cap. XXXVI, *De la naturaleza*, pp. 948-949). Por ejemplo, afirmaba que la transmisión del pecado original está condicionada por las tres fases de que consta la concepción: *conceptio seminis*, o concepción activa de los padres; *conceptio carnis*, o concepción pasiva incoada; y *conceptio personæ*, o concepción pasiva adecuada. Así, la carne engendrada es manchada por la concupiscencia del acto sexual de los padres, mancha que a su vez infecta al alma cuando ésta se une a la carne pasado cierto tiempo durante el desarrollo del nuevo ser en el vientre materno.

Otro de los debates clave sobre la Inmaculada Concepción se dio a principios del siglo XII, con la discusión entre san Anselmo de Aosta, benedictino, arzobispo de Canterbury –por lo que también se le conoce como san Anselmo de Canterbury–, uno de los Doctores de la Iglesia, padre de la Escolástica, y san Bernardo de Fontaine, cisterciense, místico y abad del Monasterio de Claraval –por lo que se le conoce también como san Bernardo de Claraval–, asimismo uno de los Doctores de la Iglesia. En lo que toca a san Bernardo y sus seguidores, eran tan devotos de la Virgen María como lo eran san Anselmo y sus seguidores, pero, en línea con los postulados agustinianos, para los primeros sólo por la gracia divina ella quedó libre del pecado original después de concebida pero en algún momento antes de nacer. En ese debate participó uno de los discípulos más cercanos y amigo de san Anselmo, también benedictino, el historiador, teólogo y eclesiólogo Eadmer de Canterbury, cuya defensa argumentó en su *Tratado sobre la concepción de santa María*, tomando como base los postulados de san Anselmo: “¿No podía acaso [Dios] conferir a un cuerpo humano [...] permanecer libre de toda punzada de espinas, aunque hubiera sido concebido entre los pinchos del pecado? Es claro que lo podía y lo quería; si lo quiso, lo hizo” (De Fiores y Meo, p. 916). Así, para objetar el postulado agustinista de la transmisión del pecado original, Eadmer lo que hizo fue diferenciar la concepción activa, es decir, en pecado, respecto de la concepción pasiva, sin pecado, afirmando que esta última fue la que Dios quiso hacer posible en la concepción de María.

Santo Tomás de Aquino, uno de los teólogos y filósofos más reconocidos por la Iglesia, fue otra de las figuras fuertes involucradas en el caso mariano en el siglo XIII. Expuso su punto de vista sobre la concepción de María con toda claridad.

Tanto él como sus seguidores los hermanos dominicos defendieron e hicieron juramento de la doctrina que celebraba a la Virgen, aunque con el título de santificación de la Bienaventurada Virgen María y no de la Inmaculada Concepción. Santo Tomás se pronunció primero a favor de esa doctrina, por ejemplo, en “La Encarnación del Verbo y la obra de la Redención” de su *Comentario a las sentencias de Pedro Lombardo* (vol. III-1, dists. 3 y 4). Sin embargo, en su *Suma de teología* parece llegar a la conclusión opuesta. Muchas discusiones surgieron en su tiempo –y siguen surgiendo hoy–, ya sea a favor de santo Tomás o en contra, si afirmaba que María fue inmaculada desde el instante de su concepción o se le concedió esa gracia divina en el momento de su animación. Según la teoría de la animación retardada o sucesiva, basada en la filosofía aristotélica que distinguía entre alma vegetativa, alma sensitiva y alma racional, algunos teólogos medievales, como san Alberto Magno –maestro de santo Tomás–, defendían la distinción entre concepción y animación: el alma racional o espiritual no era infundida por Dios en el cuerpo en el momento de la concepción, sino en algún momento posterior del desarrollo dentro del vientre materno. Y como san Agustín, hacia esa postura parecía inclinarse el propio santo Tomás.

Se han escrito volúmenes enteros para rechazar que santo Tomás de Aquino llegase a la conclusión de negar la Inmaculada Concepción. No obstante, es difícil afirmar que él no considerara, por un instante al menos, la animación posterior a la concepción de María y su santificación. Esa gran dificultad surgió por la duda de cómo podría haber sido redimida, atendiendo a la doctrina de la redención universal de Cristo, si ella no pecó, lo cual manifestó santo Tomás como mínimo en diez pasajes de sus escritos, por ejemplo, en el “Tratado de los vicios y pecados” (t. II., par. I-II) y en el “Tratado del Verbo encarnado” (t. V, par. III) de su *Suma*. Pero aun cuando santo Tomás retuvo esa idea como esencia de su doctrina, él mismo suministró los principios que después de ser considerados en lo individual y en relación con el *corpus* completo de sus obras, suscitaron otros pensamientos que contribuyeron a la solución de la dificultad desde sus propias premisas.

Por su parte, la Orden de los Franciscanos ya había tomado partido a favor de la Inmaculada Concepción de María. De hecho, san Francisco de Asís se constituyó en uno de los principales defensores de la doctrina inmaculista, con una devoción por la Virgen María que transmitió a los integrantes de la orden por él fundada en 1209, declarándola su reina y patrona. Además, desde sus inicios como orden los franciscanos se esmeraron en escribir obras doctas y de divulgación y hacer o mandar a hacer obras de arte destinadas al ornato de sus conventos, monasterios,

capillas e iglesias, muchos de los cuales construyeron dedicados a “Nuestra Señora de la Concepción” y denominaciones semejantes, con fiestas de homenaje en determinadas fechas, por lo cual se convirtieron en los más grandes apologetas de la Inmaculada⁵. Eso propició toda una controversia –una de las más agudas, desde al menos el siglo IV–, en la que se enfrentaron franciscanos y dominicos, unos y otros enarbolando sus argumentos teológicos: los primeros favorecían la definición positiva según los postulados de la escuela escotista, creada en torno a Juan Duns Escoto –de quien hablaremos enseguida–, y los segundos, la definición negativa según los postulados de la escuela tomista, es decir, la de santo Tomás de Aquino, de quien debemos recordar que era dominico, ingresado desde muy joven a la Orden de Predicadores, fundada en 1216 por santo Domingo de Guzmán. Y así, no sólo los conventos y monasterios de las órdenes religiosas fueron los principales espacios de discusión, sino también las universidades, donde se formaban, realizaban sus estudios y ejercían su magisterio los más connotados teólogos y filósofos de la época –una controversia que vale la pena conocer, aunque sea meramente–.

Uno de los principales obstáculos para defender la doctrina de la Inmaculada Concepción era un pasaje de la Epístola a los Romanos, de san Pablo, que trata de la universalidad del pecado original, universalidad de la que, por definición, no queda excluida la Virgen María: “Por tanto, lo mismo que por un hombre [Adán y, con él, Eva] entró el pecado en el mundo, y por el pecado la muerte, y así la muerte se propagó a todos los hombres, porque todos pecaron...” (5, 12).

Juan Duns Escoto, teólogo, filósofo y sacerdote católico, otra de las eminencias de la segunda mitad del siglo XIII y principios del XIV, fue quien elaboró la respuesta teológica más aceptada por la cristiandad en relación con la Inmaculada Concepción, la cual expuso en el apartado *Lectura* de su versión del *Comentario a las sentencias* –las de Pedro Lombardo⁶–, y cuya cuestión primera tituló *Utrum*

5 La iconografía que en su siglo y en los siguientes se produjo es prueba del pensamiento inmaculista franciscano y de lo que puede llamarse programa de adoctrinamiento para su feligresía.

6 Los teólogos escolásticos de la época que deseaban dedicarse a impartir cátedra en las universidades europeas debían estudiar y escribir sus lecturas y comentarios a la obra mayor de Pedro Lombardo, teólogo y filósofo que llegó a ser nombrado obispo de París por sus méritos académicos –de quien san Bernardo de Claraval fue uno de sus maestros, aunque Lombardo se mantuvo como clérigo secular–: los *Libri quattuor sententiarum*, es decir, los *Cuatro libros de sentencias*. Es un compendio de teología cristiana que estuvo vigente como manual o libro de texto teológico desde que se dio a conocer hacia 1220 y hasta principios del siglo XVI. La preparación de esas lecturas y comentarios era requisito para obtener el título de *magister*

Beata Virgo fuerit concepta in peccato originali, es decir, “¿Acaso la Bienaventurada Virgen fue concebida en pecado original?”. A él se debe que la doctrina inmaculista haya prevalecido –lo cual no obstó para que continuaran las controversias por unos siglos más– y fue él quien supo encontrar una solución –brillante– a las dificultades teológicas que se oponían, de manera que es considerado como el orientador del camino que conduciría a la proclamación del dogma de fe a mediados del siglo XIX mediante la ya mencionada bula papal (Schenone, p. 10). Los argumentos que presentó a partir de su postulado de redención preservativa resultaron tan sólidos en su propio contexto que disipó las dudas –las propiciadas por agustinistas y tomistas, sobre todo– en forma satisfactoria: mostró que la santificación después de la animación requería que se llevase a cabo en el orden de la naturaleza, no en el orden del tiempo, y así, lejos de ser excluida de la redención, la Virgen María obtuvo de su Divino Hijo la más grande de las redenciones a través del misterio de su preservación de todo pecado desde que fue concebida. Cristo, como “perfectísimo mediador” y por sus propios méritos, en el más excelso de los actos como hijo, hizo de su madre “la más elevada de las exponentes” de la universalidad de la redención. Al recurrir a los argumentos de san Anselmo y Eadmer, a Escoto se le atribuye la sentencia *Potuit, deuit, ergo fecit*, que puede traducirse como “Podía, convenía; entonces, hizo”, así que declaró: “Dios podía hacer a su Madre Inmaculada, convenía que lo hiciera por su misma honra; entonces, lo hizo” (Muscat, 2020; Arráiz, 2009).

La Purísima en España

Los reinos españoles adoptaron la postura de Escoto, lo cual era natural porque los fieles de España y sus territorios desde los primeros tiempos del cristianismo veneraban a la Virgen María. Fue Juan I de Aragón quien tomó la iniciativa en 1394 –dos años antes de morir– de apoyar la doctrina de la Inmaculada Concepción al consagrarse a sí mismo y a sus dominios –que incluían también Valencia, Mallorca, Cerdeña y Córcega en lo que toca a su parte europea–. Fue él quien refrendó el decreto de la celebración de la fiesta solemne, de la cual ya en 1304 Jaime

(profesor). Además de los *Comentarios* de santo Tomás de Aquino y de Juan Duns Escoto que hemos mencionado, son muy conocidos otros, como los del filósofo, teólogo y místico franciscano san Buenaventura de Fidanza, o de Bagnoregio. En el ámbito académico católico, fue reemplazado como manual teológico nada menos que por la *Suma de teología* de santo Tomás, conocida en español también como *Suma teológica*.

II de Aragón había hecho mandato –que además abarcaba a Sicilia–; y además, emitió el decreto de pena de destierro a los opositores del misterio de la Purísima. Anteriormente, en otros territorios españoles de la Península se habían sentado precedentes, por ejemplo, en Zaragoza se fundó la Cofradía de la Inmaculada en 1333, aprobada por Alfonso IV de Aragón, y en Barcelona las Cortes Catalanas hicieron profesión de fe en el misterio de la Purísima y ratificaron su fiesta en 1345. Posteriormente, en 1456, Juan II de Aragón –padre de Fernando el Católico– promulgó las Constituciones de Cataluña y a su vez decretó pena de destierro a quien se manifestase en contra de la Purísima –para entonces también abarcaba a Navarra– (Portillo Valadez, p. 36).

En tiempos de los Reyes Católicos, Isabel I de Castilla y Fernando II de Aragón⁷, la monarquía sostuvo estrechas relaciones con las autoridades de la Iglesia católica, lo que les permitió obtener facultades y privilegios diversos, como el Regio Patronato para los reinos de las Indias Occidentales:

El Regio Patronato Indiano consistía, sustancial y legítimamente, en cuatro privilegios pontificios concedidos por Alejandro VI, en 1493 y en 1501, y por Julio II, en 1508, a los Reyes Católicos, en compensación por la obligación que éstos se impusieron de evangelizar a los indios y erigir las nuevas iglesias: la destinación de misioneros para los indios, la percepción de los diezmos, la provisión de todos los beneficios eclesiásticos en personas presentadas por el rey y la exclusiva para la construcción de iglesias y monasterios. En la práctica se añadieron otros, como el de revisar las sentencias eclesiásticas y exigir el pase regio para todos los documentos pontificios (Yucatán en el Tiempo).

A partir de la entronización de la casa de los Habsburgo junto con la casa de los Borbones en la persona del nieto de los Reyes Católicos y del emperador Maximiliano I de Austria, el rey Carlos I de España desde 1516, asumido como emperador Carlos V del Sacro Imperio Romano Germánico desde 1520, la defensa de la Inmaculada continuó, particularmente porque fue un distintivo no sólo religioso sino sobre todo político de la monarquía española en una época de expansión de poderíos, de alianzas y de avanzada protestante, que no reconocía la doctrina

7 Además de Castilla y Aragón, sus dominios incluían Valencia, Mallorca, Nápoles, Sicilia, Cerdeña, Navarra e incluso Jerusalén, entre otros territorios de los que eran soberanos en su calidad de nobles. El título de Reyes Católicos les fue otorgado por el papa Alejandro VI mediante la bula *Si convenit*, es decir, “Si conviene” o “Si es conveniente”, emitida el 19 de diciembre 1496.

mariana “por no estar atestiguada explícitamente en la Sagrada Escritura”, según se hizo común argumentar entre los luteranos reformistas desde 1517.

Para nuestro estudio, nos interesa saber también que la Contrarreforma española se puso bajo la tutela de la Inmaculada Concepción. En Madrid, por mandato del rey Felipe III de España –nieto de Carlos I; su reinado incluía Portugal–, en 1616 se creó la Real Junta de la Inmaculada Concepción, compuesta de prelados y teólogos, con la finalidad de revisar e investigar todo lo relativo al asunto de la Inmaculada Concepción, lo que nos habla tanto del gran fervor mariano del pueblo y sus monarcas como de un recurso estratégico ante las autoridades de la Iglesia católica en Roma. La Real Junta, entre otras medidas, llevó a cabo misiones marianas y –como los franciscanos– recurrieron a las artes y a la academia para reforzar y divulgar la devoción a la Inmaculada entre el pueblo llano. De ahí que la Universidad de Granada en 1617 emitiera el voto de sangre, con el que sus firmantes se comprometían a defender, con la vida si fuera necesario, la doctrina inmaculista. A la de Granada se unieron posteriormente las universidades de Alcalá, Baeza, Santiago, Sevilla, Toledo y Zaragoza. La Universidad de Valencia ya lo había adoptado desde 1530, precedente tomado como ejemplo para ese tipo de disposiciones.

Pero Felipe III se vio en necesidad, en 1617, de solicitar al papa Paulo V la definición del misterio inmaculista como dogma, pues seguían suscitándose enconadas discusiones y enfrentamientos, que involucraban sobre todo a clérigos y teólogos, en cualquier espacio público y aun en presencia de fieles comunes. Paulo V emitió en ese mismo año el breve conocido como *Sanctissimus Dominus Noster*, es decir, “Nuestro Santísimo Señor”, por el cual ordenaba *urbi et orbi* –en Roma y en todo el mundo, sin excepción– que nadie afirmara u opinara públicamente que María había sido concebida en pecado original (Urteaga, s.f.). Hay que destacar que la prohibición de expresar opiniones contrarias a la doctrina de la Inmaculada Concepción se refería al ámbito público, como en lecciones, sermones y discusiones formales; no se prohibía que cualquiera pensara en ello, o que tuviera en su intimidad ideas y reflexiones al respecto, ni que diera sus opiniones y las discutiera con otros siempre y cuando lo hiciera en ámbitos privados y cerrados, como en los académicos. Ese breve papal fue refrendado en 1618 y en 1619.

El rey Felipe IV de España, por su parte, consiguió del papa Gregorio XV, en 1622, que prohibiera la expresión y defensa de la tesis maculista aun en privado y prohibiera asimismo que la fiesta mariana se llamara “de la Santificación” y aclarara que la denominación correcta es “de la Inmaculada Concepción”. Las respuestas

papales obedecieron más a la presión de la Corona que a una justificación de peso, aunque de cualquier manera la postura en Roma era clara respecto a la doctrina inmaculista.

Tiempo después, fue la Real Junta de la Inmaculada Concepción la que recomendó a Felipe IV que solicitara al papa Alejandro VII la institución de la fiesta universal de la Inmaculada, lo cual hizo. Como respuesta, obtuvo la bula *Sollicitudo omnium ecclesiarum*, es decir, “El cuidado de todas las iglesias”, emitida el 8 de diciembre de 1661, en la que se declaró, con un sentido de “opinión piadosa”, la preservación de la mancha del pecado original en María por singular gracia y privilegio de Dios en atención a los méritos de su hijo Jesucristo. Hasta ese momento, dicha bula fue la que “ejerció más eficaz y palpable influjo en todo el proceso preparatorio de la definición dogmática y en la elección misma de la fórmula definitoria” (Alfaro, p. 5).

Transcurridos más años y en un esfuerzo más por afirmar de una vez por todas el misterio inmaculista entre los fieles, por petición de las Cortes Generales el 17 de julio de 1760 el rey Carlos III de España solicitó al papa Clemente XIII la proclamación de la Inmaculada Concepción como patrona. La respuesta se hizo mediante la bula *Quantum ornamenti*⁸, es decir, “Cuánto adorno”, emitida el 25 de diciembre de 1760: la Inmaculada Concepción de María fue proclamada patrona universal de España y demás reinos y señoríos del Imperio Español –incluidos, claro está, los territorios continentales e insulares que hoy llamamos Hispanoamérica y las Filipinas–. Con ese logro, Carlos III se aprestó a preparar un real decreto: el “Universal Patronato de Nuestra Señora en la Inmaculada Concepción en todos los Reinos de España e Indias”, firmado el 16 de enero de 1761 (Archidiócesis de Madrid).

Después, por real decreto del 19 de septiembre de 1771, fundó la nueva Real y Muy Distinguida Orden de Carlos III, bajo el patrocinio de Santa María en su Misterio de la Inmaculada Concepción y con el lema *Virtuti et merito*, es decir, “A la virtud y al mérito”, instituida como orden de caballería para reconocimiento de quienes “por sus buenas acciones” y para honra de la Inmaculada hayan brindado beneficios al Imperio y a la Corona⁹. El 24 de octubre siguiente, el rey, con una ceremonia de acción de gracias a Dios y a la Inmaculada Virgen María por el nacimiento de su nieto Carlos Clemente, celebró el acontecimiento familiar a la

8 El original se encuentra en el Archivo Secreto Vaticano, Fondo España.

9 Llamada Real y Distinguida Orden Española de Carlos III desde 1847, fue convertida en un orden civil y sigue vigente.

vez que dio a conocer las disposiciones de la recién creada orden (Archidiócesis de Madrid). Con actos como ése, se buscaba estimular en el pueblo su fe católica persuadiéndolo en el misterio inmaculista.

Es importante recalcar que tanto la casa de los Borbones como la de los Habsburgo formalizaron y trataron de imponer la doctrina mariana no solamente en sus dominios europeos, sino también en los de ultramar, a cuyas autoridades eclesiásticas y civiles instruyeron para que los fieles conocieran y propagaran el “Universal Patronato” y practicaran todos los actos devocionales necesarios para honrar a Nuestra Señora en la Inmaculada Concepción.

La Purísima en la Nueva España

En la Nueva España fue refrendado el “Universal Patronato” decretado por Carlos III y se realizaron con más suntuosidad sus propias festividades, tanto en la Ciudad de México como en la Puebla de los Ángeles, pues ya desde el siglo anterior se había hecho la consagración inmaculista de ambas ciudades, a cargo de sus respectivos ayuntamientos y demás autoridades civiles, junto con las eclesiásticas. Así, por ejemplo,

[e]n 1617, con la consagración del templo del convento concepcionista [en Puebla], quedó expresado [...] que era la posibilidad de hacer patente, mediante la exaltación de valores religiosos, que la segunda ciudad del virreinato, con sus casi 90 000 habitantes, potencialmente podía ser la primera. Este hecho fue esbozado por los cabildantes, al tratar de imitar las fiestas que se hacían en la Ciudad de México, argumentando así: “Como es notorio que en los reinos de España se han hecho grandes fiestas a onra de la Purisima y Limpia Concepción [...] y en la Ciudad de México el Arzobispado y el Cabildo estan proximos a hacerlas [...]”.

El Ayuntamiento poblano promovió luminarias, hogueras y mascaradas [e incluso fastuosas corridas de toros] para tal acontecimiento, y quedaron cortas estas celebraciones cuando dos años después (1619) se organizaron unas fiestas especiales dedicadas a la Inmaculada Concepción de María Santísima. En esta fiesta, el cabildo poblano juró solemnemente la defensa del artículo de fe que representaba el convento, convirtiendo a la Inmaculada Concepción en la patrona de la ciudad (Loreto López, p. 90).

La advocación de María Inmaculada se había hecho presente desde los primeros tiempos de la evangelización, sobre todo por la doctrina mariana de los misioneros franciscanos. La mayoría de las portadas catedralicias del siglo XVI y su iconografía interior están dedicadas a la Purísima Concepción, tal como venían haciendo los franciscanos en Europa.

Muchos hospitales, además, recibieron como título “de la Purísima”, y con ello no sólo se ponía en práctica la devoción mariana sino que también por esa consagración se les permitía acceder a privilegios e indulgencias como de los que gozaba el conocido como Hospital de Jesús, fundado por Hernán Cortés en 1524 con el título de Hospital de la Purísima Concepción y Jesús Nazareno, laico pero con nombre religioso¹⁰. A este respecto, las crónicas recogen que los hospitales y albergues michoacanos –llamados guatáperas o huatáperas: “lugares de reunión” en purépecha– fueron fundados como instituciones marianas por disposición de don Vasco de Quiroga, él mismo siendo franciscano e immaculista, además de abogado, educador, oidor de la Nueva España y primer obispo de Michoacán. Fue uno de sus muchos proyectos, que se prolongó aproximadamente de 1536 a 1639. De hecho, viajó a España, donde permaneció un tiempo y aprovechó su estancia para conseguir que todos los hospitales fundados en Michoacán bajo la advocación de la Concepción (o Purísima) recibiesen las mismas gracias y privilegios que el hospital cortesano de la Ciudad de México. Podemos comentar de paso que los restos de don Vasco reposan en la Basílica de María Inmaculada de la Salud, comúnmente llamada de Nuestra Señora de la Salud, en Pátzcuaro, que él ordenó construir –sobre una pirámide purépecha– en 1543, cuando ya era obispo de Michoacán (Sánchez del Olmo, p. 53 y ss.).

El Convento de San Jerónimo de la Ciudad de México y la Purísima Concepción

El de San Jerónimo fue la sexta fundación conventual de la Ciudad de México, en un proceso que llevó algunos años a partir de 1584 con la adquisición de un inmueble que se destinaría a acoger religiosas jerónimas, contando ya desde 1578 con la autorización del papa Gregorio XI. Le preceden –en la capital novohispana– los conventos de La Concepción, de Nuestra Señora de Balvanera, de Regina Coeli, de Santa Clara y de Jesús María (Amerlinck de Corsi y Ramos Medina, pp. 31-71).

¹⁰ En la actualidad sigue en funciones.

La apertura del nuevo convento fue posible gracias al favor del rey Felipe II de España, quien dispuso que se atendieran las peticiones y gestiones de doña Isabel de Guevara, a quien se debe la iniciativa, apoyada por su madre, doña Isabel de Barrios, y por su hermano, don Juan de Guevara. Los Guevara y Barrios pertenecían a acaudaladas familias de la capital novohispana, lo cual les permitió destinar un fondo propio de más de veinte mil pesos.

Puesto que la Orden de San Jerónimo propiamente dicha no se estableció en ninguno de los cuatro grandes virreinos de América y para la creación del convento jerónimo se necesitaban religiosas ya formadas en la Nueva España, además de que solicitar monjas provenientes de España retardaría indefinidamente la apertura, el entonces arzobispo de México, don Pedro Moya de Contreras, escogió cuatro monjas del Real Convento de La Concepción, el más antiguo de la ciudad, a su vez fundado a iniciativa de fray Juan de Zumárraga, ya como primer arzobispo de México, posiblemente en 1540, pero en todo caso confirmada la fundación por el papa Gregorio XIII en 1578 (Amerlinck de Corsi y Ramos Medina, pp. 31-33). Así, el día de la ceremonia de fundación del Convento de San Jerónimo, el 29 de septiembre de 1585, las religiosas, hasta ese momento concepcionistas, acompañadas por el prelado, en medio de grandes fiestas salieron de su convento, veladas, designadas ya con sus nuevos cargos: María de la Concepción, priora y vicaria de coro y maestra de novicias, quien se hizo jerónima pero posteriormente regresó a su convento, con permiso papal; Catalina de Santa Inés, portera mayor y tornera; Juana de la Concepción, vicaria de casa y tornera mayor; y Cecilia de San Buenaventura, segunda portera y tornera (Amerlinck de Corsi y Ramos Medina, p. 68).

El Convento de San Jerónimo ocupó amplios terrenos que se encontraban en el extremo sur de la capital virreinal, ubicado dentro de una zona relacionada con el abasto y la distribución de carne de la ciudad¹¹.

Según consta en el libro de fundación, llevó la advocación de Nuestra Señora de la Expectación –y de ahí que en el “Voto de la comunidad” que estamos presentando así esté asentado–, aunque prácticamente no se conoció con ese nombre, y “no se le dio el título de San Jerónimo, sino el de Santa Paula en honor de aquella Santa matrona que dio su casa a San Jerónimo para que edificase en ella un templo en la ciudad de Belén” (Muriel, p. 253).

Además del de San Jerónimo, en la Ciudad de México se fundó otro bajo la regla de san Agustín: el Convento de San Lorenzo Mártir, en 1598, por iniciativa

¹¹ Para una descripción detallada, véase Ratto Cerrichio, p. 70 y ss.

de la madre María de Mendoza, del mismo Convento de San Jerónimo. Otro más se fundó en la Puebla de los Ángeles, en 1600, con monjas provenientes de esos dos conventos de la Ciudad de México (Schmidhuber, pp. 142-143).

La orden jerónima se caracterizaba por ser austera, aun cuando lo era bastante menos que dos conocidas por tener reglas sumamente estrictas: la Orden de las Carmelitas Descalzas de la Santísima Virgen María del Monte Carmelo¹², cuyo convento en la Ciudad de México, el de San José (Santa Teresa la Antigua), fue fundado en 1616; y la Orden de las Hermanas Clarisas Capuchinas¹³, cuyo convento en la capital, el de San Felipe de Jesús (Capuchinas), fue fundado en 1655 (Amerlinck de Corsi y Ramos Medina, pp. 103-108 y 116-119). Las jerónimas podían poseer cama, colchón, almohada de lienzo y cáñamo, por ejemplo, pero no sábanas. Con el permiso de su priora, podían también contar con libros, imágenes, objetos religiosos diversos y hasta parientas, sirvientas y esclavas. En el caso de sor Juana, sabemos que cuando ingresó al noviciado la acompañó una esclava que le había “regalado” su madre, doña Isabel Ramírez, según consta en el acta de donación firmada el 25 de febrero de 1669 (Cervantes, doc. III, p. 18 y ss.). Se trata de una mulata “esclava, nombrada Juana de San José, hija de Francisca de Jesús, asimismo mulata, esclava de dicha su madre para que le sirviese”, como consta en la licencia otorgada a sor Juana para vender a su hermana Josefa “una esclava de su propiedad”, con fecha del 19 de mayo de 1683 (Cervantes, doc. V, p. 21 y ss.).

El número de religiosas del Convento de San Jerónimo fue variando. Para fines del siglo XVI, por ejemplo, había noventa monjas, según el registro titulado “Carta al Consejo para solicitar la fundación del convento de San Lorenzo Mártir” del 12 de diciembre de 1598 (Archivo General de Indias, Audiencia de México 291), y hay que agregar todo el personal que las atendía en lo individual y el que se encargaba de provisiones y diversas labores de la comunidad en general, condición que lo hizo uno de los más numerosamente habitados de la Ciudad de México.

12 Fundada y reformada en España, debido al relajamiento de la orden de carmelitas descalzas original, por los mismos fundadores, santa Teresa de Ávila y san Juan de la Cruz. Su llegada a la Nueva España se hizo por petición de las monjas del Convento de La Concepción de la Ciudad de México, Inés de la Cruz –española– y Mariana de la Encarnación –criolla–, quienes a su vez deseaban fundar otra orden porque sus hermanas concepcionistas también se habían relajado.

13 Fundada y reformada en Italia como división capuchina de la orden de clarisas, igualmente por relajamiento de la original, por los mismos fundadores, santa Clara de Asís y san Francisco de Asís. Las primeras clarisas capuchinas en la Nueva España eran españolas, traídas por Mateo Segade Bugueiro, recién nombrado arzobispo de México.

En la primera mitad del siglo XVII, el convento sufrió fuertes modificaciones en su estructura arquitectónica por la necesidad de aumentar los espacios habitacionales conforme el crecimiento de la comunidad. No fue un proceso que hubiera respondido a una traza o un diseño preconcebido, sino más bien resultado de la continua adición de nuevas celdas y la readaptación de las ya existentes, aunque eso no quiere decir que el crecimiento arquitectónico fuera anárquico (Amerlinck de Corsi y Ramos Medina, pp. 68-70).

Por otra parte, la construcción del templo fue iniciada en 1619; puso la primera piedra el entonces arzobispo Juan Pérez de la Serna, en compañía de su cabildo catedralicio, y fue concluido y dedicado el 30 de octubre de 1623 (Ratto Cerrichio, p. 86). Es el mismo que admiramos en nuestros días, hoy el Auditorio Divino Narciso de la Universidad del Claustro de Sor Juana.

En principio, el Convento de San Jerónimo estaría bajo la autoridad del Provincial de la Orden de San Agustín. Sin embargo, como a final de cuentas lo eran todos los conventos de monjas en la Ciudad de México, estuvo desde su fundación gobernado por el Arzobispado de México, con cuyas autoridades se dieron buenas relaciones dado el voto de obediencia y humildad de las propias religiosas¹⁴.

El voto de las monjas jerónimas a la Purísima Concepción

Un voto es el compromiso tomado ante Dios, una promesa consciente, deliberada, de conducir la propia vida en la virtud y de consagrarse al servicio divino, y alcanzar por esa vía la salvación espiritual. El más alto grado de los tipos de votos que deben profesarse es el que implica una consagración *cuasi* sacramental: los votos solemnes o perpetuos. Por ello, la Iglesia obliga a su cumplimiento (Bouyer, p. 650). En el caso de las órdenes femeninas novohispanas, todas eran contemplativas, por lo tanto, las religiosas, una vez cumplido su tiempo de noviciado y primeros años de vida enclaustrada –cuyos votos eran simples y temporales–, realizaban la ceremonia de votos solemnes, con lo cual se integraban definitivamente a la orden religiosa a la que pertenecieran: los votos de pobreza, de castidad y de obediencia, que son los tres principales, con los cuales se imitaba la vida de Cristo; y, según la constitución específica de cada orden, se podía añadir el voto de permanencia o estabilidad, también solemne, que aseguraba la pertenencia como

¹⁴ En su libro *Sor Juana Inés de la Cruz / Doncella del verbo* (2020), Alejandro Soriano Vallès prueba como falsos o malinterpretaciones los que se consideran o se sospechan pleitos entre sor Juana y Francisco de Aguiar y Seijas, quien fue arzobispo de México entre 1682 y 1698.

miembro de una sola comunidad religiosa y en un mismo monasterio. Con todos esos votos solemnes se adquiría un compromiso para toda la vida.

Existían también los votos de devoción, que diferían de los solemnes en que no eran de obligación. No obstante, los votos de devoción, como el que enseguida iremos exponiendo y que es el objeto de nuestro estudio, eran considerados por las religiosas, por ser compromisos voluntarios y deliberados, tan importantes y de la misma validez que los solemnes. De ese tipo era el “Voto de la comunidad del Convento Real de Nuestra Señora Madre de Santa Paula y Expectación de Nuestra Señora del orden de Nuestro Padre San Jerónimo”, recordemos, relativo a la Inmaculada Concepción.

Los votos de devoción, pues, se pronunciaban frente a toda la comunidad y por lo regular con la asistencia del capellán del convento, o bien, de alguna autoridad eclesiástica perteneciente a la alta jerarquía, lo que le otorgaba aún mayor peso. En el caso del “Voto de la comunidad del Convento”, se lee: “frente al sacerdote con licencia del prelado”. El lugar donde se realizaba la liturgia era en el coro bajo, frente “a todos los que asisten en este Santo Coro y Templo, a este acto libre y espontáneo” (*id.*). La comunidad congregada,

habiendo comulgado y preparándose con oración para alcanzar la gracia del Señor y de rodillas puestas todas las religiosas después que acabó nuestra Madre Priora hicieron el mismo voto y juramento con las palabras siguientes y lo firmaron todas de su nombre puestas las manos sobre los cuatro cirios (*id.*).

El voto de devoción por pronunciar era estampado en un papel fino, con dibujos y colores, y debía ser firmado por las religiosas:

y juro y voto a la Santa Cruz sobre estos cuatro Evangelios de afirmarla [la Purísima Concepción] y defenderla con todo el caudal de mis fuerzas hasta derramar la sangre [...] y así lo voto, juro y afirmo, prometo y ratifico en este Sagrado Coro de dicho convento [de San Jerónimo] (*id.*).

Ese tipo de documentos son extremadamente raros de conocer hoy en día porque por lo general han quedado resguardados con enorme celo en las comunidades religiosas. Es una fuente de información invaluable, pues además del texto teológico encontramos ciertos datos de las monjas que poblaban el convento, con sus nombres de profesión.

Las monjas jerónimas profesaban, por lo tanto, los cuatro votos solemnes ya descritos y votos de devoción como el “Voto de la comunidad del Convento”, éste al menos a partir de 1684 como quinto voto. Pero además, en ocasiones los conventos femeninos realizaban votos propios, con el permiso de sus superiores. Por ejemplo, las monjas del ya mencionado Convento de San José de Carmelitas Descalzas de la Ciudad de México –conocido como el de Nuestra Señora de la Antigua y también como de Santa Teresa la Antigua– pronunciaron y firmaron el voto de nunca beber chocolate ni permitir que carmelita alguna lo bebiera, aunque ese voto no lo hicieron los frailes carmelitas (Ramos Medina, p. 213 y ss.).

En el manuscrito del “Voto de la comunidad del Convento” la doctrina inmaculista está formulada de la siguiente manera:

María Santísima siempre Virgen y verdadera Madre de Dios Hombre en el instante primero que fue creada su Purísima Alma y unida a la materia de su virginal carne de que se concibió y formó su dichosísima humanidad fue adornada de la gracia santificante y prevenida por singular don y privilegio de toda la Santísima Trinidad para no incurrir en la culpa original de la cual no hubo sombra, ni vestigio en ninguna prioridad de tiempo ni en ningún instante real en su purísimo Espíritu.

Fue tan importante ese voto de defensa de la Purísima Concepción, que la comunidad de jerónimas decidió hacerlo extensivo a todas las religiosas que profesaran su regla: “y nos ha parecido que lo será el que toda nuestra comunidad con todas las religiosas del presente y porvenir, voten y juren solemnemente su Concepción Inmaculada sin mancha de pecado original” (*id.*). Es más, solicitaron permiso al arzobispo, que entonces era Francisco de Aguiar y Seijas, para que se integrara ese voto de devoción inmaculista a los votos solemnes y así “sean obligadas nuestras sucesoras hacer dicho voto en el día de sus profesiones solemnemente y que esto sea para siempre” (*id.*).

En el Libro de Profesiones del Convento de San Jerónimo de México se comprueba la continuidad del voto de devoción inmaculista. En las anotaciones que se escribieron por el fallecimiento de la madre Margarita de San Miguel, acaecido el 22 de enero de 1722, se lee: “Fue la primera que profesó después de haber hecho la comunidad el voto de creer y defender que Nuestra Señora la Virgen María fue concebida sin pecado original, siendo la priora y vicaria Juana del Santísimo Sacramento y arzobispo Aguiar y Seijas”. Y concluye el texto de su profesión: “Hago voto y prometo [...] creer y defender que nuestra Señora la siempre Virgen María fue

concebida sin pecado original en el primer instante de su ser como esta comunidad lo tiene votado, en fe de lo cual lo firmé hoy a 27 de junio del año de 1688”¹⁵.

Las preguntas vuelven a saltar a la vista: ¿fue ése el único convento que profesó el voto a la Purísima Concepción?, y de ser el caso, ¿qué explicación se ofrecería para hacerlo? Difícil tarea de probar, porque hasta la fecha no se ha encontrado un documento de ese tipo en otros monasterios. No obstante, conociendo el interés del rey de España por la defensa a la Purísima, e incluso el de las autoridades eclesiásticas y civiles novohispanas, lo más probable es que en todos los conventos, y aún en instituciones como la Real y Pontificia Universidad de México, se haya profesado el voto correspondiente. Los conventos que nacieron con monjas profesas de la Inmaculada Concepción, es decir, concepcionistas, así como las jerónimas y las carmelitas descalzas, acostumbraban de forma devocional el juramento a esa advocación mariana. Como base documental de ejemplo, el Real Monasterio de Jesús María de la Ciudad de México, fundado en 1581 con diez monjas de La Concepción, en su archivo resguarda el manuscrito del voto de devoción inmaculista, que hasta la fecha se renueva cada 12 de diciembre (Amerlinck de Corsi y Ramos Medina, pp. 63-67).

El “Voto de la comunidad del Convento Real de Nuestra Señora Madre de Santa Paula y Expectación de Nuestra Señora del orden de Nuestro Padre San Jerónimo” es testimonio y fuente de una gran riqueza de información. En primer lugar, destaca que sea un voto firmado por toda la comunidad existente en 1686, conformada por ochenta y seis religiosas.

Por otra parte, la devoción inmaculista del Convento de San Jerónimo se hizo famosa, como el convento mismo, gracias a la obra de sor Juana Inés de la Cruz. Tan sólo por mencionar un ejemplo más de su poesía, como ya hicimos con el juego de “Villancicos que se cantaron en la S.I. Metropolitana de Méjico, en honor de María Santísima, Madre de Dios, en su Asunción triunfante, y se imprimieron en el año de 1685”, del cual tomamos algunos versos manifiestamente inmaculistas como epígrafe, tenemos otro juego, los “Villancicos que se cantaron en la S.I. Metropolitana de Méjico en los maitines de la Purísima Concepción de Nuestra Señora, año de 1676, en que se imprimieron”. En las coplas del villancico VI –una jácara–, del segundo nocturno, esto es lo que se canta:

15 Agradezco al padre José Gerardo Herrera Alcalá que me facilitara estos datos, los cuales le fueron a su vez proporcionados por Guillermo Schmidhuber, quien los tomó directamente de los archivos de la Benson Latin American Collection, del sistema de bibliotecas de la University of Texas at Austin.

Antes que todas las cosas
érase una hermosa Niña
de los ojos del Criador,
graciosamente prevista.

Que habiendo de ser de un Dios
Humanado, Madre digna,
fué razón que ni un instante
se apartase de su vista.

Para ser de los Mortales
la defensa, fué escogida,
siendo la pura Azucena
de la hoja blanca y limpia.

Contra la Serpiente astuta
que ocasionó la rüina
de todo el género humano,
siempre estuvo prevenida;
siempre armada y vigilante;
y tanto, que al embestirla,
con linda gracia le dió
en la cabeza una herida.

Jamás pudo ni aun tocarla
la Sierpe; y así, corrida,
en escuchando su Nombre,
bramando se da a Patillas.

Para estas empresas, tanta
gracia Dios le comunica,
que siendo pura criatura,
Mujer parece Divina.

Sin la mancha de la culpa
se concibe, de Adán hija,
porque en un lunar no fuese
a su padre parecida.

Del tributo universal
el Sacro Poder la libra,
previendo que había de ser
nuestra Reina sin caída.

De Ésta, pues, a quien los fieles
invocan Madre benigna,
es la fiesta, y es el canto
de esta mi Jacarandina.

(*Obras completas*, vol. II, no. 230.)

La redacción del “Voto de la comunidad del Convento Real de Nuestra Señora Madre de Santa Paula y Expectación de Nuestra Señora del orden de Nuestro Padre San Jerónimo” de 1686

Es probable que el voto lo haya escrito un profesional, un escribano o un amanuense. No obstante, las viñetas coloreadas que decoran el documento podrían ser obra de la propia sor Juana, quien también sabía dibujar y pintar al óleo.

En el documento, el escribano o amanuense dejó espacios en blanco para que fueran las religiosas quienes escribieran en ellos al profesar, además de estampar su firma. Y los espacios en blanco del “Voto de la comunidad del Convento” es innegable que se encuentran escritos con la caligrafía de sor Juana. Asimismo, es posible que fuera la propia sor Juana quien redactara en borrador el documento para ser copiado por el escribano o amanuense, o quizá que lo dictara a éste, pues sus conocimientos teológicos y la información que poseía sobre la Purísima Concepción se reflejan en la forma y en el contenido del discurso. Sabemos, por otra parte, que en ese año de 1686 sor Juana se desempeñó como secretaria de la priora sor Juana del Santísimo Sacramento, lo cual se prueba porque redactó de su puño y letra los tres documentos de ingreso, ese año, de las monjas Catarina de San José, María de la Encarnación y Margarita de San José¹⁶.

Lo cierto es que sor Juana era la monja más destacada en las letras literarias, filosóficas y teológicas, y eso se le reconocía en su propio convento y en la corte peninsular, por lo que podemos afirmar, con seguridad, que el “Voto de la comunidad del Convento” refleja a la Fénix de América. Encontramos en ese documento la misma sencillez de sor Juana y el afectuoso respeto por sus hermanas de claustro que tan admirablemente expresó en la *Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz*:

¹⁶ De nuevo, agradezco al padre Herrera Alcalá que me haya facilitado estos otros datos, que le fueron dados a su vez por Schmidhuber, quien los tomó del Libro de Profesiones del Convento de San Jerónimo original (docs. no. 288 a no. 290).

Solía sucederme que, como entre otros beneficios, debo a Dios un natural tan blando y tan afable y las religiosas me aman mucho por él (sin reparar, como buenas, en mis faltas) y con esto gustan mucho de mi compañía, conociendo esto y movida del grande amor que las tengo, con mayor motivo que ellas a mí, gusto más de la suya: así, me solía ir los ratos que a unas y a otras nos sobraban, a consoladas y recrearme con su conversación. Reparé que en este tiempo hacía falta a mi estudio, y hacía voto de no entrar en celda alguna si no me obligase a ello la obediencia o la caridad: porque, sin este freno tan duro, al de sólo propósito le rompiera el amor; y este voto (conociendo mi fragilidad) le hacía por un mes o por quince días; y dando cuando se cumplía, un día o dos de treguas, lo volvía a renovar, sirviendo este día, no tanto a mi descanso (pues nunca lo has ido para mí el no estudiar) cuanto a que no me tuviesen por áspera, retirada e ingrata al no merecido cariño de mis carísimas hermanas (*Obras completas*, vol. IV, no. 405).

La redacción del “Voto de la comunidad del Convento” nos remite asimismo a otro de los textos conocidos de sor Juana relacionados con la Purísima Concepción, el voto inmaculista titulado “Docta explicación del Misterio, y voto que hizo de defender la Purísima Concepción de Nuestra Señora, la Madre Juana Inés de la Cruz”, del cual también tomamos un breve fragmento como epígrafe, texto del que ahora invitamos a leer su parte sustancial completa:

libre y espontáneamente, de todo mi corazón, siento y pronuncio: que María Santísima Nuestra Señora, siempre Virgen y verdadera Madre de Dios Hombre, en el instante primero que fue criada su purísima alma y unida a la materia de su virginal carne, de que se concibió y formó su dichosísima humanidad, fue adornada de la gracia santificante, y prevenida por singular don y privilegio de la Santísima Trinidad, para no incurrir en la culpa original, de la cual no hubo sombra ni vestigio en ninguna prioridad de tiempo y en ningún instante real en su purísimo espíritu; antes bien, tengo por verdadero y seguro que fue tálamo donde descansó todo el Poder del Padre, la Sabiduría del Hijo, la Bondad del Espíritu Santo, mediante la infusión y comunicación real y verdadera de la gracia habitual, que como Sol puro y resplandeciente no permitió que entrara en su purísima alma la oscura sombra de la culpa y la noche ciega del pecado; sin que se oponga con esta pureza original el beneficio de la Redención con que fue redimida por los méritos de la Pasión y Muerte de su precioso Hijo: antes bien, fue la preservación de la culpa original un linaje de redención más alta, más noble, más amante, más copiosa; prevista, determinada, predefinida y aceptada en el Consejo de la Santísima Trinidad antes del origen de los siglos y, después en la sucesión de los tiempos, liberal y amorosamente ejecutada.

Y así, para gloria de Dios Omnipotente y en reverencia de su Madre Santísima, testifico y afirmo su Concepción Purísima libre de toda mancha y torpeza original, y juro a la Santa Cruz y hago voto sobre estos cuatro Evangelios, de creerla, afirmarla y confesarla y defenderla con todo el caudal de mis fuerzas, hasta derramar la sangre; el cual voto y juramento ceda en mayor honra y gloria de Dios y de su Purísima Madre Señora nuestra, en bien universal de la Santa Iglesia, en paz generalísima de los príncipes cristianos, en destierro de las herejías, en mayor devoción de este sagrado misterio de la Concepción (*Obras completas*, vol. IV, no. 408).

El gran parecido en composición discursiva, con rasgos literarios en el uso de fórmulas convencionales, nos hacen pensar que es seguro que fue la propia sor Juana quien redactó un borrador o dictó el voto para la comunidad en 1686. Con el de la Concepción como quinto voto solemne, la religiosa reafirmó su profesión de monja jerónima, lo cual realizó un año antes de su fallecimiento, una inesperada coyuntura que hay que entender a la luz de la devoción que ella siempre le tuvo a la Virgen María. Consideramos que no es una composición de mero trámite conventual, aun cuando se sustenta en una preceptiva de conceptos teológicos y fórmulas, sino resultado de sus propios saberes y de la fe que sor Juana muestra en todo el *corpus* de su obra.

Llama la atención –para finalizar– que la firma de sor Juana en el “Voto de la comunidad del Convento” se encuentre sin ninguna distinción de forma o tamaño entre las ochenta y cinco rúbricas de las demás monjas. Para nosotros es una muestra de que de ninguna manera asume un papel protagónico ante sus hermanas, un gesto de humildad y de sentido de igualdad no obstante ser consciente de la fama que para esas fechas ya poseía.

Epílogo

Nos encontramos con un legajo de gran interés, no sólo para la historia de la Iglesia novohispana, sino también sobre el Convento de San Jerónimo y la vida de sor Juana en particular, que abarca desde el siglo XVII al XIX. Los datos que aporta ayudan a la comprensión de la vida religiosa femenina durante el periodo final del virreinato y los primeros años del México independiente, tanto como de la historia social, política y económica de nuestro país.

Las discusiones teológicas integraban a los grandes intelectuales de cada época desde el nacimiento del cristianismo porque el filosófico y el religioso eran parte de

las formas del conocimiento. Ello permeaba hacia gran parte de la sociedad porque los mensajes se transmitían por medio de sermones y prédicas en los templos y conventos, y en las fiestas litúrgicas, así como en las lecciones y los debates académicos. Tanto en la Península Ibérica como en los reinos americanos corrían las noticias de las discusiones intelectuales, lo que de alguna forma salpicaba al pueblo, ávido de reafirmar su fe, ponerla en práctica al realizar sus rezos y liturgias y conocer su religión a través del arte devocional que se le ofrecía como recurso doctrinal.

Por otro lado, es importante reconocer las continuidades. Lo que en el siglo XVII impregnó a las comunidades religiosas femeninas permaneció aun después de la Independencia. Llama mucho la atención que los versos sacros de sor Juana Inés de la Cruz se leyeran y cantaran en las grandes festividades, que sus villancicos fueran representados no sólo en la corte sino también en los espacios accesibles al pueblo común, según consta en crónicas y otros registros. ¿Cómo olvidar u omitir en casa a la gran monja de fama internacional, por sus escritos en prosa y en verso lo mismo que por su acercamiento a la ciencia, a la filosofía, a la teología y a la mística? En crónicas como las célebres de don Antonio de Robles –eclesiástico y erudito nacido en la capital hacia 1645–, que conocemos en edición moderna como *Diario de sucesos notables (1665-1703)*, y asimismo en crónicas del siglo XIX que han llegado hasta nosotros, nos enteramos de que las religiosas forman parte significativa de la vida cotidiana de la Ciudad de México y otras ciudades de la Nueva España, aun cuando no se profundiza en ello. Ahí se nos informa también que las grandes fiestas por la proclamación del dogma de fe de la Inmaculada Concepción alcanzaron a todos los grupos sociales, pues suceso tan relevante para una sociedad mayoritariamente católica se hizo noticia difundida.

El estudio del documento que hoy damos a conocer es una forma de aproximarnos, desde la particular vida del antiguo Convento de San Jerónimo de la Ciudad de México y sus antecedentes más allá del mar. Nos urge seguir investigando sobre estos temas, para tener una visión más amplia y completa de nuestra historia, para comprender mejor –y con orgullo– nuestra rica cultura y los testimonios conservados que se han escrito desde antiguo. Queda otra tarea: estudiar a la Fénix de América en su contexto religioso y descubrir a la monja mística novohispana, comparable a la propia santa Teresa de Ávila, su gran maestra.



Bibliografía

- AGUSTÍN, San, *Obras de san Agustín*, t. VI: *Tratados sobre la gracia*, edición bilingüe latín-español, 2ª edición, versión, introducción y notas de Victorino Capánaga *et al.*, Madrid, La Editorial Católica-Pontificia Universidad de Salamanca, 1956 (“Biblioteca de Autores Cristianos”).
- ALFARO, Juan, “La Inmaculada Concepción en la Bula ‘SOLLICITUDO’ a la luz de documentos inéditos”, en *Revista Española de Teología*, vol. 20, no. 1-2, Facultad de Teología de la Universidad San Dámaso, Madrid, 1960, pp. 5-76.
- AMERLINCK DE CORSI, María Concepción y Manuel Ramos Medina, *Conventos de monjas / Fundaciones en el México virreinal*, México, Centro de Estudios de Historia de México Condumex-Ediciones del Equilibrista-Turner, 1995.
- ARCHIDIÓCESIS DE MADRID, “La declaración del dogma de la Inmaculada Concepción”, sección *Una Ventana a la Historia*, artículo subido el 12 de diciembre de 2020, consultado el 6 de octubre de 2025, <https://www.archimadrid.org/index.php/oficina-de-informacion/noticias-madrid/el-dogma-de-la-inmaculada-concepcion>.
- ARCHIVO GENERAL DE INDIAS, Audiencia de México 291, Carta al Consejo para solicitar la fundación del convento de San Lorenzo Mártir, 12 de diciembre de 1598.
- ARRÁIZ, José Miguel, “La inmaculada concepción, un texto de Duns Escoto”, en *Apologética para el Mundo*, blog de *InfoCatólica*, Villava (Navarra), post subido el 10 de enero de 2009, consultado el 6 de octubre de 2025, https://www.infocatolica.com/blog/apologeticamundo.php/la_inmaculada_concepcion_un_texto_de_dun.
- BOUYER, L., *Diccionario de teología*, Barcelona, Herder, 1990.
- CENTRO DE ESTUDIOS DE HISTORIA DE MÉXICO CARSO, Fondo CXIV-3 1686-1855, Voto de la comunidad del Convento Real de Nuestra Señora Madre de Santa Paula y Expectación de Nuestra Señora del orden de Nuestro Padre San Jerónimo.
- CERVANTES, Enrique A., *Testamento de Sor Juana Inés de la Cruz y otros documentos*, México, edición de autor, 1949.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Fama y Obras póstumas del Fénix de Mexico*, edición facsimilar de la de 1700, introducción de Antonio Alatorre, México, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- , *Obras completas*, vol. II: *Villancicos y letras sacras*, edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte, México, Fondo de Cultura Económica, 1952 (“Biblioteca Americana”, “Literatura Colonial”, 21).
- , *Obras completas*, vol. IV: *Comedias, sainetes y prosa*, edición de Alberto G. Salceda, México, Fondo de Cultura Económica, 1957 (“Biblioteca Americana”, “Literatura Colonial”, 32).

- FIORES, Stefano de y Salvatore Meo (directores), *Nuevo diccionario de mariología*, traducción de Alfonso Ortiz García, Eloy Requena Calco y José María Corzo, Madrid, Ediciones Paulinas, 1988 (“Diccionarios”).
- IRENEO [de Lyon] San, *Contra las herejías* (Adversus Haereses), libro III, traducción de Jesús Garitaonandia Churruga, Sevilla, Apostolado Mariano, 1994 (“Los Santos Padres”, 36).
- LORETO LÓPEZ, Rosalva, “La fiesta de la Concepción y las identidades colectivas, Puebla (1619-1636)”, en Clara García Ayuardo y Manuel Ramos Medina (coordinadores), *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*, vol. 2: *Mujeres, instituciones y culto a María*, México, Departamento de Historia de la Universidad Iberoamericana-Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia-Centro de Estudios de Historia de México Condumex, 1994, pp. 87-104 (I Congreso de Manifestaciones Religiosas en el Mundo Colonial Americano).
- MARTÍNEZ, Iván, “Estandarte de la monarquía española. El uso político de la Inmaculada Concepción”, en Iván Martínez *et al.* (coordinadores), *Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe-Apostólico Colegio de Nuestra Señora de Guadalupe, 2006, pp. 123-154.
- MURIEL, Josefina, *Conventos de monjas en la Nueva España*, tesis de maestría, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1946.
- MUSCAT, Noel, “John Duns Scotus and His Defence of the Immaculate Conception”, en *Christendom Awake Website*, artículo actualizado el 8 de enero de 2020, consultado el 6 de octubre de 2025, <http://www.christendom-awake.org/pages/marian/scotus&immac.htm>.
- PORTELLO VALADEZ, José, “La Inmaculada Concepción de María antes del Dogma de 1854”, en Sociedad Mexicana de Historia Eclesiástica (editora), *Historia desconocida / Una aportación a la historia de la Iglesia en México / Libro anual 2007*, México, Sociedad Mexicana de Historia Eclesiástica-Minos III Milenio, 2007, pp. 29-37.
- RAMOS MEDINA, Manuel, *Místicas y descalzas / Fundaciones femeninas carmelitas en la Nueva España*, prólogo de Margo Glantz, México, Centro de Estudios de Historia de México Condumex, 1997.
- RATTO CERRICHIO, Cristina Elena, *El convento de San Jerónimo de la ciudad de México. Tipos arquitectónicos y espacios femeninos en los siglos XVII y XVIII*, tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras-División de Estudios de Posgrado de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006.
- ROBLES, Antonio de, *Diario de sucesos notables (1665-1703)*, 3 tomos, edición y prólogo de Antonio Castro Leal, México, Porrúa, 1946 (“Escritores Mexicanos”, 30-32).
- SAGRADA BIBLIA, versión oficial en línea de la Conferencia Episcopal Española, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, <https://www.conferenciaepiscopal.es/biblia/hechos-apostoles/>.

- SÁNCHEZ DEL OLMO, Sara, “Los hospitales de indios en Michoacán: el proyecto de Vasco de Quiroga y su evolución (1536-1639)”, en J. Benedict Warren y Sara Sánchez del Olmo, *Las guatáperas / hospitalitos y capillas de Michoacán*, introducción y fotografías de Luis Arias Ibarro, México, Carlos Trillas-Rotodiseño y Color, 2007.
- SCHENONE, Héctor, *Iconografía del arte colonial / Santa María*, Buenos Aires, Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires, 2008.
- SCHMIDHUBER, Guillermo, *Los cinco últimos escritos de sor Juana / Hallazgo de Protesta de la fe y renovación de los votos religiosos*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura-Gobierno del Estado de México, 2008 (“Biblioteca Sor Juana Inés de la Cruz”).
- SORIANO VALLÈS, Alejandro, *Sor Juana Inés de la Cruz / Doncella del verbo*, Ciudad de México-Toluca, Jus-Fondo Editorial Estado de México-Gobierno del Estado de México, 2020 (“Pensamientos”).
- TOMÁS DE AQUINO, *Comentario a las sentencias de Pedro Lombardo*, vol. III-1: *La Encarnación del Verbo y la obra de la Redención*, edición de Juan Cruz Cruz, Barañáin (Navarra), Ediciones Universidad de Navarra, 2002 (“Pensamiento Medieval y Renacentista”).
- Santo, *Suma de teología*, t. I-V, edición de Regentes de Estudios de las Provincias Dominicanas en España, presentación de Damián Byrne, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1988-1994.
- URTEAGA, Enrique, “Decreto de nuestro santísimo padre, el papa Pablo V, en favor de la Inmaculada Concepción de la Santísima Virgen Madre de Dios y Señora Nuestra” (comentario; traducción al español del breve *Sanctissimus Dominus Noster* [1617], 1618), en *Estudios Indianos*, Lima-Pamplona, Universidad del Pacífico-Universidad de Navarra, s.f. (sección “Bibliotecas”, colección “Incunables Peruanos”), <https://estudiosindianos.up.edu.pe/biblioteca-indiana/decreto-de-nuestro-santisimo-padre-el-papa-pablo-v-en-favor-de-la-inmaculada-concepcion-de-la-santisima-virgen-madre-de-dios-y-senora-nuestra/>.
- WIKIPEDIA, “Basílica de Santa María la Mayor”, entrada actualizada el 5 de julio de 2025, consultada el 6 de octubre de 2025, https://es.wikipedia.org/wiki/Bas%C3%ADlica_de_Santa_Mar%C3%ADa_la_Mayor.
- YUCATÁN EN EL TIEMPO / ENCICLOPEDIA ALFABÉTICA, “Regio Patronato Indiano”, edición electrónica ampliada a partir de la edición impresa original en 6 volúmenes, 2003; dirigida por Raúl E. Casares G. Cantón *et al.*, Mérida, Inversiones Cares, 1998 (“Enciclopedias y Diccionarios”), <https://enciclopediayet.com/regio-patronato-indiano/>.

Las protestas de fe en el ocaso de sor Juana: estrategias de la palabra ante el tiempo y la eternidad



n la madrugada del domingo 17 de abril de 1695, entre los muros del Convento de San Jerónimo, se extinguió la vida terrenal de sor Juana Inés de la Cruz. Su cuerpo, devastado por el tifo y las circunstancias adversas, quedó inmóvil en aquel claustro que la vio debatirse durante veintisiete años entre su sed infinita de conocimiento y la rígida obediencia impuesta por su estado religioso. Sin embargo, su espíritu intelectual, libre al fin de las ataduras corporales, ascendió con alas invisibles, dejando una estela de interrogantes y un testimonio indeleble plasmado en sus últimos escritos.

Tres siglos y tres décadas después, el 17 de abril de 2025 la conmemoración del aniversario luctuoso de la Décima Musa incentivó el diálogo académico en torno a su vigencia en este mundo contemporáneo que nos ha tocado a nosotros. Como ya nos había mostrado Octavio Paz a lo largo de su magistral libro *Las trampas de la fe*, sor Juana Inés de la Cruz representa una figura única y transgresora en su siglo XVII, ella demasiado genial para la circunstancia y el tiempo que le tocó vivir. Y su obra aún trasciende las barreras temporales: es tal su vigencia entre los cada vez más lectores y estudiosos en este siglo XXI nuestro, con su propia circunstancia, que la Universidad del Claustro de Sor Juana y UC-Mexicanistas organizaron en colaboración el ciclo sorjuanino *El Corazón por Archivo*, dedicado a la escritora, académica y sorjuanista Margo Glantz. Entre otros temas, se suscitó la exploración

de los últimos meses de vida de la monja jerónima y se presentaron nuevas aproximaciones hermenéuticas a su legado intelectual.

La coincidencia temporal resulta particularmente significativa si consideramos que el 17 de febrero de 1694, poco más de un año antes de su muerte, sor Juana firmó su voto a la Purísima Concepción (“Docta explicación del misterio [...]”, *Obras completas*, vol. IV, p. 516 y ss.). Refirmar su devoción mariana fue un acto que, más allá de su aparente sumisión religiosa, refleja su capacidad para entrelazar fe y erudición. Esta convergencia calendárica, entonces, nos invita a reflexionar sobre cómo ese 17 de febrero marcó su compromiso espiritual y cómo ese 17 de abril, con su muerte, nos convoca al compromiso de honrar su lucha por el conocimiento y su complejo diálogo con lo divino.

Contexto histórico: una mujer contra las convenciones de su tiempo

En el siglo XVII novohispano, el convento representaba para muchas mujeres una muerte simbólica al mundo secular: clausura perpetua, obediencia incondicional, silencio contemplativo. No obstante, Juana Inés transformó el claustro en su propia universidad privada, en una trinchera intelectual para sí misma desde la cual desafió, armada únicamente con su inteligencia y su pluma, las normas sociales que restringían el saber al dominio masculino.

La sociedad novohispana, estructurada bajo el dogma católico y por la hegemonía peninsular, consideraba la erudición femenina como una extravagancia peligrosa, cuando no como una intolerable transgresión directa al orden establecido. La inteligencia y el talento en una mujer causaban más curiosidad que respeto genuino, pero sor Juana logró conquistar ambos, erigiéndose en figura de renombre tanto en Nueva España como en la Península Ibérica.

Desde su niñez, Juana Inés había mostrado un apetito intelectual extraordinario, y esa condición nunca está de más recordarla y tenerla presente. Como ella misma relata en su célebre *Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz*, aprendió a leer a los tres años y

[τ]eniendo yo después como seis o siete años, y sabiendo ya leer y escribir, con todas las otras habilidades de labores y costuras que deprenden las mujeres, oí decir que había Universidad y Escuelas en que se estudiaban las ciencias, en Méjico; y apenas lo oí cuando empecé a matar a mi madre con instantes e importunos ruegos sobre que, mudándome el traje, me enviase a Méjico, en casa de unos deudos que tenía, para estu-

diar y cursar la Universidad; ella no lo quiso hacer, e hizo muy bien, pero yo despiqué el deseo en leer muchos libros varios que tenía mi abuelo, sin que bastasen castigos ni reprensiones a estorbarlo (*Obras completas*, vol. IV, p. 446).

Cuán intenso sería su anhelo si llegó incluso a considerar vestirse de hombre para acceder a la educación superior. Ante la imposibilidad de realizarlo, ya siendo una joven encontró una vía alternativa: ingresar al convento, decisión estratégica y consciente que le permitiría continuar sus estudios sin las interferencias del matrimonio ni obligaciones domésticas.

La palabra como estrategia: libertad intelectual en el claustro

Dentro del Convento de San Jerónimo, sor Juana recreó para sí un espacio de libertad intelectual sin precedentes en su época. Su celda monacal se transformó en biblioteca, laboratorio científico y salón literario simultáneamente. El locutorio del convento llegó a convertirse en centro de reunión para poetas, intelectuales y miembros de la nobleza virreinal.

Con apenas dieciocho años, había tomado una decisión determinante al renunciar a la vida de la corte en el palacio virreinal, donde había servido como dama de honor, y profesar como monja jerónima en febrero de 1669. Continúa en su *Respuesta*:

Entréme religiosa, porque aunque conocía que tenía el estado cosas [...] muchas repugnantes a mi genio, con todo, para la total negación que tenía al matrimonio, era lo menos desproporcionado y lo más decente que podía elegir en materia de la seguridad que deseaba de mi salvación [...] cedieron y sujetaron la cerviz todas las impertinencias de mi genio, que eran de querer vivir sola; de no querer tener ocupación obligatoria que embarazase la libertad de mi estudio, ni rumor de comunidad que impidiese el sosegado silencio de mis libros (*Obras completas*, vol. IV, pp. 446-447).

La relación de mecenazgo y amistad que estableció con la virreina María Luisa Manrique de Lara, condesa de Paredes, ejemplifica perfectamente el poder de su palabra. Esa alianza no constituyó únicamente un ejercicio de solidaridad femenina, sino también una forma estratégica de posicionarse en el mundo intelectual y político de su tiempo. La palabra, para sor Juana, funcionaba como vehículo capaz de sortear las censuras sociales: le permitía expresar ideas audaces sin pronunciarlas abiertamente, encriptando críticas y confesiones bajo formas poéticas

y retóricas de exquisita sutileza. Aceptó la reclusión conventual, pero amenazó ese orden al hacer de su celda un foco de producción intelectual y al alzar su voz escrita por encima de lo permitido para una mujer. Su fama como poeta atravesó los muros del convento e incluso el océano Atlántico, siendo aclamada tanto en el Nuevo como en el Viejo Mundo.

Su producción literaria abarcó géneros diversos: desde la lírica amorosa hasta la poesía filosófica, desde el teatro religioso hasta el teatro profano, desde la forma epistolar hasta la forma ensayística. Compuso villancicos, autos sacramentales, comedias, redondillas, sonetos y el complejo poema *Primero sueño*, verdadera *summa* de su pensamiento filosófico. Su versatilidad creativa demostraba que una mujer podía dominar con maestría todos los registros literarios de su época, desafiando así los prejuicios de género que limitaban las capacidades intelectuales femeninas.

La palabra escrita fue su mejor estrategia para navegar ese campo minado que le tocó como contexto vital, y también esto nunca está de más reafirmarlo. Sor Juana desarrolló un estilo lleno de ingenio y agudeza, heredero del barroco pero que a la vez le permitía hacer crítica social y teológica bajo la capa del decoro. Por ejemplo, en su famosa redondilla en la que “[a]rguye de inconsecuentes el gusto y la censura de los hombres, que en las mujeres acusan lo que causan”: lanza una severa admonición a la hipocresía y la doble moral de los varones de su tiempo:

Hombres necios que acusáis
a la mujer sin razón,
sin ver que sois la ocasión
de lo mismo que culpáis:
 si con ansia sin igual
solicitáis su desdén,
¿por qué queréis que obren bien
si las incitáis al mal?
 Combatís su resistencia
y luego, con gravedad,
decís que fue liviandad
lo que hizo la diligencia.
 [...]

(*Obras completas*, vol. I, p. 320.)

La redondilla que empieza con “Hombres necios que acusáis” –hoy considerado poema emblemático del profeminismo hispanoamericano– es una muestra de cómo sor Juana empleó la poesía como arma crítica, defendiendo a las mujeres mediante versos que esquivan la censura al estar escritos en clave moral.

Pero el momento decisivo que marcaría el ocaso de la vida intelectual pública de sor Juana llegó en 1690 con la polémica generada por su *Carta atenagórica*. En ese ensayo teológico, redactado inicialmente como respuesta privada a una consulta, sor Juana refutaba con erudición el sermón del jesuita portugués António Vieira sobre las finezas de Cristo. La monja sostenía una interpretación audaz: que la mayor fineza divina hacia la humanidad consiste en otorgarle el libre albedrío, permitiendo así que los seres humanos elijan libremente.

Sin el consentimiento de la autora, el entonces obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz, publicó esa carta acompañándola de un prólogo firmado bajo el pseudónimo femenino de sor Filotea de la Cruz. En ese texto, el prelado elogiaba la inteligencia de sor Juana pero la amonestaba por dedicar su talento a temas mundanos en lugar de consagrarlo exclusivamente a asuntos divinos. La maniobra colocó a sor Juana en una posición sumamente vulnerable: había sido reprendida públicamente por una autoridad eclesiástica de alto rango, lo cual muchos interpretaron como severa advertencia para que moderara su actividad intelectual.

La respuesta de sor Juana ante tal situación fue tan brillante como arriesgada. Lejos de retractarse y acatar la advertencia, redactó una apología intelectual que se convertiría en uno de los textos capitales de la literatura hispanoamericana: la ya mencionada *Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz*. En esa carta autobiográfica, fechada el 1 de marzo de 1691, sor Juana defendió con argumentos teológicos, filosóficos y experienciales su derecho al estudio y a la escritura. Y defendió su vocación de escritora y erudita en constante indagación: “¿qué os pudiera contar, Señora, de los secretos naturales que he descubierto estando guisando?” (*Obras completas*, vol. IV, p. 459), apela a su interlocutora demostrando que su curiosidad intelectual abarcaba todos los aspectos de la experiencia humana, justo desde los más cotidianos y en apariencia sencillos. Y no sólo eso, sino que “en cuanto a no estudiar absolutamente, como no cae debajo de mi potestad [...] aunque no estudiaba en los libros, estudiaba en todas las cosas que Dios crió, sirviéndome ellas de letras, y de libro toda esta máquina universal” (*Obras completas*, vol. IV, p. 458). Es decir, expuso sor Juana que es de su natural, irreprimible, la inclinación al conocimiento por la vía del estudio y la investigación. Y luego añade: “Si éstos, Señora, fueran méritos (como los veo por tales celebrar en los hombres),

no lo hubieran sido en mí, porque obro necesariamente. [...] Y esto es tan justo que no sólo a las mujeres, que por tan ineptas están tenidas, sino a los hombres, que con sólo serlo piensan que son sabios” (*Obras completas*, vol. IV, pp. 460-461).

Las protestas de fe: ¿rendición sincera o estrategia de supervivencia?

Los años posteriores a la publicación de la *Respuesta* fueron de creciente presión para sor Juana. Sus protectores influyentes habían abandonado Nueva España y ya no les era posible seguir protegiéndola, o guardaban silencio prudente. La monja quedó expuesta a las críticas de sectores eclesiásticos que la acusaban de soberbia e insumisión. En esas circunstancias adversas, entre 1694 y 1695, sor Juana redactó y firmó una serie de documentos conocidos como protestas de fe.

Se trata de un conjunto de declaraciones religiosas, las cuales por lo común han sido interpretadas como una claudicación del espíritu intelectual de sor Juana, una renuncia voluntaria y definitiva a las letras profanas en favor de la contemplación exclusivamente divina. Sin embargo, un análisis detallado de su retórica en su propio contexto revela una complejidad intrínseca que en términos de interpretación desarma la lectura literal. Los documentos que a la fecha conforman el *corpus* de protestas de fe son:

Petición que, en forma causídica, presenta al Tribunal Divino la Madre Juana Inés de la Cruz, por impetrar perdón de sus culpas (sin fecha): de tono testamentario, donde sor Juana se autodeclara pecadora y solicita el perdón divino; su lenguaje formal anticipa las posteriores reafirmaciones de fe (*Obras completas*, vol. IV, p. 520 y ss.; el encabezado, así como el de los demás textos reunidos en las *Obras completas*, conservado por Alfonso Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda, sus editores, a partir de las ediciones *princeps*).

Docta explicación del Misterio, y voto que hizo de defender la Purísima Concepción de Nuestra Señora, la Madre Juana Inés de la Cruz (17 de febrero de 1694): donde reafirma su devoción mariana, proclamando su creencia en la Inmaculada Concepción; ese voto conecta directamente con la tradición mariana novohispana (*Obras completas*, vol. IV, p. 516 y ss.).

Protesta que, rubricada con su sangre, hizo de su fe y amor a Dios la Madre Juana Inés de la Cruz, al tiempo de abandonar los estudios humanos para proseguir, desembarazada de este afecto, en el camino de la perfección (5 de marzo de 1694): al firmar con su propia sangre, marca el punto culminante del proceso simbólico de renuncia, y en él sor Juana utiliza un lenguaje que

sugiere tanto arrepentimiento como posible ironía barroca (*Obras completas*, vol. IV, p. 522 y ss.).

Tres votos conservados en el libro de profesiones del Convento de San Jerónimo: un voto y promesa “de vivir y morir todo el tiempo y espacio de mi vida en obediencia, pobreza, sin cosa propia, castidad y perpetua clausura” (24 de febrero de 1669); ratificación de profesión y reiteración de votos, también firmada con su sangre (8 de febrero de 1694); petición, sin fechar, donde sor Juana deja la indicación de añadir la fecha de su muerte llegado el momento y ruega a sus hermanas religiosas que la encomienden a Dios, pues “que he sido y soy la peor que ha habido. A todas pido perdón por amor de Dios y de su Madre. Yo, la peor del mundo” (*Obras completas*, vol. IV, p. 522 y ss.; no tienen encabezado individual, pero Salceda, siguiendo el sistema de Méndez Plancarte, los agrupó bajo el título de “Documentos en el libro de profesiones del Convento de San Jerónimo”).

Protesta de fe y amor a Dios (5 de marzo de 1694): inicia con el credo católico, reafirmando su ortodoxia doctrinal; aunque en el encabezado se menciona el abandono de los estudios humanos, el texto no lo confirma explícitamente (Schmidhuber, p. 53 y ss.).

Protesta de fe y renovación de votos religiosos (1695): documento genérico publicado póstumamente por el confesor de sor Juana, el padre Antonio Núñez de Miranda, como modelo para otras religiosas (Schmidhuber, p. 64 y ss.).

La retórica de cada uno de esos documentos, cuidadosamente medida, encierra una ambigüedad que puede considerarse hermenéutica porque problematiza la interpretación que hoy se tiene por tradicional. Por un lado, la monja declara su fe cristiana y católica, así como su deseo de obediencia conventual; por otro lado, su lenguaje, sobre todo en los menos genéricos, deja entrever una conciencia aguda de la paradoja existencial en que vivía: una mujer cuya mente no podía apagar su impulso cognitivo natural. Las protestas de fe pueden leerse, desde esta perspectiva, como el fingimiento calculado de quien comprende que debe aparentar haberse rendido para preservar, en el secreto de su propio pensamiento, su libertad inquebrantable.

Resulta significativo, entonces, que a pesar de esas declaraciones formales de renuncia a las letras sor Juana continuara escribiendo y manteniendo correspondencia con el exterior. Los *Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer*¹ y, entre otros

¹ Antonio Alatorre, en uno de sus textos de estudio para los *Enigmas*, de los cuales se encargó de una edición publicada en 1994, anota: “Un hecho es claro: los *Enigmas* son una de las últimas

cuantos más, el “Romance en reconocimiento a las inimitables plumas de la Europa, que hicieron mayores sus *Obras* con sus elogios: que no se halló acabado”², obras de carácter claramente mundano, fueron compuestos después de escritas y firmadas las protestas de fe, lo cual sugiere que el cumplimiento legal y religioso no implicaba necesariamente un alejamiento definitivo de la actividad intelectual.

Esa aparente contradicción revela la complejidad de la posición de sor Juana Inés en sus últimos años. La escritora había desarrollado una estrategia dual: cumplir formalmente con las exigencias institucionales mientras preservaba, en la medida de lo posible, su esencia intelectual. Las protestas de fe, desde esta lectura, constituyen una puesta en escena barroca donde firmar con su sangre, más que testimonio de sumisión, parece un gesto teatral que subraya la imposición externa a la que era sometida.

Tiempo, fugacidad y trascendencia: la dimensión filosófica de la obra sor-juanina

La preocupación por la temporalidad –sus inevitables estragos, sus reverberaciones, su trascendencia o futilidad– constituye un tema recurrente en la producción literaria de sor Juana. En consonancia con la sensibilidad barroca de su época, la monja jerónima fue profundamente consciente de la fugacidad de la vida y de la vanidad en las cosas mundanas ante la certeza de la muerte. Sin embargo, lejos de asumir una postura derrotista, sublimó esa conciencia en una estética del recuerdo y en una búsqueda constante de trascender el instante efímero mediante el amor y el conocimiento.

Sus escritos abundan en imágenes de sombras, ecos, sueños y espejos –metáforas del carácter ilusorio o pasajero de la realidad–, contrapuestas a imágenes de la luz, la verdad y la permanencia. Ésta es la profunda reflexión que hizo sor Juana sobre el tiempo: por un lado, lo vio como cárcel: la belleza perece, la vida es sueño breve, el instante feliz se nos escapa; por otro lado, lo vio como reto: un enemigo a vencer mediante las armas del ingenio, el amor y el arte.

composiciones ‘mundanas’ que escribió la monja de México. Están en compañía de la respuesta al Conde de la Granja, admirador entusiasta de *los dos tomos* de sus obras (romance ‘Allá va, que no debiera ...’) y de su acción de gracias a los españoles que la habían elogiado en las muchas páginas preliminares del *tomo segundo*” (p. 17). Véase el conjunto de estudios introductorios de Alatorre, p. 9 y ss.

2. Incluido en *Fama y Obras pósthumas*, publicado en 1700, es decir, cinco años después de la muerte de la monja; de ahí lo de “no se halló acabado”, pues se trataba de una composición para el *Segundo tomo*. Véase *Obras completas*, vol. I, p. 224 y ss.

El soneto “Procura desmentir los elogios que a un retrato de la poetisa inscribió la verdad, que llama pasión” ejemplifica magistralmente la tensión entre temporalidad y eternidad. Sor Juana arremete contra la falacia de la representación pictórica que pretende vencer al tiempo, definiendo el retrato como “engaño colorido” que “con falsos silogismos de colores / es cauteloso engaño del sentido”. La imagen pintada constituye un argumento embaucador con el que se intenta “excusar de los años los horrores” y el “triunfar de la vejez y del olvido”. La poeta, implacable, desenmascara cualquier afán de combatir los efectos del tiempo ante el destino de todo lo vivo: “es un vano artificio del cuidado, / es una flor al viento delicada, / es un resguardo inútil para el hado”, y el verso final cae como sentencia definitiva: “es cadáver, es polvo, es sombra, es nada” (*Obras completas*, vol. I, pp. 387-388).

Paradójicamente, la dura meditación sobre la futilidad del arte para burlar el tiempo la ha convertido ella misma en una victoria contra el olvido que trae consigo el transcurrir del tiempo: los versos sorjuaninos perviven, memorables, mucho después de que aquel lienzo original se haya extraviado en el tiempo.

Otro ejemplo paradigmático de la reflexión sorjuanina sobre temporalidad aparece en el soneto “Que contiene una fantasía contenta con amor decente”, donde la voz poética se dirige a la imagen del ser amado, implorándole que no desaparezca. “Detente, sombra de mi bien esquivo, / imagen del hechizo que más quiero” comienza, encapsulando en la palabra “sombra” la idea del amor inaprensible por el cual “alegre muero” y “penosa vivo”. La respuesta del yo lírico en los tercetos finales revela una estrategia extraordinaria contra la pérdida: “Mas blasonar no puedes, satisfecho, / de que triunfa de mí tu tiranía: / que aunque dejas burlado el lazo estrecho / que tu forma fantástica ceñía, / poco importa burlar brazos y pecho / si te labra prisión mi fantasía” (*Obras completas*, vol. I, pp. 407-408).

Sor Juana reivindica el poder de la imaginación en la fantasía: aunque el amado huye físicamente, no puede escapar de la mente donde ella lo retiene. La “forma fantástica” del ser amado queda apresada en la imaginación de la amante, que construye una “prisión” donde encierra para siempre ese amor en el plano de las ideas. Ese giro conceptual revela una originalidad asombrosa: ante la ausencia y el paso del tiempo, la mente enamorada se niega al olvido. La imaginación y la fantasía –facultades del alma que actúan como archivo del corazón– derrotan al tiempo porque preserva intacto el recuerdo. Sor Juana, así, concibe el amor como resistencia al olvido: amar es mantener vivo interiormente aquello que ya no está físicamente presente.

La preocupación por el tiempo discurre asimismo en la obra filosófica mayor de sor Juana, el extenso poema *Primero sueño*. Allí la monja poetisa describe en lenguaje alegórico el viaje del alma en busca de la verdad durante el transcurso de una noche, con una contraposición entre la noche temporal –que representa la ignorancia y la limitación del ser humano– y la iluminación momentánea que el alma logra al amanecer.

Margo Glantz y nuestra lectura contemporánea: ciclo *El Corazón por Archivo*

La permanencia de sor Juana en nuestra cultura contemporánea se debe a la labor de generaciones de estudiosos que han encontrado en ella una fuente inagotable de significados. Entre esas figuras destaca Margo Glantz (Ciudad de México, 1930), escritora, ensayista y académica mexicana cuya relación intelectual con sor Juana ha sido particularmente profunda y reveladora.

El ciclo conmemorativo del 330 aniversario luctuoso, titulado *El Corazón por Archivo* y dedicado precisamente a Glantz, presentó a la investigadora no sólo como homenajeadada sino también como sorjuanista fundamental. Glantz, autora de estudios seminales como *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿Hagiografía o autobiografía?* (1995), *Sor Juana Inés de la Cruz: saberes y placeres* (1996) y *Sor Juana: la comparación y la hipérbole* (2000), entre muchos otros, ha contribuido decisivamente a leer a sor Juana como escritora barroca de asombrosa modernidad.

Como señala Marie-Cécile Bénassy-Berling en *Humanismo y religión en Sor Juana Inés de la Cruz*:

La excepcional vida de la religiosa mexicana acrecienta considerablemente el interés por tal empresa, y además, ¿qué justificaría que, *a priori*, no se sintiera más que desdén por su pensamiento? Podemos preguntarnos, por ejemplo, si, a ideas antiguas, no logra ella imprimir acentos nuevos, si acaso no vivió ciertos ideales de manera original e, incluso, si en el lindero entre la moral y la filosofía, en ocasiones no alcanzó una real originalidad (p. 14).

Glantz ha abordado las aristas transgresoras, vanguardistas y profeministas de sor Juana: el significado del cuerpo, la irrupción de una mujer en un mundo creado y manejado por hombres y la reflexión sobre las diversas acciones de una monja que actúa más como una intelectual que como una religiosa. Y las analiza desde su biografía, su intelecto y su valentía como mujer pensante en libros como el ya

mencionado *Sor Juana Inés de la Cruz: saberes y placeres*. Explora su genio creativo y su maestría escriturística, pero la aportación singular de Glantz al sorjuanismo es el entendimiento de la figura de sor Juana ante su tiempo y el resignificado actual: lo monstruosa que aparecía ante la sociedad patriarcal del siglo XVII y la mujer genial que entendemos ya desde el siglo XX, época nuestra en la que no dejan de existir sociedades patriarcales pero a las cuales se han venido haciendo fisuras y fracturas.

A tres siglos y tres décadas de su muerte, reitero, sor Juana Inés de la Cruz mantiene una vigencia extraordinaria que además trasciende los ámbitos académicos para instalarse igualmente en la cultura popular, presente incluso como imagen emblemática en monedas y billetes. El trabajo de esa otra eminente sorjuanista que es Sara Poot-Herrera también ha sido fundamental para los estudios sorjuaninos contemporáneos, y al ser una de las organizadoras del ciclo sorjuanino *El Corazón por Archivo* demuestra el valor, la solidez y la genialidad del legado de sor Juana no sólo desde el punto de vista de su obra, sino ineludiblemente desde su biografía.

A la luz de las participaciones realizadas en dicho ciclo, se reconoce que la actualidad de sor Juana radica en su capacidad profética, en anticipar debates que tardarían siglos en florecer: los derechos educativos de la mujer, la tensión entre fe y ciencia, la autonomía intelectual del sujeto femenino, la crítica a las estructuras patriarcales. Sus ideas sobre el derecho de la mujer, la libertad del ser humano, el intelecto y la ironía independientemente del sexo nos siguen interpellando en 2025 con la misma fuerza con que cimbró a sus propios contemporáneos. Sus ideas dialogan desde su humanismo del siglo XVII, cuando ya era una modernidad, con preocupaciones de hoy sobre el feminismo, la autoría femenina y la libertad de pensamiento, que siguen siendo materia de estudio. Sus ideas sobre la vida dialogan con preocupaciones intemporales sobre lo humano y son reinterpretadas constantemente, lo cual es también evidencia de su vigencia en la academia y en la cultura popular.

Conclusiones: la palabra estratégica y su triunfo sobre el tiempo

Sor Juana Inés de la Cruz se nos revela, a trescientos treinta años de su partida, como una figura polifacética cuya relevancia no ha hecho sino crecer con el tiempo. Hemos constatado cómo la estrategia de la palabra constituyó el eje de su existencia: con la palabra se liberó de las ataduras impuestas a su sexo y condición social, se construyó un espacio propio dentro del claustro y se defendió de sus de-

tractores con genialidad y coraje. Su voz escrita se convirtió en su arma y escudo, garantizándole una inmortalidad literaria que contrasta dramáticamente con la brevedad de su vida terrenal.

Las protestas de fe, lejos de constituir una capitulación del espíritu intelectual en sor Juana, pueden interpretarse como el testamento estratégico de una mujer que comprendió que la verdadera resistencia, en ocasiones, adopta la forma de un acto silencioso: una semilla sembrada en el misterio de un texto que solicita ser descifrado por futuras generaciones. Su rendición formal no implicó la extinción de su llama intelectual, como lo demuestran sus escritos posteriores a la firma de aquellos documentos y la pervivencia de su pensamiento.

También hemos explorado cómo el tiempo, ese enemigo aparentemente invencible, fue tematizado por sor Juana en múltiples registros literarios. Plasmó la angustia de la fugacidad en sonetos memorables, pero también halló consuelo en la memoria, el amor y la imaginación como medios para derrotar simbólicamente al olvido. Su obra encarna un equilibrio extraordinario entre la conciencia de la mortalidad y el anhelo de perdurar, equilibrio que sigue conmoviendo a lectores actuales porque toca fibras de la condición humana.

Al tender puentes hacia el presente a través la figura de Margo Glantz y su relevancia para el ciclo *El Corazón por Archivo*, constatamos que sor Juana es leída hoy como una autora genuinamente contemporánea e incluso poderosamente cautivadora para los jóvenes. Sus ideas dialogan con preocupaciones de hoy y su legado es reinterpretado y proyectado constantemente hacia todas las esferas de la vida, manteniéndola así vigente tanto en la academia como en la cultura popular. El diálogo entre sor Juana y Margo Glantz, en especial, simboliza la continuidad de una tradición de mujeres intelectuales transgresoras en la cual nuestra monja jerónima ocupa el sitio inaugural.



Bibliografía

BÉNASSY-BERLING, Marie-Cécile, *Humanismo y religión en Sor Juana Inés de la Cruz*, traducción de L. López, México, Coordinación de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1983. [Original en francés: *Humanisme et religion chez Sor Juana Inés de la Cruz / La femme et la culture au XVIIe siècle*, París, Éditions

- Hispaniques-Publications de la Sorbonne, 1982 (“Thèses, Mémoires et Travaux”).]
- CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer*, edición y estudio de Antonio Alatorre, México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, 1994.
- , *Obras completas*, vol. I: *Lírica personal*, edición de Antonio Alatorre sobre la edición de Alfonso Méndez Plancarte de 1951, México, Fondo de Cultura Económica, 2009 (“Biblioteca Americana”, “Literatura Colonial”).
- , *Obras completas*, vol. IV: *Comedias, sainetes y prosa*, edición de Alberto G. Salceda, México, Fondo de Cultura Económica, 1957 (“Biblioteca Americana”, “Literatura Colonial”, 32).
- GLANTZ, Margo, *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿Hagiografía o autobiografía?*, México, Grijalbo-Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- , *Sor Juana Inés de la Cruz: saberes y placeres*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura-Gobierno del Estado de México, 1996 (“Biblioteca Sor Juana Inés de la Cruz”).
- , *Sor Juana: la comparación y la hipérbole*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000 (“Sello Bermejo”).
- PAZ, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, Barcelona-México, Seix Barral, 1982 (“Biblioteca Breve”, “Ensayo”, 608).
- POOT HERRERA, Sara, “Nocturna mas no funesta de noche mi pluma escribe’: Sor Juana Inés de la Cruz”, en Jaime Labastida *et al.* (editores), *Sor Juana Inés de la Cruz en nuestro tiempo*, Zinacantepec, Fondo Editorial Estado de México-Gobierno del Estado de México, 2017 (“Colección Mayor”, “Patrimonio Natural y Cultural”).
- SCHMIDHUBER, Guillermo, *Los cinco últimos escritos de sor Juana / Hallazgo de Protesta de la fe y renovación de los votos religiosos*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura-Gobierno del Estado de México, 2008 (“Biblioteca Sor Juana Inés de la Cruz”).

Pérdidas y hallazgos en torno a la comedia *La segunda Celestina* de Agustín de Salazar y la controvertida coautoría de sor Juana



a *Tragicomedia de Calixto y Melibea*, también conocida con el título de *La Celestina*, tiene por tema central el amor. Sin embargo, la muerte ronda a sus personajes: Calixto muere al salir del huerto de Melibea, ella se arroja de una torre, apuñalan a Celestina y los criados Sempronio y Pármeno mueren ajusticiados. Es una obra excepcional que fija una de las cumbres de la literatura española. Su autor fue Fernando de Rojas y se imprimió por vez primera en la ciudad de Burgos en 1499, en la imprenta de Fadrique de Basilea, de la que, hasta donde sé, únicamente se conserva un ejemplar, en la Hispanic Society of America, en Nueva York.

Siglo y medio después, apareció *La segunda Celestina*, que fue iniciada por su autor –con ese título, aunque después se le daría otro–, Agustín de Salazar y Torres, pero quedó inconclusa a su muerte: “[h]allábase en la florida edad de treinta y tres años cuando, atacado de una larga enfermedad que, no perturbándole el sentido, le permitió [comenzar] la comedia *El encanto es la hermosura*, que escribía por superior mandato, [pero poco antes de terminarla] murió extenuado y atrófico el día 29 de noviembre de 1675” (De la Barrera y Leirado, p. 359). El título, completo, de *El encanto es la hermosura, y el hechizo sin hechizo* se debe a Juan de Vera Tassis y Villarroel, amigo, biógrafo y editor póstumo de las obras de Salazar, de lo cual hablaré más adelante. Señalemos por ahora que de esa obra Salazar alcanzó a

terminar la loa y las jornadas primera y segunda; de la tercera y última jornada sólo escribió algunos pocos versos, al parecer. Una participación coautoral anónima le dio uno de los dos fines que se le saben a la comedia, probablemente de la pluma de sor Juana Inés de la Cruz, y probablemente por encargo del marqués de Mancera, quien siempre buscaba el favor de la reina Mariana de Austria, nada menos que gran admiradora y protectora de Salazar. La otra participación coautoral es de Vera Tassis, y es ésta a la que se le ha dado el crédito.

La segunda Celestina es una anticomedia, opuesta a la tragicomedia original. El tema es también el amor, pero no con un matiz masculinamente trágico al estilo de Rojas, sino con uno femeninamente colmado de felicidad. Indiscutiblemente, Agustín de Salazar y Torres fue quien propuso quitar el dolor de la tragedia con la mudanza del género dramático a una comedia. *La segunda Celestina* comparte únicamente el papel de la hechicera Celestina, mientras que los demás personajes son otros. Por sobre todo cambió el tono, de una tragedia nada cómica pasó a una comedia de capa y espada, y con dos caballeros, don Diego y don Juan, y con dos damas, doña Ana y doña Beatriz, como protagonistas. La obra tuvo, entonces, ese otro enfoque masculino iniciado por Salazar y fue terminada por una mujer, sor Juana, y ambos presentan a una anti-Celestina que maniobra sus empeños sin recurrir a la verdadera magia ni a la violencia, que triunfa en propiciar el amor con sólo labores de razón y, gracias a eso, las parejas alcanzan su felicidad amorosa sin que haya alteración del orden moral porque terminan en matrimonio. No hay muertes, porque la protagonista Celestina se vale de su habilidad para espiar información y no adivinarla ni recitar falsos conjuros. Además, hay un cómico retrato de la misma hechicera a cargo del gracioso Tacón, un criado que se disfraza de mujer madura. Las dos parejas de enamorados llegan a gozar la plenitud del amor, y hasta el criado Muñoz se matrimonia por amor con la criada Antonia.

Para comprender la coautoría sorjuanina hay que subrayar la confluencia de vidas entre Agustín de Salazar y sor Juana. Una prueba fundamental para cimentar la posibilidad histórica de la coautoría es la estancia de Salazar en la Nueva España, lugar en donde vivió la mitad de su vida y se educó, además de formar parte de la corte, tal como Juana Inés años después. Nacido en Almazán, Soria, el 27 de abril de 1642, con apenas cinco años de edad llegó a la Nueva España con su tío Marcos de Torres y Rueda, cuando éste fue nombrado obispo de Yucatán (1646-1649) –algunas fuentes dicen que lo fue de Campeche–, luego nombrado virrey (1648-1649), y estuvo bajo su tutela. Ya en su adolescencia, siempre rodeado de lo más granado de la sociedad novohispana, sobre todo entre los cultos, estudió

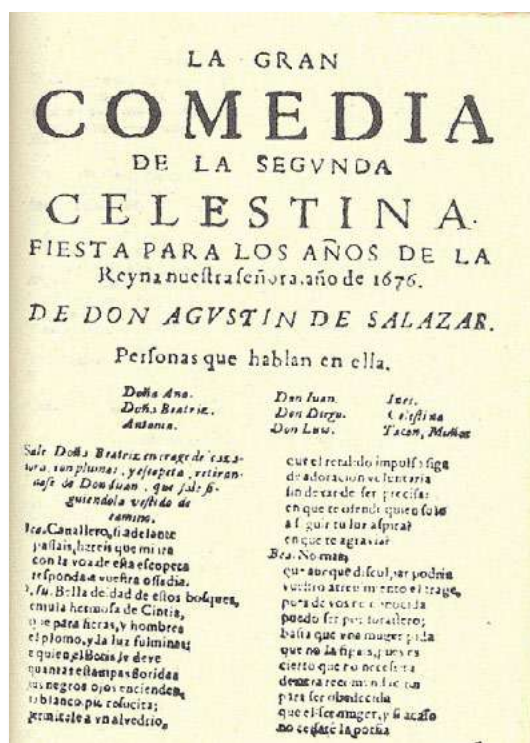
humanidades en la Real y Pontificia Universidad de México y se convirtió en todo un erudito, entusiasta cultivador del culteranismo fundado por Luis de Góngora y del teatro de drama y comedia de Pedro Calderón de la Barca, su maestro. Regresó a España en 1660 junto con su amigo Francisco Fernández de la Cueva, duque de Albuquerque, cuando éste terminó su cargo de virrey de la Nueva España (1653-1660), y se integró a la corte peninsular, donde contó con el favor y la protección no sólo del duque de Albuquerque sino también de la reina regente Mariana de Austria, madre del joven rey Carlos II. Radicado en Madrid tras viajar y trabajar siempre al lado del duque de Albuquerque mientras éste fue virrey de Sicilia (1667-1670), murió el 29 de noviembre de 1675. Las obras de Agustín de Salazar y Torres fueron reunidas y publicadas póstumamente, como ya referí, por Vera Tassis –a lo largo de varios años, a partir de 1681–, quien le atribuyó poemas, dramas y comedias que en realidad eran de otros autores, además de variar los títulos de otras composiciones respecto de los originales, y también concluyó algunas de las que Salazar había dejado inconclusas, y no sólo *La segunda Celestina*¹.

Salazar nació doce años antes que sor Juana y murió cuando la monja tenía veintisiete años (partiendo de 1648 como año de nacimiento). De los dieciséis a los veinte años, la joven Juana Inés pasó un periodo en la corte del marqués de Mancera, quien fue virrey desde 1664 hasta 1673, años en que Salazar y Torres ya estaba de regreso en Europa. Recordemos que Juana Inés fue en 1669 que decidió ingresar a la vida conventual. En algún momento de esa vida en la corte fue que podrían haber tenido noticias uno de otro, sobre todo si se considera el precoz e intenso interés de ambos en la literatura, aunque lo que aquí debemos atender es el conocimiento que haya tenido Juana Inés de don Agustín, pero no por haberse conocido o tratado en persona, sino a través de la lectura: es seguro que Juana Inés encontró en la biblioteca del palacio virreinal algunos de los libros de poemas que ya había publicado Salazar, que no podían faltar puesto que se hizo muy reconocido en la corte, así que ella no sólo llegó a conocer sus versos muy bien, sino además sabido es que llegó a admirar a Salazar como poeta. Siete años después se fecha la comedia que dejó inconclusa Salazar, *La segunda Celestina*, es decir, en la suelta de 1676 –ese mismo título tenía la loa, fechada en 1675–, y para el cumpleaños de la reina Mariana de ese 1676, a un año de muerto Salazar, fue que se representó la obra en palacio, a instancias del mismo marqués de Mancera, pero por razones que se nos escapan fue la versión de Vera Tassis la que se puso en escena.

1 Para conocer más detalles biográficos y títulos de obras, véase De la Barrera y Leirado, pp. 358-361, con una extensa entrada dedicada a don Agustín de Salazar y Torres.

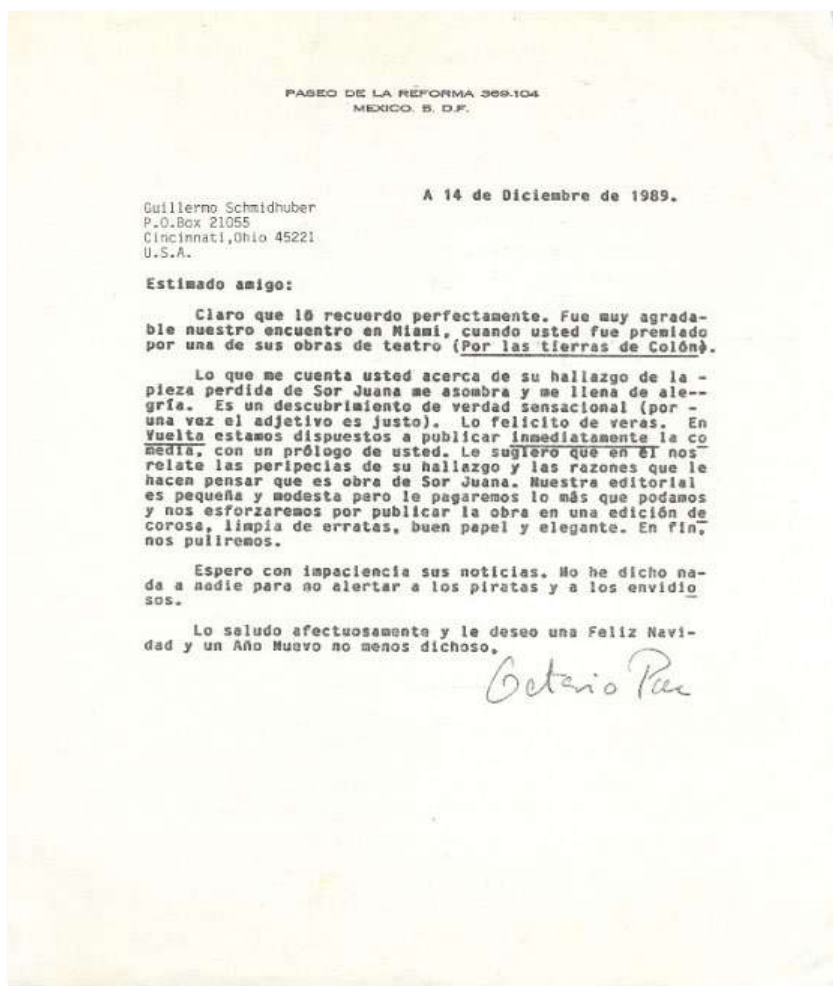
En 2025, además de conmemorar los trescientos treinta años de la muerte de sor Juana Inés de la Cruz, también estamos celebrando los treinta y cinco años del hallazgo de la comedia “perdida” de sor Juana, precisamente *La segunda Celestina*. A continuación, expondré una crónica del feliz descubrimiento.

En otoño de 1989, llevé a cabo una investigación bibliotecaria; eran tiempos en que el internet no había sido difundido aún como herramienta de trabajo. Localicé en una de las bibliotecas de la University of Pennsylvania, la Van Pelt-Dietrich, una suelta antigua con el título *La gran comedia de la segunda Celestina / Fiesta para los años de la Reyna nuestra señora, año de 1676*, cuya portada ostenta el nombre de don Agustín de Salazar. Era –y sigue siendo– parte de la colección de libros raros conformada en aquel entonces por veinticuatro volúmenes de Comedias Varias, que contiene sueltas de los siglos XVII y XVIII y que perteneció a los condes de Harrach, de Viena, y anteriormente a la Bibliotheca Viennense, y que finalmente fue adquirida por dicha biblioteca estadounidense en 1954. El volumen 14 contenía otras sueltas: una de Tirso de Molina, una de Francisco de Rojas Zorrilla, una de Luis Vélez de Guevara, una de Lope de Vega, una de Agustín Moreto, una de Luis Belmonte y dos de Pedro Calderón de la Barca. Únicamente tres sueltas de la colección tenían fecha de impresión: 1687, 1719 y 1724². De la comedia que nos ocupa hay una suelta conservada en la British Library de Londres; también unas sueltas de la loa y de la comedia se encuentran en la Biblioteca Nacional de Madrid; y no se ha localizado ninguna otra copia hasta la fecha, según lo que sé. Aquí reproduzco la portada de la suelta de *La gran comedia de la segunda Celestina* que encontré:



2 Véanse Regueiro, p. 11; y Reichenberger, pp. 97-103.

El siguiente paso fue presentar mi investigación a Octavio Paz, quien entonces vivía y era afamado sorjuanista, a más de premio Nobel. Nos habíamos conocido en una premiación tanto suya como mía en la University of Miami. Posteriormente, a través de una carta que enseguida nuestro, el poeta aceptó leer la comedia, y así dio inicio nuestra colaboración:



Paz leyó una transcripción mecanografiada de la suelta, elaborada a contrarreloj por mi esposa Olga Martha Peña Doria (1947-2023) y por mí. Después de la lectura, el poeta aseveró, durante una conversación telefónica que tuvimos, que era el “texto perdido” de sor Juana, como lo ratificó luego con una segunda carta suya:

A 30 de Enero de 1990.

Señor Guillermo Schmidhuber
Louisville, Ky.

Estimado amigo:

Estas líneas son para acusarle recibo por escrito de su carta del 15 de este mes, a la que acompañaban la transcripción de La Segunda Celestina, la Loa, su prólogo y una nota biográfica sobre usted.

Le repito lo que le dije anoche por teléfono: ¡muchísimas gracias! Estamos dispuestos a publicar La Segunda Celestina, con la Loa, su prólogo y, probablemente, unas pocas páginas más. Pronto recibirá usted una carta de Enrique Krauze, con proposiciones concretas.

Creo, como usted, que la conclusión de la tercera jornada es de Sor Juana. Pero es una creencia. Usted en su prólogo afirma, sin dudas, que el texto es de ella; yo sería más cauto y diría: muy probablemente.

Tampoco se trata, como se indica en el título, de "la comedia perdida de Sor Juana" sino de la conclusión de una comedia que no pudo concluir, por su muerte prematura, Salazar y Torres. Así pues, sugiero cambiar un poco el título. Quizá: Agustín de Salazar y Sor Juana Inés de la Cruz / La segunda Celestina / (texto perdido de Sor Juana), etc.

También es conveniente que describa usted un poco más su hallazgo: un en cuarto suelto, sin fecha de edición y encuadernado con otros en cuarto (encuadernación antigua?) que encontró usted en la Biblioteca de la Universidad de Pensilvania. Los pliegos que usted encontró, ¿no contienen prólogo, licencia, advertencias, tasas y otros textos en prosa que precedían casi siempre a las ediciones del siglo XVII? Sería bueno aclarar este punto.

Por último, en su prólogo (página 6, líneas 9 y 10) habla usted de "reflejos de la Ilustración". Es prematura la atribución: la Ilustración no aparece sino ya bien entrado el siglo XVIII.

De nuevo, lo felicito y le envío un saludo afectuoso.

Otrio Paz

Enrique Krauze, entonces director de la editorial Vuelta, y yo firmamos un contrato de edición de tres mil ejemplares. El libro salió a la luz el 15 de junio de 1990. Paz escribió un prólogo titulado poéticamente, "¿Azar o justicia?", fechado el 2 de mayo del mismo año. El descubridor —es decir, yo— presentó la proposición de que sor Juana "perficionò" la comedia otorgándole con su finalización forma y contenido, aunque no se sabe con precisión cómo la escribió Salazar si tenemos en mente la intervención de Vera Tassis.

Como colofón a esta crónica, he que comentar que Octavio Paz, al editar sus *Obras completas*, en el volumen dedicado a *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe* incluye una advertencia sobre *La segunda Celestina*: “A esta edición se suma un nuevo apéndice, ‘¿Azar y justicia?’, escrito en 1990 y que versa sobre el hallazgo de Guillermo Schmidhuber del final de *La segunda Celestina*” (p. 25). Me refiero a la edición en quince volúmenes del Círculo de Lectores, de Barcelona, publicada entre 1991 y 2003³. Asimismo, en las páginas 585-587 del volumen 5 se reproduce el opúsculo que Paz escribió para la edición de *La segunda Celestina* publicada por Vuelta en 1990; ese texto de Paz también fue incorporado a uno de los tres volúmenes de *Miscelánea* de sus mismas *Obras completas*.

La propia sor Juana dejó en un juego de palabras la mención de haber escrito una comedia, que no fue incluida en sus ediciones príncipe, como veremos más adelante. En el “Sainete segundo” (no. 393, según la numeración de Alfonso Méndez Plancarte en las *Obras completas* y continuada por Alberto G. Salceda) del “Festejo”⁴ dedicado a los condes de Paredes y marqueses de la Laguna, Tomás Antonio de la Cerda y María Luisa Manrique de Lara, así como su pequeño hijo José, y del que forma parte la comedia *Los empeños de una casa*, hay un parlamento entre dos de los personajes, aparentemente escrito en un código cuyo significante pertenece a la comedia pero cuyo significado sobrepasa la trama y el conocimiento que tienen los personajes teatrales:

3 También son muy conocidas las ediciones individuales del Fondo de Cultura Económica (México) y de Seix Barral (Barcelona-México) de *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, ambas de 1982.

4 Bien describe Octavio Paz en *Las trampas de la fe* las partes de que constaban las obras de teatro del barroco hispano y novohispano, tanto las representadas en palacio como en los corrales: “En efecto, las comedias se representaban conforme a una suerte de ritual: primero la loa, después los sainetes –uno entre la primera jornada y la segunda, otro entre ésta y la tercera– y, como remate, un fin de fiesta. Todo salpicado de bailes y canciones. El conjunto era un *festejo*. No siempre el autor de la comedia era también el de la loa y los sainetes, aunque en el caso de sor Juana ella sí escribió todas las piezas” (p. 433). De manera que tenemos, como explica Alberto G. Salceda en su “Introducción” al volumen IV de las *Obras completas* de sor Juana, el “Festejo de *Los empeños de una casa* [...] hecho para rendir homenaje a los marqueses de la Laguna, y está integrado por la comedia del mismo nombre –dividida en tres jornadas–, una loa que precedió a la comedia, dos sainetes intercalados en los intermedios entre la primera y la segunda, y entre la segunda y la tercera jornadas, tres ‘letras para cantar’ y un ‘sarao’ final” (pp. xvi-xvii). Esos intercalados o intermedios sin descanso entre las jornadas de la obra en sí son también llamados *entremeses*. Y así como había autores entremesistas, conocemos loas que sor Juana escribió de encargo para acompañar como entremeses las comedias de otros autores.

ARIAS

Aquésa es mi mohina:
¿no era mejor hacer a *Celestina*,
en que vos estuvisteis tan gracioso,
que aun estoy temeroso
—y es justo que me asombre—
de que sois hechicera en traje de hombre?

MUÑIZ

Amigo, mejor era *Celestina*,
en cuanto a ser comedia ultramarina:
que siempre las de España son mejores,
y para digerirles los humores,
son ligeras; que nunca son pesadas
las cosas que por agua están pasadas.
Pero la *Celestina* que esta risa
os causó, era mestiza
y acabada a retazos,
y si le faltó traza, tuvo trazos,
y con diverso genio
se formó de un trapiche y de un ingenio.
Y en fin, en su poesía,
por lo bueno, lo malo se suplía;
pero aquí, ¡vive Cristo, que no puedo
sufrir los disparates de Acevedo!

(*Obras completas*, vol. IV, vv. 49-70, pp. 119-120⁵.)

- 5 También en su “Introducción” al volumen IV de las *Obras completas* de sor Juana, Salceda hace la siguiente observación respecto al Acevedo del que habla Muñiz: “[Francisco] Monterde ha creído hallar ciertas semejanzas entre algún pasaje de este sainete segundo y algún otro de *El pregonero de Dios*, comedia de don Francisco de Acevedo, representada en el Coliseo de las Comedias de esta misma ciudad el 4 de octubre de 1684 y denunciada al Santo Oficio; y por estas semejanzas, sospecha que este Acevedo pueda haber sido aquel comediógrafo en que Sor Juana Inés de la Cruz pensó al atribuirle jocosamente *Los empeños de una casa* y los sainetes que la acompañaron; y como considera la representación de ambas comedias casi simultánea,

Tres menciones de una *Celestina* en veintidós versos: “comedia ultramarina”, porque llegó de más allá del mar; “le faltó traza, tuvo trazos”, porque al ser delineada tuvo varios diseños en vez de uno; y fue resultado de una coautoría “mestiza / y acabada a retazos”, proveniente “de un trapiche”, mexicanismo referente al molino con el cual se obtiene el jugo de caña en un ingenio azucarero, quizá fuera de la ley, “y de un ingenio”, doble significación semántica: la de una fábrica de azúcar y la de un buen escritor o artista, un genio de la corte.

Antes de mi descubrimiento, por supuesto, ya varios críticos del siglo XIX habían sospechado que existía una comedia de Salazar y Torres pero perdida, o inconclusa, o bien con el título cambiado o incluso equivocado. Así, de entre los críticos peninsulares la primera mención de que tuve noticia fue de Agustín Durán, en su “Índice general de piezas dramáticas del Teatro antiguo Español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII”, cuyos comentarios, que se encontraban inéditos, fueron recogidos por Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado en su célebre *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, publicado en 1860. Leemos en éste:

Acerca de la titulada *El encanto es la hermosura*, dice el señor Durán: “Esta comedia es la misma, hasta una parte del segundo acto, que la escrita por Salazar con título de la *Segunda Celestina*. Sin duda Vera Tassis, que es autor en *El encanto*, desde parte del segundo acto hasta el fin, no sabiendo la identidad de la una y de la otra, creyó que Salazar la dejó por acabar y la concluyó él de otro modo. La equivocación debió proceder de haber hallado incompleto el manuscrito original de la *Segunda Celestina* [junto] con el título de *El encanto es la hermosura*, entre los papeles de su amigo” (p. 361).

opina que Sor Juana, en el sainete, trató de ridiculizar a Acevedo y de caricaturizar versos que éste puso en su comedia. [...] Pero –pidiendo perdón a mi estimado amigo Monterde por disentir de su parecer– ni encuentro tan notables las semejanzas entre los pasajes que él cita, ni siento que en el sainete se pretenda ridiculizar ni caricaturizar al poeta del *Pregonero*. [...] Creo, [más bien], que sí hay en el sainete una burla para don Francisco de Acevedo, pero que se trata de una burla amistosa y que en nada podía herirlo, ya que consiste en la juguetona atribución a él de ciertas piezas escritas por la misma Juana Inés [y en un gesto de autocrítica]” (pp. xxviii-xxx). El trabajo de Monterde al que se refiere Salceda es un artículo que se titula “*El Sainete Segundo*, de Sor Juana, y el autor de *El Pregonero de Dios*”, publicado en el número 6 de la revista *Occidente*, de 1945.

Cuando Ramón de Mesonero Romanos incluyó la pieza de Salazar en el tomo II de sus *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*⁶, publicados en dos tomos en la prestigiosa colección Biblioteca de Autores Españoles, del impresor y editor Manuel Rivadeneyra, en 1858 y 1859, hizo dos observaciones:

la que lleva los títulos de *El encanto es la hermosura, y el hechizo sin hechizo*, y es más conocida con el de *La segunda Celestina*, que dejó Salazar sin concluir, y lo fue por su amigo y publicador de sus obras, Vera Tassis, [tiene] un carácter perfectamente cómico, escenas muy bien dispuestas, y versificación fácil y armoniosa, que la hacen muy superior a todas las demás de este poeta (p. XV);

y

compuesta al cumplimiento de años de la reina doña Mariana de Austria, [esta comedia] es más conocida por el título de *La segunda Celestina*, [pero] no fue publicada con éste, ni concluida por su autor, don Agustín de Salazar y Torres. En las obras líricas y cómicas de éste, que dio a luz en 1694 su amigo don Juan de Vera Tassis y Villarroel (poeta aventajado que también publicó las de Calderón), insertó esta comedia con los dos primeros títulos y no con el tercero, y a cierto punto de la tercera jornada y al final de ella expresa que hasta allí dejó escrito Salazar, concluyéndola después el mismo Vera Tassis por mandato soberano. Posteriormente se reimprimió con el título de *La segunda Celestina*, y **con otra conclusión hecha por autor anónimo**, en que imitó y descargó de incidentes la conclusión de Vera Tassis; pero hemos dado la preferencia a la de éste por ser más auténtica y acorde con el resto de la comedia (p. 241; el énfasis en negritas es mío).

También pasó ese final de autor distinto de Salazar y Torres por el escrutinio de Marcelino Menéndez y Pelayo. En su “Introducción” al tomo III de sus *Orígenes de la novela*, obra publicada en cuatro tomos en la también prestigiosa colección, por él mismo dirigida, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, entre 1905 y 1915, hace un comentario crítico:

6 Véase la “comedia famosa titulada” *El encanto es la hermosura, y el hechizo sin hechizo* (*Segunda Celestina*), que es la versión de Juan de Vera Tassis y Villarroel, pp. 241-264. Cfr. *La segunda Celestina de sor Juana*, en cualquiera de sus ediciones preparadas por Guillermo Schmidhuber y Olga Martha Peña Doria: 1990, 1995, 2005 o 2024.

El arte de Lope y de Tirso se complace todavía en la imitación de la *Celestina* [de Fernando de Rojas], aunque beba en otras innumerables fuentes que no le hacen perder su sabor realista. Pero conforme avanza el siglo XVII y surge otra generación de dramaturgos, menos populares que cortesanos, los fulgores de aquel astro van apagándose, y la estrella de Calderón, “el más grande de los poetas amanerados”, se levanta triunfante sobre el horizonte. Consta, sin embargo, que aquel preclaro ingenio había compuesto una comedia con el título de la *Celestina*, que se ha perdido como algunas otras. ¿Quién sabe si algún vestigio de ella habrá quedado en la ingeniosa y amena pieza de un discípulo suyo, el doctor D. Agustín de Salazar y Torres, terminada y sacada a luz por otro discípulo, biógrafo y editor de Calderón, D. Juan de Vera Tassis, con el rótulo de *El encanto es la hermosura, y el hechizo sin hechizo*, pero mucho más conocida por *La segunda Celestina*? (p. CLV.)

Y además de hablar de otra *Celestina* perdida, pero de Calderón, al hacerse esa pregunta Menéndez y Pelayo añade una nota al pie que me interesa:

Con el primer título está en la Segunda Parte de la *Cythara de Apolo*, colección general de las obras dramáticas y líricas de Salazar y Torres, publicada por su amigo Vera Tassis (Madrid, 1694). Con el de *La segunda Celestina* corre en ediciones sueltas, en que la segunda mitad del tercer acto difiere por completo. Creemos que ni una ni otra conclusión pertenecen a Salazar, que dejó incompleta su comedia, escrita para festejar los días de doña Mariana de Austria, terminándola, cada cual por su parte, D. Juan de Vera y **un poeta anónimo**. En la colección de *Dramáticos posteriores a Lope de Vega* de la Biblioteca de Rivadeneyra, tomo II [...], se ha seguido el texto de Vera Tassis. Pero el mérito de la comedia justificaría una nueva edición con las variantes de ambos (p. CLV, nota 3; el énfasis en negritas es mío).

Entre los letrados novohispanos también hubo menciones. La principal, y que dio pie a la odisea de buscar la pieza “perdida” sorjuanina, se encuentra nada menos que en el “Prólogo a quien leyere” escrito por el editor del tercer volumen principal de las obras de sor Juana, *Fama y Obras pósthumas*, de 1700 –a cinco años de la muerte de la monja–: Juan Ignacio de Castorena y Ursúa incluye un listado de las obras de la monja que no habían sido publicadas en los anteriores volúmenes, como las que tampoco aparecen en el último, y afirma:

Un poema, que dejó sin acabar don Agustín de Salazar, y [que] perfeccionó con graciosa propiedad la poetisa, cuyo original guarda la estimación discreta de don Francisco de las Heras, Caballero de la Orden de Santiago, Regidor de esta Villa [de Madrid], y por ser propio del primer tomo, no le doy a la estampa en este libro, y se está imprimiendo para representarse a sus majestades (p. 121 de las preliminares).

En más de dos siglos y medio después de haberse publicado *Fama y Obras pósthumas* no hubo más noticia de que esa obra de sor Juana hubiese sido representada, vista, leída, comentada o localizada, ni siquiera del original del que se supone que disponía De las Heras, por lo que se consideró perdida.

Otras de las menciones, ya en el siglo XX, son de dos hispanistas estadounidenses: Donald G. Castanien –doctor en filosofía y filólogo interesado en la literatura, las publicaciones y las bibliotecas mexicanas del siglo XVII, así como los estrechos vínculos entre éstas y la filosofía grecolatina, la censura por la Inquisición, entre otros temas–, en artículos como “‘La segunda Celestina’: XVIIth and XIXth Centuries”, de 1960; y sobre todo Thomas Austin O’Connor⁷ –investigador, editor y crítico especialista en la obra de Salazar y Torres–, en artículos como “On the Authorship of *El encanto es la hermosura*: A Curious Case of Dramatic Collaboration”, de 1974. Sin embargo, ninguno de ellos en aquellos años presentó una hipótesis sobre quién pudiera haber sido el autor o poeta anónimo de la terminación de *La segunda Celestina*.

El primer mexicano de tiempos modernos en mencionar una posible obra perdida de sor Juana fue Ermilo Abreu Gómez, en 1934, en su excelente opúsculo *Sor Juana Inés de la Cruz / Bibliografía y biblioteca*. En la sección *opera omnia* es donde indica esa posibilidad entre los inéditos de la monja (p. 293). Por su parte, al encargarse de reunir y analizar el material para editar el volumen IV de las *Obras completas* de sor Juana, publicado en 1957, en continuación del trabajo de Alfonso Méndez Plancarte –quien murió antes de culminar tan portentosa labor, el 8 de febrero de 1955, a punto de salir de las prensas el volumen III–, Alberto G. Salceda incluyó en su erudita “Introducción”, en el apartado “Una

7 Thomas Austin O’Connor hizo su tesis doctoral sobre la obra de Salazar y es quien mayormente ha contribuido con publicaciones esclarecedoras para conocer a nuestro poeta y dramaturgo, tal como las obras completas dentro de la colección Ediciones Críticas de Edition Reichenberger, editorial alemana especializada en humanidades, especialmente en filología, teatrología y musicología hispánicas.

posible obra desconocida de Sor Juana”, un comentario que reproduzco por su importancia⁸:

Este mismo sainete segundo [de *Los empeños de una casa*], tan lleno –dentro de su brevedad– de interés, de vida, de ingenio y de gracia, nos ofrece además el indicio de una posible obra desconocida de Sor Juana.

[...]

Conociendo el tacto y la cortesanía de Sor Juana, debemos suponer que, cuando menosprecia [jocosamente] a uno de los autores de esa *Celestina*, es porque ese autor no es otro sino ella misma. Es decir, esto nos da el indicio de que hubo una obra teatral llamada *La Celestina*, uno de cuyos personajes era una hechicera, y que fue escrita en parte por un autor trasatlántico y en parte por la misma Sor Juana.

Que [el “poema” al que se refiere Castorena y Ursúa en su “Prólogo a quien leyere” a la *Fama y obras póstumas*] que dejó inconcluso don Agustín de Salazar sea una obra de teatro, nos lo hacen suponer: el hecho de que Salazar se distinguió especialmente como autor dramático, la mención de que [la pieza de sor Juana] se va a representar a sus majestades y la consideración de que es propio del primer tomo, en el cual hay varias obras de teatro, en tanto en el tercero no se publica ninguna de este género.

Coincide con estos datos la comedia de don Agustín de Salazar y Torres [compilada por Mesonero Romanos] en el tomo segundo de *Dramáticos posteriores a Lope de Vega* [...] con el nombre de *El encanto es la hermosura, y el hechizo sin hechizo*.

[...]

En la comedia, el personaje central, “Celestina”, es una hechicera.

Atando, pues, estos cabos, puede suponerse que Sor Juana concluyó la comedia de Salazar, inconclusa a la muerte de éste, ocurrida en 1675. Esta conclusión de Sor Juana puede ser la que Mesonero cita como de autor anónimo, o puede ser otra de cuya publicación hasta ahora no hemos tenido noticias, o quizás y desventuradamente quedó sin ser publicada nunca. Pero estos datos nos dan una pista para buscarla, y puede esperarse que alguien más afortunado dé con ella algún día (pp. xxxi-xxxiii).

8 Salceda, además, fue quien logró fijar las fechas más probables de las primeras representaciones de *Los empeños de una casa*: el 4 de octubre de 1683, y de *Amor es más laberinto*: el 11 de enero de 1689 (“Introducción”, *Obras completas*, pp. xviii y xxii).

Por otra parte, el cubano Carlos Miguel Suárez Radillo, director teatral, educador, académico e investigador y promotor del teatro hispanoamericano, en el tomo I de su libro *El teatro barroco hispanoamericano* (en dos tomos) hace esta consideración mientras comenta *Los empeños de una casa*: “la referencia a *La Celestina* que Sor Juana pone en boca de estos personajes [del sainete segundo ...] permite suponer que es ella la autora del final del tercer acto de *El encanto es la hermosura, y el hechizo sin hechizo* [conocida también como *La segunda Celestina*], de Salazar y Torres” (pp. 122). Asimismo, la hispanista e hispanoamericanista cubana-estadounidense Georgina Sabat de Rivers, en su “Introducción” a la edición crítica que publicó en 1982 de la *Inundación castálida* de sor Juana, incluye en una nota la relación de la obra poética de Salazar y Torres con la de la monja de México, y apunta también una posible colaboración en el género dramático, es decir, no desecha la posibilidad de que sor Juana sí haya escrito la última parte de *La segunda Celestina* (p. 51).

De todos los libros sobre sor Juana, considero particularmente que la *maximum opera* es *Las trampas de la fe* de Octavio Paz. Es pertinente recordar aquí algunos pasajes en los que se refiere a Salazar y Torres, la inconclusa *La segunda Celestina*, el final de pluma de sor Juana, *Los empeños de una casa*:

El sainete [segundo], además, desliza una confidencia al oído del público: otra comedia, representada hacía poco en un teatro de la ciudad, la *Celestina*, “era mestiza y acabada a retazos”. O sea: hecha por un español y un nativo de México, uniendo pedazos o fragmentos. Todos los críticos piensan que esa comedia “mestiza” es el “poema dramático” a que se refiere Castorena y Ursúa en el prólogo de la *Fama*, dejado sin terminar por el español Salazar y Torres y acabado por la criolla Juana Inés. Esta comedia, conocida como *La segunda Celestina*, apareció impresa en 1694 pero con un final distinto al de sor Juana, escrito por Juan de Vera Tassis, amigo y editor de Salazar y Torres. Puede inferirse, por lo que se dice en el sainete [segundo], que la versión “mestiza” se representó en México antes de *Los empeños de una casa*. No se especifica la fecha pero se da a entender que fue por esos años, es decir, entre 1680 y 1683. La representación de la comedia se hizo sin dar a conocer el nombre del poeta que la había completado. Es explicable: era una monja. Pero muchos estaban en el secreto y de ahí el guiño que hace sor Juana al público en su sainete. Es asombroso que una religiosa escribiese comedias de capa y espada –amoríos, duelos, raptos, muertes– no sólo para el palacio sino para el teatro público. No menos sorprendente es que el tema de una de esas comedias fuese el muy escabroso de la *Celestina* [de Fernando de Rojas].

[...]

Fue un error [de Mesonero Romanos en sus *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*] haber preferido la versión de Vera Tassis pues el texto desdeñado era casi seguramente el de la comedia “mestiza” de sor Juana, hoy perdida. Castorena y Ursúa dice que no la incluyó en la *Fama* por ser su asunto “propio del primer tomo”. Añade “que se está imprimiendo, para representarse a Sus Majestades”. La información de Castorena confirma mi suposición: la comedia que no incluyó Mesonero Romanos en su recopilación debe de haber sido la de sor Juana. Y hay algo más y que hace más dolorosa esta pérdida: Castorena y Ursúa no dice que la poetisa haya simplemente terminado la comedia de Salazar y Torres sino “que la perfeccionó con graciosa propiedad”. Sin duda tuvo entre sus manos un borrador y su trabajo no consistió únicamente en dar fin a la obra sino en pulirla y, tal vez, rehacerla (quinta parte, cap. 4, “El tablado y la corte”, pp. 435-436).

Hasta el final de su vida, me satisface decir hoy, el poeta no cambió su apreciación de la coautoría de sor Juana Inés de la Cruz en *La segunda Celestina* de Agustín de Salazar y Torres.

¡VIVA SOR JUANA!



Bibliografía

- ABREU GÓMEZ, Ermilo, *Sor Juana Inés de la Cruz / Bibliografía y biblioteca*, México, Imprenta de la Secretaría de Relaciones Exteriores, 1934 (“Monografías Bibliográficas Mexicanas”, 29).
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la (editor), *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1860.
- CASTANIEN, Donald G., “La segunda Celestina’: XVIIth and XIXth Centuries”, en *Hispania*, vol. 43, no. 4, American Association of Teachers of Spanish and Portuguese-Johns Hopkins University Press, Baltimore, diciembre de 1960, pp. 559-564.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino (editor), *Orígenes de la novela*, t. III: *Novelas dialogadas, con un estudio preliminar*, Madrid, Casa Editorial Bailly-Baillière, 1910 (“Nueva Biblioteca de Autores Españoles”, 14).

- MESONERO ROMANOS, Ramón (editor), *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, t. II: *Comedias, tragedias, autos y zarzuelas del teatro antiguo español, desde Lope de Vega hasta Cañizares (1580 á 1740), con expresión de sus autores*, Madrid, M. Rivadeneira Impresor-Editor, 1859 (“Biblioteca de Autores Españoles, desde la formación del lenguaje hasta nuestros días”).
- MONTERDE, Francisco, “El *Sainete Segundo*, de Sor Juana, y el autor de *El Pregonero de Dios*”, en *Occidente*, no. 6, México, septiembre-octubre de 1945, pp. 31-36.
- , “El *Sainete segundo*, de Sor Juana, y *El pregonero de Dios*, de Acevedo”, en *Homenaje a don Francisco Gamoneda / Miscelánea de estudios de erudición, historia, literatura y arte*, coordinación de Alfonso Reyes, Enrique González Martínez y Enrique Díez Canedo, México, Imprenta Universitaria, 1946, pp. 325-332.
- O’CONNOR, Thomas Austin, “On the Authorship of *El encanto es la hermosura*: A Curious Case of Dramatic Collaboration”, en *Bulletin of the Comediantes*, vol. 26, no. 1, Franklin College of Arts and Sciences-Department of Romance Languages-University of Georgia, Athens, primavera de 1974, pp. 31-34.
- PAZ, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982 (“Lengua y Estudios Literarios”). | Barcelona-México, Seix Barral, 1982 (“Biblioteca Breve”, “Ensayo”, 608).
- REGUEIRO, José M., compilador, *Spanish Drama of the Golden Age / A Catalogue of the Comedia Collection in the University of Pennsylvania Libraries*, New Haven, Research Publications, 1971.
- REICHENBERGER, Arnold G., “The Counts Harrach and the Spanish Theater”, en *Homenaje a A. Rodríguez-Moñino / Estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos*, vol. II, edición de Homer J. Herriott, Madrid, Castalia, 1966, pp. 97-103.
- SUÁREZ RADILLO, Carlos Miguel, *El teatro barroco hispanoamericano / Ensayo de una historia crítico-antológica*, t. I: *El virreinato de Nueva España*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1981.

Ediciones antiguas de *La segunda Celestina*:

- SALAZAR, Agustín de [y sor Juana Inés de la Cruz], *La gran comedia de la segunda Celestina / Fiesta para los años de la Reyna nuestra señora, año de 1676*, cuarto suelto con loa y comedia, sin fecha ni lugar de publicación, 48 páginas.

Comentarios:

- Únicamente he podido localizar personalmente un ejemplar en la University of Pennsylvania (“Comedias varias”, volumen 14, número 672).

- También hay uno en la British Library de Londres (catálogo de 1964, Sevilla [?], 1700 [?], 11728. i. 2. 16) y otro en la Houghton Library de la Harvard University (1700 [?], número de Hollis: 004044392).
- Hay dos impresiones posteriores, que carecen de loa y de datos de edición: 1) *La gran comedia de la segunda Celestina* de D. Agustín de Salazar [y sor Juana Inés de la Cruz], en la Biblioteca Nacional de Madrid (R 12162); y 2) *Comedia famosa, La segunda Celestina* de don Agustín de Salazar [y sor Juana Inés de la Cruz], en la Biblioteca Nacional de Madrid (número 224, T 9222).
- La Biblioteca Nacional de Madrid conserva dos refundiciones: 1) *La segunda Celestina, hechicera de Triana*, MS 16.080, con fecha de 1818 y anónima; y 2) *La segunda Celestina*, MS 18.075, sin fecha y con las iniciales D.S. (Dionisio Solís).

Fuentes contemporáneas de las comedias sorjuaninas:

- CRUZ, Sor Juana Inés de la, y Agustín de Salazar y Torres, *La segunda Celestina*, edición de Guillermo Schmidhuber y Olga Martha Peña Doria, prólogo “¿Azar o justicia?” de Octavio Paz, estudio crítico de Guillermo Schmidhuber, México, Vuelta, 1990.
- , *La gran comedia de La segunda Celestina*, edición facsimilar, en *Segundo tomo de las obras de sor Juana Inés de la Cruz y La segunda Celestina*, introducción de Fredo Arias de la Canal, dos prólogos de Guillermo Schmidhuber de la Mora, México, Frente de Afirmación Hispanista, 1995. Incluye también el facsimilar de *Protesta de la fee y renovación de Votos Religiosos, que hizo, y dejó escrita con su sangre la M. Juana Inés de la Cruz Monja Professa en S. Geronymo de México*, otro texto sorjuanino localizado en los años noventa del siglo XX.
- , *La gran comedia de La segunda Celestina*, en *Sor Juana Inés de la Cruz y La gran comedia de La segunda Celestina*, edición de Guillermo Schmidhuber y Olga Martha Peña Doria, Toluca de Lerdo, Instituto Mexiquense de Cultura, 2005.
- , *La gran comedia de La segunda Celestina*, en *Teatro completo de Juana Inés de Asuaje - Sor Juana Inés de la Cruz*, edición y notas de Guillermo Schmidhuber de la Mora, en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, Centro de Humanidades Digitales de la Universidad de Alicante-Generalitat Valenciana, 2024, https://www.cervantesvirtual.com/portales/rodolfo_usigli/obra/teatro-completo-de-juana-ines-de-asuaje-sor-juana-ines-de-la-cruz-1228969/.

Fuentes contemporáneas de las obras sorjuaninas:

- CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Obras completas*, en cuatro volúmenes:
I: *Lírica personal*, edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte, México, Fon-

do de Cultura Económica, 1951 (“Literatura Colonial”, “Biblioteca Americana”, 18). Cuenta con una segunda edición a cargo de Antonio Alatorre, con introducción y notas de él mismo, México, Fondo de Cultura Económica, 2009 (“Literatura Colonial”, “Biblioteca Americana”);

II: *Villancicos y letras sacras*, edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte, México, Fondo de Cultura Económica, 1952 (“Literatura Colonial”, “Biblioteca Americana”, 21);

III: *AUTOS y loas*, edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte, México, Fondo de Cultura Económica, 1955 (“Literatura Colonial”, “Biblioteca Americana”, 27); y

IV: *Comedias, sainetes y prosa*, edición, prólogo y notas de Alberto G. Salceda, México, Fondo de Cultura Económica, 1957 (“Literatura Colonial”, “Biblioteca Americana”, 32).

———, *Inundación castálida*, edición e introducción de Georgina Sabat de Rivers, Madrid, Castalia, 1982 (“Clásicos Castalia”).

Fuente antigua de las obras sorjuaninas:

CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Fama y Obras póstumas del Fénix de México, Décima Musa, Poetisa Americana Sor Juana Inés de la Cruz, religiosa professa en el convento de San Gerónimo de la Imperial Ciudad de México*, Madrid, Imprenta de Manuel Ruiz de Murga, 1700.

La Musa y el astrónomo

Notas sobre la amistad entre sor Juana y Sigüenza y Góngora



En el atardecer del siglo XIX, el erudito peninsular Marcelino Menéndez y Pelayo escribió un par de líneas categóricas: “la poesía mexicana del siglo XVII se reduce a un solo nombre, que vale por muchos: el de sor Juana Inés de la Cruz” (Real Academia Española, pp. LXII-LXIII). Esa idea, dicha en frases más o menos parecidas, se repitió y se repite en la crítica literaria con cierta insistencia; todavía en 1982 escribía Octavio Paz en su célebre libro *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*: “[e]n la segunda mitad del siglo hubo todavía más poetas pero ninguno, salvo sor Juana, es notable” (p. 82). No obstante, yo siempre he creído que el estudio de sor Juana Inés de la Cruz como una figura excepcional y aislada no puede sino conducirnos a una muy pobre comprensión de sus dimensiones e importancia. De hecho, la monja ya en su época y por sus propios contemporáneos era considerada una *rara avis*, monstruo, prodigio y maravilla de la naturaleza. También es cierto que afirmar que una poeta de ese tamaño floreció en un entorno árido y hostil no sólo atenta contra la lógica más elemental, sino que también redundante en una suerte de descrédito: ¿qué mérito tiene ser la mejor entre un coro de pésimos poetas? Bien lo dijo Antonio Alatorre en *Los 1001 años de la lengua española*: “elogiarla en estos términos equivale a desestimarla” (2002, p. 206). Sor Juana no fue tuerta en tierra de ciegos. La grandeza de un escritor quizá dependa, de algún modo, de la grandeza de sus contemporáneos.

No podremos valorar, pues, a nuestra poeta en su justa medida hasta que tengamos en cuenta la envergadura de los autores que a su alrededor se agrupaban. La Décima Musa es una sola de las estrellas de la constelación que resplandeció durante la segunda mitad del siglo XVII y que el tiempo, como las luces de una

gran ciudad, ha ido desvaneciendo: una red de poetas novohispanos, de ingenio chispeante, unidos por una serie de intereses bien definidos y la mutua admiración. La veo rodeada de un grupo de poetas, sumamente activos en el panorama literario de su tiempo, que compartían con ella el espacio en las publicaciones y en las fiestas y festividades públicas del virreinato, así como lecturas, estilos, influencias... A todos los unía también el orgullo por la propia tierra –el mentado criollismo–. Podemos hablar de la que me gusta llamar, en palabras de Salvador Cruz en su ensayo “Sor Juana y su generación” (1998), la Generación del 68, de 1668, que se conoce así porque casi todos sus miembros vieron impreso su primer poema entre los preliminares de una obra que vio la luz ese año, *Poética descripción de la pompa plausible*, preparada por el poeta Diego de Ribera, a quien podríamos considerar el padrino del grupo. Además de la propia sor Juana, habría que contar entre los escritores de la Generación del 68 a Juan de Guevara, Ambrosio de Lima, Alonso Ramírez de Vargas y también, pienso yo, al diarista Antonio de Robles.

Sin lugar a duda, junto con sor Juana la figura más relevante de la Generación del 68 es don Carlos de Sigüenza y Góngora. Aunque en nuestros tiempos no es ni de lejos tan célebre como su colega del Convento de San Jerónimo, la fama y la respetabilidad que ese hombre escueto de quevedos sostenidos sobre una ganchuda nariz tuvo entre los suyos eran muy grandes –casi tan grandes como las de la propia Juana Inés–. Difícil pintarlo en unas cuantas líneas. Hijo de españoles –su padre fue instructor de príncipes–, nació en la Ciudad de México en 1645 –quizá en la actual calle de Jesús María–. Fue expulsado, a sus veintidós años, del Colegio del Espíritu Santo de Puebla, jesuita, donde estudiaba. Por eso tuvo que ganarse la vida, como tantos intelectuales de nuestro tiempo, haciendo de todo un poco: además de poeta ocasional –de mayor vuelo del que suele pensarse–, cronista oficioso y erudito para diversas instituciones, fue, en sus propias palabras, “cosmógrafo y catedrático de Matemáticas del rey nuestro señor en la Academia Mexicana [la Universidad], y capellán mayor del Hospital Real del Amor de Dios de la ciudad de México (títulos son estos que suenan mucho y valen muy poco, y a cuyo ejercicio le empeña más la reputación que la conveniencia)” (2017, p. 150). Le debemos el acto heroico de rescatar de las llamas en 1692 algunos documentos del Archivo de la Ciudad de México –que hoy lleva su nombre–, el haber sido pionero de la arqueología y la astronomía modernas en nuestro país y el haber sido uno de los primeros que pensó, desde un profundo conocimiento de las antiguas culturas mesoamericanas, eso que hoy llamamos la *mexicanidad*. El retrato de Sigüenza y Góngora está hecho de versos, constelaciones y tepalcates.

Es natural que, dado que son estrictamente coetáneos –se llevan apenas tres o seis años, según la fecha que se tome para el nacimiento de sor Juana– y dada la gran altura que ambos alcanzaron en sus labores intelectuales y literarias, más de un crítico o biógrafo haya querido esbozar una vida paralela de la Musa y el astrónomo. En época moderna, creo que el primero que tendió el puente entre ambas figuras fue Irving A. Leonard, en su *Don Carlos de Sigüenza y Góngora / Un sabio mexicano del siglo XVII*, publicado en inglés por primera vez en 1929 y publicado en traducción al español en 1984. En esa biografía, el autor confiere a sor Juana el lugar más eminente entre los contemporáneos de Sigüenza. Aunque se prestaron “ayuda mutua”, fue la monja –dice Leonard, no carente de misoginia– quien lo admiró a él y no viceversa: “la admiración de ella a la gran cultura del profesor de matemáticas fue grande” (1984, p. 65). José Rojas Garcidueñas, por su parte, convirtió la relación en una amistad apasionada, casi en un amor platónico: en *Don Carlos de Sigüenza y Góngora / Erudito barroco*, libro publicado en 1945, imagina al sabio visitando asiduamente el locutorio de San Jerónimo, entablado con su amiga eruditas y apasionadas conversaciones; y en un ensayo posterior, de 1964, “Sor Juana Inés de la Cruz y don Carlos de Sigüenza y Góngora”, afirma que a ambos los unió “un aprecio mutuo, una profunda y afectuosa amistad, sin duda cimentada en las muchas inquietudes intelectuales y afinidades literarias comunes, amistad cultivada en largo trato que ocupó buena parte de la vida de ambos” (p. 52). En una prosa tan pulcra como cursi, en dicho ensayo Rojas Garcidueñas imagina incluso al matemático en sus últimos momentos de vida pensando en su gran amiga, sepultada hacía cinco años, y repasando las páginas de un volumen en la que la había colmado de elogios, “tan henchido de sentimientos que se esconden y asoman, enredándose y desenredándose como las guirnaldas y lazos en la hojarasca dorada de un retablo barroco” (p. 64).

Polemista como pocos, Francisco de la Maza, en un ensayo de 1966, “Sor Juana y don Carlos / Explicación de dos sonetos hasta ahora confusos”, con su prosa directa y mordaz, puso fin a la creencia de la amistad impoluta, a la que ensombrece y complejiza con “choques y recelos”, con “resentimientos”; habla del “espejo de la amistad” entre esos dos “ilustres amargados” –cada quien se proyecta como quiere– pero también del “pañó que lo cubrió” (p. 190). A la estela de De la Maza, en *Las trampas de la fe Paz* –quien sabe perfectamente de lo que habla– entiende la amistad entre ambos personajes como la que se puede dar entre cualquier otro par de escritores brillantes que coinciden en un tiempo y en un espacio, o sea, a un tiempo cordial y recelosa, entretejida de finezas y asperezas: “se veían con frecuen-

cia, leían los mismos libros, estaban unidos por los mismos intereses intelectuales y desunidos por piques y celos enconados” (pp. 345-346). Con miras a una mayor objetividad, Cristina Ratto, escéptica, en su ensayo “Sor Juana Inés de la Cruz y Carlos de Sigüenza y Góngora en el episodio novohispano de la ‘Querrela de las mujeres’” afirma que no contamos con evidencia sólida para conjeturar acerca de la hondura o sinceridad de esa amistad:

obviamente, se conocieron y mantuvieron el trato al que se ven obligados, en una sociedad estrecha, los personajes más salientes del círculo de la alta cultura. La amistad real o aparente entre estas dos figuras es una discusión que se sostiene sobre escasos elementos de juicio (2002, p. 171).

*

Los “elementos de juicio”, si bien no son abrumadores, tampoco son tan “escasos”. La primera vez que sor Juana y Sigüenza ven impresos sus respectivos nombres en un mismo libro fue, como ya decía líneas arriba, en enero de 1668. Con sendos sonetos, esos jovencitos formaron parte de los preliminares de la *Poética descripción de la pompa plausible*, salido en la Ciudad de México de la imprenta de Francisco Rodríguez Lupercio. Se trata de una relación en verso, escrita por Diego de Ribera, de las suntuosas fiestas realizadas por motivo de la dedicación de la Catedral, llevada a cabo el 22 de diciembre del 67. Era la primera vez que publicaban formalmente cualquier cosa, hasta donde sabemos, y ya desde entonces debió sembrarse entre ambos la semilla de los celos. Juana Inés de Asuaje –faltaba más de un año para que fuera sor– aparece, tal como aparecerá siempre en otros preliminares posteriores, al inicio de todos los poemas laudatorios; el suyo va, además, precedido por un epígrafe sumamente elogioso, sobre todo si consideramos que anuncia el primer poema publicado por una joven de diecinueve años –o de ¡dieciséis! si tomamos por buena la fecha de 1651 para su nacimiento–:

*De doña Juana Inés de Asuaje,
glorioso honor del mexicano Museo.*

Suspende, cantor cisne, el dulce acento:
mira, por ti, al señor que Delfos mira,
en zampoña trocar la dulce lira

y hacer a Admeto pastoril concontento.

Cuanto canto süave, si violento,
piedras movió, rindió la infernal ira,
corrido de escucharte, se retira.

Y al mismo templo agravia tu instrumento:
que, aunque no llega a sus columnas cuanto
edificó la antigua arquitectura,
cuando tu clara voz sus piedras toca,
nada se vio mayor sino tu canto;
y así como le excede tu dulzura,
mientras más le engrandece, más le apoca.

Luego de afirmar en los cuartetos que “el dulce acento” de Diego de Ribera haría abandonar “la dulce lira” a Apolo, quien preferiría retirarse a cantar en compañía del pastor Admeto con una rústica “zampoña”, y avergonzaría también al mismísimo Orfeo, que con su canto “rindió la infernal ira” al conseguir que de ahí se le devolviera a su amada Eurídice, la poeta asegura en los tercetos que es tal la “dulzura” –nótese la reiteración de ese vocablo y sus derivados– en la “clara voz” de Diego de Ribera, que ésta, al cantar al recién consagrado templo, aun cuando su portentosa arquitectura aventaja la de griegos y romanos, en vez de elogiarlo “le apoca”.

El soneto de Sigüenza, de entonces veintitrés años, casi no se reproduce en otras publicaciones y es el penúltimo de las once composiciones preliminares de la *Poética descripción de la pompa plausible*. Se anuncia así, simple y llanamente:

Del bachiller don Carlos de Sigüenza y Góngora.

Sonora trompa, más que culta lira,
informada del grave heroico aliento
de ese monstruo de pluma es tu instrumento,
que al cielo para cuando al orbe admira.

Con vuelo mudo irrevocable gira
del vago tiempo el sordo movimiento,
siendo tumba funesta aun del concontento
en donde Cintio sus cadencias mira.

Oh tú que, a eternidades vinculado,
del tiempo indemnes gozas persistencias
por donde tu concento se derrama,
 las glorias de este templo celebrado
da al mundo porque deba a tus cadencias
perpetuidad en templos de la Fama.

El primer cuarteto lleva contenida ya, como una profecía, la figura mitológica que obsesionará a Sigüenza a lo largo de toda su obra poética: la Fama, “monstruo de pluma”, que rauda va provista con una “[s]onora trompa”, anunciando las grandes hazañas de los hombres. Más que de la “lira”, propia del poeta, Diego de Ribera se vale de una “trompa” “informada”, informe, que toma forma gracias al “grave heroico aliento” de la Fama, cuyo sonido “para” o detiene el girar de las esferas celestes y “admira” al orbe, es decir, causa admiración a todo el mundo. Es como si Sigüenza dijera: ‘Ribera apenas canta algo, escribe un poema, y ya es famoso’. El segundo cuarteto toca otro tema: el inexorable paso del tiempo, que sepulta en “tumba funesta” incluso al “concento”, concierto, de “Cintio”, o sea, de Apolo, dios de la poesía que nació en el monte Cintio, ubicado en la isla de Delos. Pero Ribera, dice el primer terceto, está “a eternidades vinculado” y su “concento”, su poesía, goza de “persistencias” que son “indemnes” al tiempo; y si la voz de ese poeta es eterna, concluye el soneto, que entonces dé al mundo, que cante, “las glorias” de la Catedral, del “templo celebrado”, para que así también éste goce de “perpetuidad en templos de la Fama”.

Aunque quizá el de sor Juana presente una distribución más inteligente y ordenada de su materia poética, ambos sonetos revelan una evidente pericia retórica y poética por parte de sus jovencísimos autores, así como un conocimiento de las convenciones propias de ese tipo de poesía laudatoria. En ambos se elogia al poeta Diego de Ribera en términos musicales –la poesía es, ante todo, canto y música–: se habla del “cantor cisne”, del “concento”. De ahí la utilización de personajes de la poesía grecolatina asociados con esa arte: tanto Juana Inés como Sigüenza refieren al dios Apolo, aunque sin mencionarlo directamente, pues una habla del “señor que Delfos mira” y el otro, de “Cintio”. Sin referirlo directamente, la poeta también habla de Orfeo; en el poema de Sigüenza, la otra figura mitológica, como ya dije, es la Fama. En ambos sonetos se alude directamente al asunto del libro celebrado: la dedicación de la Catedral, y vinculado a él, se hace un hiperbólico elogio del autor de la *Poética descripción*. En el soneto de Juana Inés es más bella

la Catedral de palabras de Ribera que la de piedra que se yergue en el centro de la ciudad; Sigüenza, en el suyo, asegura que la Catedral logrará fama eterna solamente a través de la eterna poesía de Ribera.

*

Pasarán doce largos años para que acontezca la siguiente conjunción de esos dos astros de la esfera novohispana. Como es bien sabido, los cabildos civil y catedralicio de la Ciudad de México comisionaron a Sigüenza y a sor Juana, respectivamente, la idea y la descripción de los dos arcos triunfales, alegóricos y efímeros, con que se daría la bienvenida a los nuevos virreyes, los condes de Paredes y marqueses de la Laguna, el 30 de noviembre 1680. A diferencia de los peninsulares, cuyos mecenas podían ser permanentes, tengo la sensación de que entre los autores novohispanos debía cundir una suerte de angustia cada vez que se suscitaba un cambio de virrey; cada cuatro o seis años debían buscar nuevamente el favor de los recién llegados, que podían favorecerlos o no con la pertenencia y prevalencia en su corte. Es muy probable que nuestros dos autores vieran el encargo de los arcos triunfales como una suerte de competencia, una competencia por obtener el mecenazgo, el favor y la protección de los nuevos virreyes. Ello no debió impedir, no obstante, que colaboraran entre sí; para muestra, un botón: como contabilizó Rojas Garcidueñas, en las relaciones que luego escribirían de sus respectivos arcos, “Sigüenza hace en sus 85 páginas unas 360 citas mencionando 135 autores, aproximadamente; Sor Juana, más moderada, en sus 50 páginas hace 167 citas de 54 autores, de los cuales 36 coinciden con los citados por Sigüenza y 18 son diferentes” (1964, p. 59). Sor Juana y Sigüenza coincidieron en un tiempo y en un espacio, pero también en una ideología y en un sistema de pensamiento (véanse López Cámara, 1957, y Mayer, 2016).

Quiero hacer notar que Sigüenza entró en esa competencia con ventaja. Considérese el hecho de que, en cuanto se supo la noticia de que entraba ya el nuevo virrey, el cabildo civil se apresuró a elegir, el 20 de septiembre del 80, a Sigüenza y Góngora: él era la primera opción para el cabildo que sesionó antes. Para el arco de la Catedral se pensó inicialmente en un jesuita llamado Fernando Valtierra, pero el tesorero Ignacio de Hoyos Santillana insistió en que aquél debía encargarse a la madre Juana del Convento de San Jerónimo, dado que sólo ella está “a la par” de don Carlos, moción que acaba por imponerse (Saucedo Zarco, 1999). Para 1680, Sigüenza, de entonces treinta y cinco años, llevaba ya ocho al frente de la cátedra de Astronomía y Matemáticas en la Universidad, era cosmógrafo real, había publi-

cado dos veces su largo poema guadalupano *Primavera indiana*, primero en 1668 y luego a principios del 80, y la relación de fiesta *Glorias de Querétaro*, en agosto de ese mismo año. Sor Juana, que rondaría los treinta, había publicado cinco juegos de villancicos, de los cuales cuatro se habían publicado anónimamente. Es decir, sor Juana distaba mucho, sobre todo en comparación con Sigüenza, de ser una celebridad en ese momento.

La monja opta por seguir un método habitual en ese tipo de composiciones: en su arco, compara al virrey entrante –al fin marqués de la Laguna– con Neptuno, dios de los mares. Sigüenza se aventura: en los diferentes lienzos que adornaban su arco se representaban los diferentes tlatoanis del México prehispánico, cuyas virtudes debían guiar las acciones políticas del recién llegado dirigente. El 30 de noviembre, cuando los virreyes y su comitiva se hallaban ya frente al arco de Sigüenza en la Plaza de Santo Domingo, un actor vestido de “Imperio Mexicano”, o sea, de indio, recitó un poema en octavas reales que buscaba explicar el sentido general del fugaz monumento. Ese poema se imprimió en una edición suelta –hoy rarísima, que ningún sorjuanista parece haber nunca consultado directamente– que debió de repartirse ese mismo día a los concurrentes a la celebración, de modo que pudieran seguir con la vista simultáneamente los versos que se recitaban de viva voz. Ese pliego suelto, del cual quizá se tiraron poquísimos ejemplares, se intituló *Panegírico con que la muy noble, imperial Ciudad de México aplaudió al excelentísimo señor don Tomás Antonio Lorenzo Manuel de la Cerda*, salido de la imprenta de la Viuda de Bernardo Calderón. He localizado el que, hasta donde tengo noticia, constituye el único ejemplar preservado de ese rarísimo impreso; se encuentra resguardado en el Fondo José Toribio Medina, dentro de la Biblioteca Nacional de Chile (véase Gutiérrez Reyna, 2024).

El *Panegírico* nos interesa porque fue precisamente en su primera página donde se publicó por primera y única vez en tiempos antiguos el famoso soneto que sor Juana dedicó a su amigo –no se incluyó, de ninguna manera, “anexo al *Teatro de virtudes políticas*”, como indica Antonio Alatorre en la nota correspondiente en su edición del volumen I de las *Obras completas* de sor Juana (2009, p. 446)–. Aunque bien conocido, lo reproduzco aquí de nuevo porque, como notará el lector avisado, la versión del soneto que todos conocemos, tomada de la *Bibliotheca Mexicana* de Juan José de Eguiara y Eguren e impresa en 1755, presenta algunas diferencias con esta versión, que edito directamente desde la *princeps*. Además, como Eguiara no lo incluyó, ninguna de las ediciones modernas, en consecuencia, copian el epígrafe –¿cuya autoría es del propio Sigüenza?–, que sí se incluyó en el *Panegírico* del 80:

*La madre Juana Inés de la Cruz,
por muestra de lo que estima al autor.*

Soneto

Dulce, canoro cisne mexicano,
cuya voz si el estigio lago oyera,
segunda vez a Eurídice te diera,
y segunda el delfín te fuera humano;
 a quien si el teucro muro, si el tebano,
el ser en dulces cláusulas debiera,
ni a aquél el griego incendio consumiera,
ni a éste postrara alejandrina mano:
 no el sacro numen con mi voz ofendo,
ni al que pulsa divino plectro de oro
agreste avena concordar pretendo;
 pues por no profanar tanto decoro,
mi entendimiento admira lo que entiendo
y mi fe reverencia lo que ignoro.

En el primer cuarteto, la autora compara a Sigüenza, cuyo canto es tan “dulce” y “canoro” como el del “cisne”, con Orfeo y con Arión, que obtuvieron grandes favores gracias a sus dotes musicales: el primero logró que el Hades le devolviera a su amada Eurídice; el segundo, luego de ser arrojado por la borda de un navío, que un delfín lo condujera a salvo hasta la playa. En el siguiente cuarteto el elogio se acrecienta: si las murallas de Troya –levantadas con la música de Apolo– o las de Tebas –con la de Anfión– le debieran “el ser” al canto de Sigüenza, aquéllas no habrían perecido a causa del “griego incendio” –introducido en aquel famoso caballo de madera– y éstas no habrían sido postradas por la mano de Alejandro Magno. Los tercetos, descarado despliegue de la *humilitas*, son una suerte de contrapeso a la densa hipérbole de los versos anteriores: sor Juana no pretende “concordar” la pobre música de su soneto, de su “agreste avena” –flauta rústica–, con el sonante “plectro de oro” –instrumento para tocar la lira– de Sigüenza; se mantiene, entonces, al borde de “tanto decoro” y se limita, como el feligrés ante los misterios sagrados, a admirar lo que alcanza a entender y a reverenciar lo que ignora. ‘Ni yo misma entiendo a veces lo que estás diciendo’, parece decirle sor Juana a su “amigo”.

El primero que notó la ambigüedad del elogio contenido en los últimos versos fue De la Maza, a quien le parece que “el soneto es irónico y, no sólo eso, sino mordaz y vengativo” (1966, p. 199).

Hago notar un par de cosas. Primero, el *Panegírico*, como ya mencioné, es un pliego suelto, o sea, consta de un solo folio que, doblado dos veces, nos da un impreso en cuarto, de ocho páginas, una de las cuales está ocupada por la portada. El poema de Sigüenza no es tan largo: está conformado por diecisiete octavas que dan un total de ciento treinta y seis versos –el que sor Juana escribió para su propio arco y que se publicó también en un pliego suelto bajo el título de *Explicación sucinta*, impreso por Juan de Ribera, consta de doscientos noventa y ocho versos (más del doble)–. Con todo y la orla, disponiendo en promedio de tres octavas por página, el *Panegírico* de Sigüenza cabe perfectamente en seis páginas. El soneto de sor Juana, pues, pudo imprimirse como una suerte de “relleno”, valioso en extremo, pero “relleno” al fin, para no dejar en blanco una de las páginas del pliego suelto, en su caso, el anverso de la portada. Segundo, el hecho de que no podamos vincular directamente el soneto de sor Juana con la festividad de los arcos me persuade aún más a creer que mi suposición anterior es acertada. Considérese que en los sonetos de los cuales hablábamos más arriba se refiere directamente la circunstancia para la cual fueron escritos, esto es, la dedicación de la Catedral; pero ocurre que el poema de sor Juana elogia la escritura de Sigüenza “en abstracto”, puede leerse y entenderse a cabalidad sin saber absolutamente nada acerca de la bienvenida de los virreyes o de los arcos, lo que me hace pensar que pudo haber sido escrito en cualquier momento anterior a 1680 y no necesariamente para ese festejo o impreso en específico. Pensemos, además, que sor Juana acepta el 22 de septiembre idear el arco que se presentaría ante los nuevos virreyes el 30 de noviembre: el festejo y los textos derivados de él se produjeron en un muy corto lapso. Entre las prisas por terminar su propio encargo, ¿se daría el tiempo la monja de escribir un soneto para su amigo, que en ese momento era también su rival? A lo mejor sor Juana había escrito para su amigo –a propósito de qué, no lo sabemos– el soneto que acabamos de leer y en 1680 el destinatario vio una oportunidad maravillosa para darlo a conocer.

Sea como fuere, como han señalado ya muchos críticos, el soneto finalmente no fue incluido en el *Teatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe*, salido de la imprenta de la Viuda de Bernardo Calderón en 1680: compleja y erudita explicación en prosa (más de ochenta páginas) del arco triunfal de Sigüenza y de los emblemas que lo conformaron, que debió de ver la luz en diciembre de ese mismo año o a principios del siguiente. Cualquiera que lea el *Teatro de virtudes*

se dará cuenta de que si sor Juana fue ambigua en su soneto hacia su amigo, él lo fue muchísimo más. En el Preludio II, Sigüenza arremete contra quienes han utilizado figuras mitológicas, “mentirosas fábulas”, para ilustrar sus arcos triunfales; la situación, dice, se agrava si además esas figuras son extranjeras y no propias: “era agraviar a su patria mendigar extranjeros héroes de quienes aprendiesen los romanos a ejercitar las virtudes” (1984a, p. 174). Imagino que sor Juana, que había comparado al virrey con Neptuno, al terminar de leer ese preludio estaría, cuando menos, inquieta; “debió quedarse perpleja, si no es que indignada”, dice De la Maza (p. 195).

Sigüenza sabe que acaba de lanzar un ataque directo y frontal hacia el arco de su “amiga” y por eso se apresura a excusarse en el Preludio III: “Cuanto en el antecedente Preludio se ha discurrido más tiene por objeto dar razón de lo que dispuse en el arco que perjudicar lo que en el que erigió la Santa Iglesia Metropolitana de México al mismo intento ideó la madre Juana Inés de la Cruz” (1984a, pp. 176-177). Procede en seguida a explicar que el que luego sería conocido como Neptuno no es en origen un fabuloso dios pagano sino un personaje histórico de carne y hueso llamado Nephtuim, que aparece en la Biblia y que además es el padre de los indios americanos. Por lo tanto, según él, el ataque no es contra sor Juana ni su composición porque Neptuno no es fábula sino verdad –la monja, por cierto, no toca en su arco ese asunto¹–. Para rematar, escribe para la jerónima el elogio más bello, a mi parecer, de todos los que se le escribieron, elogio que en el *Teatro de virtudes* se abre como una rosa entre un mar de espinas: “la reverencia con que debemos aplaudir las excelentes obras del peregrino ingenio de la madre Juana Inés de la Cruz, cuya fama y cuyo nombre se acabará con el mundo” (1984a, p. 183). Tras la bienvenida de los virreyes, por su parte, sor Juana imprimió su *Neptuno alegórico*, en ese mismo año de 1680, y también da detallada cuenta de su arco triunfal en una prosa plagada de latines, pero no escribió ni sobre Sigüenza ni sobre su arco una sola palabra.

Mientras acontecían todos los sucesos que acabo de referir –la llegada de los virreyes, los arcos triunfales, los sonetos, los impresos eruditos–, la helada cauda de un cometa surcaba el firmamento. La inquietud era mucha: en aquel entonces se creía que los cometas anunciaban grandes desgracias. A sor Juana ese cometa no

1 Para Cristina Ratto sería un caso típico de lo que hoy llamamos *mansplaining*: “la reinterpretación que hace Sigüenza y Góngora de la obra de sor Juana conlleva otra forma (aunque velada) de apropiación del discurso femenino, en la medida en que busca sumar una explicación y darle un nuevo sentido. Apropiación que viene disfrazada de ‘elogio extravagante’” (2002, p. 172).

le anunció infortunio alguno, sino todo lo contrario: si la bienvenida de los virreyes fue en efecto una competencia en la que contendieron con sus arcos la Musa y el astrónomo, quien definitivamente resultó vencedora fue ella. Los condes de Paredes, sobre todo la condesa, quedarían prendados de la poeta que los había comparado con Neptuno y Anfitrite, y durante los ocho años que permanecerían en México la ampararían y alentarían su creación literaria.

*

Eusebio Francisco Kino (1645-1711), nacido en el principado de Trento (hoy Italia), ya era un miembro célebre de la Compañía de Jesús cuando llegó a la Ciudad de México en junio de 1681. Era protegido de la duquesa de Aveiro, pariente de la entonces virreina, María Luisa Manrique de Lara. Durante su estancia en la capital del virreinato, entró en contacto tanto con la virreina como con don Carlos. Entre noviembre de 1680 y marzo de 1681, fue visible en el cielo el que ahora se conoce como el Gran Cometa de 1680. Kino, que había sido profesor de ciencias y matemáticas en la Universidad de Ingolstadt (de Baviera) observó el cometa por primera vez estando en Cádiz, antes de embarcarse hacia el Nuevo Mundo, y escribió durante el viaje un estudio llamado *Exposición astronómica*, que publicaría en México en octubre de 1681, impreso por Francisco Rodríguez Lupercio. El tratado del jesuita defendía la vieja creencia de que los cometas influían negativamente sobre la tierra y eran heraldos de infortunios; por ejemplo, una de las secciones se titula “Fundamentos y razones con que se establece que los cometas por la mayor parte son precursores de siniestros, tristes y calamitosos sucesos” (cap. X, ¶2). Aunque su objetivo era evangelizar el Lejano Oriente, salió de la capital del virreinato en octubre de 1681 rumbo al norte, a las misiones que los jesuitas tenían en los actuales estados de Sonora, ambas Californias y Arizona.

Por su parte, Sigüenza y Góngora, siendo ya cosmógrafo del reino, había publicado el 13 de enero de 1681 un opúsculo titulado *Manifiesto filosófico contra los cometas, despojados del imperio que tenían sobre los tímidos*, en el que dismantelaba la creencia popular de que esos cuerpos celestes fueran ominosos y los consideraba en su justa dimensión, como un fenómeno natural. Se lo dedicó, por cierto, a María Luisa Manrique de Lara. Si no se había ganado su favor con los arcos, quizá –pensaría Sigüenza– podría ganárselo con su tratado. Como dije anteriormente, Kino pasó muchas tardes en amena conversación con Sigüenza mientras estuvo en México. El mismo día que partía para Sinaloa, el tridentino le regaló al

novohispano un ejemplar de su recién impresa *Exposición astronómica*. Sigüenza, al ver que la obra defendía ideas que él había desmentido en la suya meses atrás, se sintió ofendidísimo, traicionado, y tomó la publicación de Kino como un desafío lanzado particularmente hacia su persona: “me di por citado para el literario duelo a que me emplazaba” (1984b, p. 3). Siempre polémico, escribió a fines de ese año de 1681 una enérgica contestación titulada *Libra astronómica y filosófica*, que no se imprimiría sino casi diez años después, en 1690, por los Herederos de la Viuda de Bernardo Calderón, pero que antes debió circular en forma manuscrita. El duelo, hay que decirlo, es un tanto imaginario: Kino no cita ni alude nunca al *Manifiesto* de Sigüenza en su *Exposición*².

Sea como sea, si algo queda claro con el paso del tiempo es que el tratado de Kino se levantó como un mausoleo para los antiguos saberes, para una visión de mundo que ya agonizaba; el de Sigüenza, en la misma órbita de otros textos científicos escritos por figuras como el alemán Johannes Kepler y el francés Pierre Gassendi, anuncia la ciencia moderna en nuestro país. Ya lo observaba Alatorre en 2009, respecto a un soneto que sor Juana dedicara a Kino, en una nota del volumen *Lírica personal* de las *Obras completas* de la monja: “[p]or muy profesor que haya sido en Ingolstadt, Kino no podía competir con Sigüenza, verdadero hombre de ciencia” (p. 448)³.

El propio Kino, en un manuscrito fechado en 1695, varios años después de la polémica, niega categóricamente haber escrito su *Exposición* contra Sigüenza. De hecho, declara no haber leído el *Manifiesto* y asegura no estar en modo alguno interesado en discutir sobre exhalaciones o paralajes. Añade que las “aprobaciones de los doctísimos Padres Francisco Jiménez y Francisco de Florencia” defienden y amparan su obra, pero también, “y, con especialidad, la muy erudita, muy capaz y religiosísima Madre Juana Inés de la Cruz, profesa de la Orden de San Jerónimo, en su ingeniosísimo y doctísimo tomo impreso, con particulares versos” (citado por Alatorre en *Sor Juana a través de los siglos (1668-1910)*, t. I, 2007, p. 206; y por Trabulse, 1974, p. 186). Se refiere, por supuesto, al soneto en el que la monja pone

2 Me parece que nadie en tiempos modernos ha tenido entre sus manos un ejemplar del *Manifiesto filosófico* de 1681. Sería maravilloso localizar en alguna biblioteca un ejemplar. Tanto su texto como los detalles de su publicación los conocemos gracias a que el propio autor los da a conocer en la *Libra astronómica* de 1691.

3 Sobre la disputa cometaria, véanse Irving A. Leonard, 1984, p. 69-86; Octavio Paz, 1982, pp. 341-345; y Antonio Lorente Medina, 1996, pp. 47-86. También puede consultarse la bien documentada biografía que Herbert Eugene Bolton escribió del padre Kino y publicada en 2001.

a Kino por las nubes y que se publicó por primera vez en la *Inundación castálida*, edición de Madrid en 1689:

*Aplauda la ciencia astronómica del padre
Eusebio Francisco Kino, de la Compañía de Jesús,
que escribió del cometa que el año de ochenta
apareció, absolviéndole de ominoso.*

Aunque es clara del cielo la luz pura,
clara la luna y claras las estrellas,
y claras las efímeras centellas
que el aire eleva y el incendio apura;
aunque es el rayo claro, cuya dura
producción cuesta al viento mil querellas,
y el relámpago que hizo de sus huellas
medrosa luz en la tiniebla oscura,
todo el conocimiento torpe humano
se estuvo obscuro sin que las mortales
plumas pudiesen ser, con vuelo ufano,
Ícaros de discursos racionales,
hasta que el tuyo, Eusebio soberano,
les dio luz a las luces celestiales.

En los cuartetos sor Juana hace relumbrar diversos fenómenos celestes y lumínicos: la “clara la luna”, “claras las estrellas”, “claras las efímeras centellas”, “el claro rayo” que fulmina y el “relámpago” que deja “huellas” de “medrosa luz en la tiniebla oscura” de la tormenta –el *Diccionario de Autoridades* define *medroso*, *sa* como “[t]emeroso, pusilánime, y que de cualquiera cosa tiene miedo” y “lo que infunde o causa miedo” (1734, t. IV, p. 530). Pues bien, a pesar de la luminosidad de los fenómenos que estudia, todo el conocimiento de la astronomía “se estuvo obscuro” antes de Kino: otras plumas, otros autores, no habían alcanzado con sus “discursos racionales” las alturas a las que había llegado Ícaro –no se recuerda aquí su desplome, sino su altísimo vuelo– hasta que llegó “Eusebio soberano” a dar “luz a las luces celestiales” con su *Exposición astronómica*. El elogio es tan hiperbólico que linda con lo risible.

Como se ve, el soneto de sor Juana es tan grandilocuente como vago: no da ningún indicio que nos permita inferir que su autora simpatizara con las ideas de Kino y no con las de Sigüenza. El epígrafe, que no es de sor Juana sino del editor de la *Inundación*, es inexacto: Kino sí defiende el carácter funesto de los cometas.

A la pregunta de por qué sor Juana parece haberse puesto del lado de Kino y no de Sigüenza, compatriota y amigo suyo, han tratado de dar respuesta diversos críticos. Para Leonard, el envío del soneto podría haber sido “una delicada manera de agradecerle el regalo de un ejemplar” de la *Exposición*. No puede evitar luego emitir un comentario profundamente misógino: “podemos suponer que la ilustrada y virtuosa monja encontró la atmósfera del libro demasiado enrarecida aun para su agudo pero femenino intelecto” (1984, p. 84). O sea: ‘Sor Juana era muy lista, pero finalmente era mujer, y se sabe que las mujeres no entienden de ciencia’, parece decir Leonard. Es un absurdo: sor Juana debió ser en esta y otras materias una interlocutora a la altura de Sigüenza, de Kino o de cualquier astrónomo de su tiempo. Además de misógina, también, la explicación de De la Maza reviste una inexplicable saña contra sor Juana. ¿Por qué escribió la monja el soneto para Kino? Pues, según él,

por el irresistible impulso de hacerse presente por todas partes en cosas intelectuales; para experimentar siempre el goce de lo varonil; por el placer de ser tenida por doquiera como experta autoridad de todo, aun cuando ignore mucho y, por supuesto, para hacer así patente la apariencia de saber (1966, p. 203).

Insisto: cada quien se proyecta como mejor le parece.

Mucho más serena y objetiva, a mi parecer, es la opinión de Alfonso Méndez Plancarte, emitida en la nota al mencionado soneto en su edición de la *Lírica personal* de las *Obras completas* sorjuaninas: “sería más simple imaginar que, comprometida y urgida por algún compromiso ineludible, haya loado tal obra del P. Kino todavía sin leerla del todo y aun quizá sin haberla visto” (1951, p. 552). O quizá sí la leyó, pero da lo mismo: el elogio tenía que hacerse porque ese “compromiso ineludible” lo contrajo seguramente con María Luisa, la virreina y su mecenas, quien era prima, como ya he dicho, de la duquesa de Aveiro, gran protectora de Kino. “La fidelidad al clan”, escribe Paz con toda razón, “es una regla universal de supervivencia” (1982, p. 343).

Sor Juana no busca, ya se ve, entrar con su soneto a la discusión cometaria: le pidieron un poema, y ella, que dominaba la retórica de la alabanza cortesana, cumplió con el encargo. Prueba de ello es que ese soneto no fue parte, en modo

alguno, de la polémica: no se imprimió sino casi una década después, en Madrid, en el volumen compilatorio de la *Inundación castálida*. Ni en 1681, año de la disputa, ni después Sigüenza o alguno de los involucrados lo menciona. Sólo Kino, ya en 1695, hace mención del soneto, y al parecer muy de pasada. Ahora bien, no tenemos ni un solo elemento para poder fechar el soneto, que pudo haber sido escrito en cualquier momento entre la publicación de la *Exposición* y 1688, año en que se compilan los materiales para la *Inundación*. Con todo esto quiero decir que quizá hayamos sido los lectores modernos quienes hemos magnificado un hecho que para los directamente involucrados en la polémica no tuvo en su momento mayor relevancia. Lo que sí quiero recordar aquí es que sor Juana bien pudo incluir en la *Inundación*, como sí incluyó el de Kino, el soneto dedicado a Sigüenza, “Dulce, canoro cisne mexicano”, pero no lo hizo: “durante 300 años los lectores de sor Juana pudieron ver publicado el soneto al padre Kino e ignoraron el soneto al padre Sigüenza” (De la Maza, 1966, p. 201).

Antes de cerrar este apartado, señalo la existencia de otro poema, también relativo a la polémica cometaria, y que la crítica ha prácticamente ignorado. Entre los preliminares de la *Exposición astronómica* se incluyó una silva anónima. El epígrafe es inquietante por varias razones: “Rehusó el autor su elogio, y proveyó Dios de papel ocioso en su escrito, que ocupó en alabanza de uno y otro cometa, original y retrato, cierta Musa prorumpiendo en esta fantasía Poética”:

Lo que eso quiere decir es que el poema se introdujo de última hora, pues, ya formado el libro, quedó algo de “papel ocioso”, que “cierta Musa” aprovechó para imprimir una “fantasía poética” “en alabanza de uno y

Rehusó el Autor su elogio, y proveyó Dios de papel ocioso en su escrito, que ocupó en alabanza de vno, y otro Cometa, original, y retrató cierta Musa prorumpiendo en esta fantasía Poética.

* Interpretatur: bene copulatio, pulchritudo, religiositas, aut pietas.

PVes dexa el libro campo à elogios libre,
 Mas que por eleccion por contingencia:
 Alto. Corra de Euterpe en la cadencia,
 Libre del Sol, y el mar à el escarmiento,
 De la feliz laguna al sacro río,
 Y del Nagueñse Guadalupe al Tibre
 (A pesar del sagrado encogimiento
 De su Autor no eloquente, mas que pio.
 Eusebio * que felice piedad suena,
 Verde observancia, ò religion amena)
 O crinito lucero la alta fama
 De la eloquencia, que peinò tu llama,
 Hucsped de nustras ojos lunas quatro
 Annuas porciones de distinto Henero,
 De ochenta aquel, de ochenta y vno aqueste,
 Quanta jornada bella
 De ambos oïtes à el publico theatro
 Vtil, como elegante passagero
 Representa ste: quantos defengaños
 A los futuros, y presentes años;
 En tu papel celeste,
 Quando de barba, quando de cabello,
 Con mas, ò menos vello

De

otro cometa”, o sea, el de los cielos y el retratado en el libro de Kino. ¿Con “Musa” nos referimos a una poeta de género femenino o más bien al ingenio poético que puede estar presente en poetas de cualquier género? Si fuera el primer caso, habría que inferir que aquella “cierta Musa” tuvo que ser mexicana o residir en México en aquel momento, porque aquí se imprimió el libro: ¿cuántas poetas merecedoras de dicho sobrenombre había en la élite letrada de México en 1681?

Es raro que ningún contemporáneo haya emitido comentario o crítica alguna sobre esa silva, ni siquiera lo hizo con algún detalle el propio Kino, quien en el manuscrito citado más arriba menciona, y sólo como mero recurso para “abonar, amparar y defender’ su obra” (Trabulse, 1974, p. 186), el soneto que sor Juana le dedicara en el “ingeniosísimo y doctísimo tomo impreso” que no es otro sino la *Inundación castálida*. ¿Por qué actuaron todos los involucrados en la polémica como si esa silva no existiera? En nuestro tiempo, el silencio en torno a esa composición no es menor. Hasta donde tengo noticia, únicamente se han detenido en ella Emilio Bosé, Elías Trabulse y Julio César Montané Martí: en sus “Datos biográficos del padre Eusebio Francisco Kino (Kuhn)” incluidos en el volumen VIII de *Publicaciones del Archivo General de la Nación*, publicadas en 1913-1922, Bosé cita algunos versos para precisar ciertas cuestiones biográficas del jesuita (*Las misiones de Sonora y Arizona / Comprendiendo: la crónica titulada “Favores celestiales” y la “Relación diaria de la entrada al Norueste” por el padre Eusebio Francisco Kino (Kune)*, pp. XIX-XX); en su *Ciencia y religión en el siglo XVII*, publicado en 1974, Trabulse se limita a indicar que entre los preliminares de la *Exposición astronómica* se encuentra “un poema de pésima inspiración” (“De la tradición cometaria: Kino”, p. 21); y Montané Martí, en un curioso y sumamente raro libro titulado *Intriga en la corte / Eusebio Francisco Kino, sor Juana Inés de la Cruz y Carlos de Sigüenza y Góngora*, publicado en 1997 –y en donde se reimprime la silva completa por vez primera desde 1681 (pp. 127-129)–, afirma: “Me parece que hay motivos para suponer que el poema anónimo es de sor Juana Inés de la Cruz”, pues “imagino una situación de este tipo: Kino cuenta a la virreina que les sobran unas hojas en [su] libro y la dama insinúa que se coloque un poema” (p. 105). Yo no me atrevo a atribuírsela a sor Juana. Si la “cierta Musa” que escribió esa silva fue, en efecto, una mujer, se me ocurre que la autora podría haber sido la propia virreina María Luisa, quien, nos consta, era aficionada a escribir versos de vez en cuando.

La silva de *Exposición astronómica*, que defiende la idea de que los cometas son mensajeros de desgracias, no es, como considera Trabulse, “de pésima inspiración”. En todo caso, no difiere sustancialmente de cualquier otro poema de alabanza

para preliminares escrito en la época: está colmado hasta sus bordes de copiosa erudición, de oscuras alusiones, de laberínticas perífrasis y, en fin, de todos los recursos propios de un gongorismo de relumbrón. Es evidente, pues, que quien lo escribió está sumamente familiarizado con el lenguaje poético de su tiempo y conoce algunos secretos del oficio de poetizar. Esa silva tiene, a mi ver, no pocos aciertos. Destaco una sutil alusión a Ícaro –personaje que también está presente en el soneto de sor Juana–: la “cierta Musa” insta a que corra por lo alto la fama de Eusebio, “Libre del Sol, y el mar a el escarmiento” (v. 4), que corre “de Euterpe en la cadencia” (v. 3). No carece de gracia la adjetivación colorística de un ente abstracto: “Verde observancia, o religión amena” (v. 10) –el procedimiento no es ajeno a sor Juana, por cierto: “Verde embeleso de la vida humana” (*Obras completas*, vol. I, 2009, p. 395, v. 1), “el verde torno del Tiempo” (*Obras completas*, vol. I, 2009, p. 83, v. 176)–. La imagen del “crinito lucero”, “que peinó tu llama”, es decir, cuya crin en llamas peinó el padre Kino con su “elocuencia” (vv. 11-12) es, asimismo, de notable belleza. También me parece bien lograda la comparación entre la efímera “espuma” –“Cuya estribada en aire crespa altura / Dura sus pompas lo que el sople dura”– y el durable cometa, visto durante “Soles ciento”, “Impreso en ese azul papel del viento” (vv. 33-40). Si en algo peca esa silva es precisamente en el excesivo despliegue de recursos, que se suceden unos a otros de tal forma que pueden aturdir incluso al lector más avezado: es claro que su autora, además de tener el tiempo encima, estaba muy preocupada de que su poema fuera deslumbrante.

*

Para recibir el año nuevo de 1681, la corte virreinal llevó a cabo, por divertimento, una rifa de galanes, y cada una de las damas debía escribir un poema al caballero que le tocara en suerte. A la dama, cuyo nombre ignoramos, a la que le tocó “emparejarse” con el entonces secretario de los virreyes –el marqués de la Laguna y la condesa de Paredes–, Francisco de las Heras, le pareció buena idea dirigir a su “galán” un romance, pero se sintió imposibilitada para escribirlo por sí misma, así que le encomendó la labor a alguien más capaz, quizá por mediación de la condesa de Paredes: sor Juana, quien por los años que había pasado en palacio conocía muy bien esos jugueteos cortesanos (*Obras completas*, vol. I, notas al poema 36 en pp. 96-100 en la edición de 1951 y pp. 135-141 en la de 2009). En el romance se mencionan otros caballeros que participaron en la rifa, por ejemplo, ¿Juan de?

“Guevara”, que le tocó a “Silvia” (v. 77), “don Alonso” ¿Ramírez de Vargas?, que le tocó a “Marcela” (v. 82). Ni Méndez Plancarte ni Alatorre, en sus respectivas notas a sus ediciones del volumen *Lírica personal*, señalan la, para mí, muy clara alusión a don Carlos de Sigüenza y Góngora, aunque Rojas Garcidueñas (1964, p. 60) y De la Maza (1966, p. 191-192) ya la habían hecho notar respecto a los versos 73-76:

A don Carlos salió Julia,
para que, en mejor esfera,
sepa nueva astrología,
que se incluye en dos estrellas;

“Julia” es tan hermosa que enseñará a “don Carlos” una “nueva astrología”: la que se “incluye” en las “dos estrellas” de sus ojos, que centellean en la “mejor esfera” de su rostro.

*

Entre 1682 y 1683, la Real Universidad de México convocó a participar en dos certámenes poéticos en honor a la Inmaculada Concepción. En ambos fungió como secretario –cargo que hoy equivaldría al presidente del jurado– don Carlos de Sigüenza y Góngora. Luego de su celebración, se publicó la relación de ambos certámenes, una descripción debida a la pluma del propio Sigüenza, bajo el título de *Triunfo parténico que en glorias de María, Santísima Inmaculadamente Concebida, celebró la pontificia, imperial y regia Academia Mexicana*, edición salida de la imprenta de Juan de Ribera en 1683. Los concursos poéticos de la época virreinal, en los que participaban prácticamente todos los miembros de la élite letrada, tenían dos diferencias fundamentales con los de nuestros días. Por un lado, no existía libertad en los temas ni en las formas: dado que el certamen se convoca por motivo de un acontecimiento específico –exaltación al reinado de un monarca, una fiesta litúrgica, una canonización–, el tema de todos los poemas participantes debía girar en torno a dicho acontecimiento y seguir los requerimientos formales exigidos por la junta convocante. Así, por ejemplo, podía solicitarse un soneto en el que se comparara a la Inmaculada Concepción con la isla de Delos. Por otra parte, hay que aclarar que no existía un único triunfador: esas justas poéticas estaban divididas en diversas categorías y en cada una había al menos tres lugares galardonados, a cuyos ganadores se les entregaba un premio en especie –utensi-

lios de plata y joyería, por lo general—. El verdadero premio, sin embargo, era el privilegio de la imprenta: en la relación de esos concursos se publicaban todos los poemas ganadores.

El *Triunfo parténico* no sólo fue la relación descriptiva de los dos certámenes quizá más importantes realizados durante la vida de sor Juana, sino incluso también durante todo el periodo virreinal. Estamos ante un verdadero muestrario de los autores y de los intereses —políticos, religiosos, estéticos— más relevantes de la segunda mitad del siglo XVII. Además de sor Juana y Sigüenza, quien además fue jurado, participante y ganador, en las justas participaron Pedro Muñoz de Castro, Alonso Ramírez de Vargas, Juan de Guevara, Francisco de Sandoval Zapata —hijo del legendario don Luis—, Ambrosio de Lima y Gabriel de Santillana, entre otros. No me parece descabellado comparar el *Triunfo parténico* con algunas de las antologías modernas que definen a los protagonistas y los estilos de toda una generación; pienso, por ejemplo, en la *Antología de la poesía mexicana moderna*, editada por Jorge Cuesta y publicada por Contemporáneos en 1928, y en *Poesía en movimiento / México 1915-1966*, una selección de Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis y publicada por Siglo XXI en 1966.

Podría pensarse que la Décima Musa, la Fénix Americana, habría batido, sin demasiada dificultad, a todos sus rivales en una competencia poética. Resulta que no fue el caso: hoy sabemos que obtuvo solamente el tercer lugar en el segundo concurso, el celebrado en 1683. La categoría en la que participó solicitaba un romance de dieciséis coplas en el que se elogiara al virrey, el marqués de la Laguna, y se le comparara, tanto a él como a la Virgen María, con el águila. El romance remitido por la monja bajo el pseudónimo de “D. Iuan Saenz del Cauri”, que empieza con el verso “Cuando, invictísimo Cerda” (*Obras completas*, vol. I, 1951 y 2009, poema 22), obtuvo, como decía, el tercer lugar, pero don Francisco de Azevedo (o Acevedo), quien había ganado el primero, al enterarse de la identidad de la derrotada decidió cederle su lugar en el podio y el premio correspondiente: “dos vandejas de plata, con que puede adornar su escaparate” (*Triunfo parténico*, 1683, fol. 113v). Quisiera comentar algo que suele pasarse por alto: a mí me parece que sor Juana no necesitaba para nada de ese acto de “grande modestia” de Azevedo (*Triunfo parténico*, 1683, fol. 114v) —cuyo poema, por cierto, no es mejor que el de la monja— y tampoco era necesario que Sigüenza señalara en su descripción lo que había sucedido tras bambalinas. Parece como si le dijera a la monja: ‘Tu poema no es tan bueno, pero Azevedo, que es modesto, te cede su primer lugar, y lo dejo por escrito aquí para que a todos nos conste’. Es una fineza concederle el primer premio, sin

duda. Es una descortesía, una aspereza, aclarar, y por escrito en un libro dirigido al público, que en realidad le tocaba el tercero⁴.

El suceso resumido en el párrafo anterior, por simple que parezca, muchos afanes ha causado a varias generaciones de estudiosos de sor Juana. La monja no participó en el certamen con su nombre, sino con el anagramático pseudónimo que ya mencioné: Juan Sáenz del Cauri. Dado que no incluyó ese poema en ninguno de los dos volúmenes de sus obras reunidas publicados en España en vida de ella, el romance dedicado al marqués de la Laguna fue poco a poco perdiéndose entre los muchos poemas que contendieron en los certámenes descritos por Sigüenza en el *Triunfo parténico*. En 1700, Juan Ignacio de Castorena y Ursúa editó la *Fama y Obras póstumas del Fénix de México*, que salió en Madrid de las prensas de Manuel Ruiz de Murga, siendo el tercero y último de los volúmenes de obra reunida publicados en Europa. Castorena sabía que sor Juana había participado en el segundo certamen de que da cuenta el *Triunfo parténico*, y quiso dar a conocer la composición ganadora pero se equivocó: en vez del romance, imprimió una glosa a una cuarteta atribuida a Luis de Góngora pero cuyo autor en realidad era Antonio de Paredes, glosa que empieza con el verso “Con luciente vuelo airoso” y con la que obtuvo el segundo lugar un tal Felipe de Salaizes Gutiérrez –Sigüenza, como señalaba Alatorre, da a entender que la autora era una monja de Puebla–. Méndez Plancarte, aunque reconocía que era ése un “raro pseudónimo de sor Juana”, incluyó la glosa en las *Obras completas* y le asignó el número 139. No fue sino hasta 1995 que Salvador Cruz, notable sorjuanista poblano a quien ya me he referido, en un congreso dio a conocer que Salaizes Gutiérrez había sido un paisano suyo, “de carne y hueso”, nacido hacia 1663 (*Memoria del Coloquio Internacional Sor Juana Inés de la Cruz y el Pensamiento Novohispano 1995*, pp. 77-80). Alatorre, en su edición del volumen I de las *Obras completas* de 2009, suprime, al fin, el poema de Salaizes Gutiérrez atribuido erróneamente a sor Juana durante más de tres siglos.

¿Cómo entonces se develó el romance que sor Juana sí escribió para el certamen descrito en el *Triunfo parténico*? En 1926, Manuel Toussaint dio a conocer unos *Poemas inéditos, desconocidos y muy raros de sórora Juana Inés de la Cruz, la Décima Musa / Publícalos el Grupo Ariel como homenaje a la poetisa en el 275º aniversario*

4 En su relativamente reciente edición del *Triunfo parténico*, publicada por El Colegio de México en 2021, Martha Lilia Tenorio ofrece al respecto una nota, un tanto ambigua, me parece, que coincide en lo esencial con mi apunte: “el afán cortesano de Sigüenza lo traiciona no pocas veces; aquí perdió, como decía mi profesor Antonio Alatorre, ‘una buena oportunidad de quedarse callado’” (p. CCXXXV).

de su natalicio, libro publicado por la imprenta de Manuel León Sánchez. Esa edición es una exquisitez bibliográfica: la tipografía, los grabados y los ornamentos emulan a la perfección los de los impresos virreinales. Se tiraron únicamente cien ejemplares; el que consulté se encuentra resguardado en la Biblioteca Nacional de México y perteneció a la poeta veracruzana María Enriqueta Camarillo, a quien está, por cierto, dedicado: “A María Enriqueta, con la amistad y simpatía de M. Toussaint”. En ese libro, Toussaint incluye, por primera vez desde 1683, el poema en cuestión: “He sido bastante afortunado para poder identificar esta obra de sor Juana, hasta hoy desconocida. Es un romance en elogio del virrey y aparece en el folio 113 y 113 vto. del *Triumpho*, con el nombre de Juan Sáenz del Cauri, anagrama perfecto de Juana Inés de la Cruz” (pp. 4-5). Me resulta fascinante imaginar a Toussaint fatigando las páginas del certamen, repasando los nombres de cada uno de los contendientes, tejiendo conjeturas y reacomodando letras hasta dar, finalmente, con el anagrama y con el auténtico romance de sor Juana.

*

De todos los periodos de la vida de sor Juana, sin duda uno que podríamos calificar de dorado sería el que va de 1680 a 1688: al amparo y por encargo de los virreyes, los condes de Paredes y marqueses de la Laguna, escribió algunas de sus mejores obras. Aunque los condes de Paredes permanecieron en México dos años más luego de la conclusión de su mandato, ya desde 1686 Gaspar Sandoval y su esposa, Elvira de Toledo, encabezaron el gobierno de la Nueva España y permanecerían en el cargo hasta 1696, y ése fue el periodo dorado de Sigüenza, quien luego de muchos años de permanecer a la sombra de sor Juana, por fin, a sus cuarenta y tres años, se convertía en el intelectual predilecto de los poderosos en turno. Sin ser un experto en la historia política del virreinato, tengo la sensación de que el gobierno de los condes de Paredes (1680-1686) significó para México una época no tan convulsa: a sor Juana le tocó realzarla, engalanarla, con sus versos exquisitos y su deleitosa erudición.

En cambio, lo que sí nos consta es que el conde de Galve era un individuo desprovisto de muchas de las virtudes que se esperarían en un buen gobernante, que llegó a ser virrey con treinta y cinco años en medio de un contexto político particularmente tormentoso –el fin de la dinastía de los Austrias debido a la infertilidad de Carlos II– y que en México se encontró, además de con numerosos conflictos políticos y sociales, con un fuerte grupo opositor entre algunos criollos que con su llegada

vieron amenazados sus intereses. Don Carlos asumió, en palabras de Iván Escamilla González, “un encargo delicado y altamente comprometedor, muy distinto de los entretenimientos literarios que habían marcado hasta entonces sus relaciones con el poder”: el de convertirse en el “cronista oficioso del conde de Galve” (2002, p. 188). Entre 1668 y 1684, en un lapso que abarca dieciséis años y gracias al patrocinio de diferentes instituciones y mecenas, Sigüenza logró publicar, sin contar sus lunarios anuales, seis de sus obras; entre 1689 y 1693, en sólo cinco años, Sigüenza publicó las otras seis obras de las doce que habría de publicar mientras estuvo vivo. Los números son claros: bajo el mandato y el auspicio del conde de Galve, Sigüenza publicó como no había publicado nunca en toda su anterior vida. Más que un poeta que cantara la belleza de su esposa, doña Elvira, u honestara sus ocios, el virrey conde de Galve necesitaba un paladín que esgrimiera la pluma en su defensa: ése no podía ser otro sino el siempre polémico y aguerrido Carlos de Sigüenza y Góngora.

En la obra de Sigüenza titulada *Trofeo de la justicia española en castigo de la alevosía francesa*, salida de la imprenta de los Herederos de la Viuda de Bernardo Calderón en 1691, el autor y sor Juana cruzaron, por última vez en la vida, sus caminos. El *Trofeo de la justicia* da cuenta de la victoria que la Armada de Barlovento y los “Lanzeros” de la isla de Santo Domingo había obtenido pocos meses antes sobre los franceses en la isla misma. Luego de la relación de los sucesos militares, debida a la pluma de Sigüenza, se anexa una serie de composiciones panegíricas, con su propia portadilla interna: *Epinicios gratulatorios con que algunos de los cultísimos ingenios mexicanos, vaticinándole con numen poético mayores progresos en el felicísimo tiempo de su gobierno, celebraron al excelentísimo señor don Gaspar de Sandoval, Cerda, Silva y Mendoza, conde de Galve, &c., virrey de la Nueva España, con ocasión de deberle únicamente a sus providentísimos influjos la victoria que por mar y tierra consiguieron las católicas armas americanas, de los franceses poblados en El Guarico, lugar en la costa septentrional de la Isla Española, el día 21 de enero de este año de 1691*. Se incluyeron poemas de Alonso Ramírez de Vargas, Francisco de Acevedo y Juan de Guevara, entre otros. Como era costumbre desde su primera publicación en 1668, la silva que sor Juana entregó para adornar la obra y que se conoce hoy como “Epinicio al virrey conde de Galve” (*Obras completas*, vol. I, 1951 y 2009, poema 215) ocupa el primerísimo lugar en el ramillete celebratorio y está precedido por un epígrafe soberbio escrito, sin duda, por el propio don Carlos: “De la madre Juana Inés de la Cruz, religiosa profesada en el Convento de San Gerónimo de México: Fénix de la erudición en la línea de todas las ciencias, emulación de los más delicados ingenios, gloria inmortal de la Nueva España” (*Trofeo de la*

justicia, 1691, pp. 83-88). Hay quizá una pequeña ambigüedad: “emulación de los más delicados ingenios” puede significar que sor Juana emula a éstos o bien que son éstos los que la emulan a ella. En ambos casos, el elogio la favorece.

Lo que sorprende del “Epinicio” sorjuanino es que prácticamente no habla en realidad ni del conde de Galve ni de la victoria de la Armada de Barlovento y los lanceros sobre los franceses. Si logramos atravesar el áspero caparazón que lo recubre, y con ello quiero decir su complejo lenguaje gongorino lleno de alusiones mitológicas, hipérbatos y cultismos, nos daremos cuenta de que en ese largo poema solamente veintisiete de los ciento cuarenta y dos versos de que consta –19% del total– están dedicados a su “núcleo”, a su asunto principal. Entre los versos 67 y 123, sor Juana declara la que, para ella, fue la “más rara circunstancia” en todo aquel asunto de la Armada contra los franceses. La resume así: el mismo que “la gálica arrogancia” (v. 98) tuvo a bien ofrecer a los habitantes de Santiago de los Caballeros el volverse súbditos de Francia a cambio de perdonarles la vida, fue el mismo que, “aunque ignara acá del daño” (v. 107), la “atenta providencia” (v. 108) del virrey remitió a la “[...] valiente Armada, / que dominando el viento / por su título goza el Barlovento” (vv. 117-119). Ese día fue el 4 de julio de 1690. Sor Juana, pues, celebra en su “Epinicio al virrey conde de Galve” un hecho que podría parecer insignificante y, creo yo, nada heroico, es decir, la afortunada coincidencia de dos acciones el mismo día, independientes la una de la otra: la firma de un orden del conde de Galve en México y el ataque de los piratas en Santo Domingo.

En el resto del poema, sor Juana habla o de sí misma y de su arte como poeta (vv. 1-62) o de los demás poetas de su tierra, a quienes llama “cisnes que cana espuma / al mar occidental surcan nevados” (vv. 77-78). Creo que, entre todos, hay tres pasajes que se destacan notablemente: aquellos en los que la poeta, que se declara incapaz de cantar la grandeza del conde de Galve, se compara a sí misma con una madre que aborta, en un flamígero estallido, versos que son hijos mal formados; con una nube que silba con el trueno y que pare, entre la lluvia de su sudor, un poema como un relámpago; con la “Fitonisa donzella” –es decir, Pitonisa donzella– de Delfos (*Trofeo de la justicia*, 1691, v. 41), que alberga dentro de sí misterios tan divinos para cuya expresión es insuficiente el pobre lenguaje humano. Habrá que, por ejemplo, sopesar ese pasaje, a todas luces inquietante: sor Juana es preñada por la llama del conde de Galve y el producto de esa unión intelectual son los versos del “Epinicio”, hijos que la madre Juana pare –o, como ella lo dice, aborta– desde el pecho y desde el entendimiento. Son hijos, pues, aunque mal formados, malformados, indignos del afecto y de la razón (vv. 12-24):

La dulce ardiente llama
del pecho anima escaso,
que a copia tanta limitado es vaso,
y –pólvora oprimida–
los conceptos aborta mal formados,
informes embriones,
no partos sazonados,
si bien de lumbres claras concebidos:
cuando hijos no lucidos
o partos no perfetos,
lucientes serán fetos
del divino ardimiento
que tu luz engendró en mi entendimiento.

El “Epinicio” llama la atención por la desproporción de sus partes: el asunto central queda reducido a unos cuantos versos mientras que el espacio en el que la poeta se presenta y reflexiona sobre su propia creación ocupa prácticamente toda la composición. El héroe, el conde de Galve, se nos pierde tras las portentosas imágenes que la poeta ofrece de sí misma. Y no sólo el héroe, sino también su ridícula hazaña, que se reduce a haber tenido la suerte de firmar un papel el mismo día en que los enemigos franceses atacaron a sus súbditos, queda opacada por el elogio a los poetas, cisnes que navegan el mar de un poema “épico” que debería estar surcado por barcos en combate. Desde esa perspectiva, es posible leer el poema como una crítica al gobierno del conde de Galve disfrazada de elogio; también como un elogio de la poesía y menosprecio de la guerra.

Esta lectura del poema, ¿era también posible en 1691? ¿Sigüenza pudo haberse percatado de la sutil crítica sorjuanina? Si sí, ¿qué pensó de que su “amiga” dejara tan mal parado a su protector y mecenas? De haberse dado cuenta, dudo que le hubiera dado al poema tan honroso epígrafe y su eminente sitio en el *Trofeo de la justicia*. Desde otro punto de vista, el referir muy vagamente la “hazaña” del conde de Galve puede leerse como un cumplido hacia Sigüenza y hacia los otros poemas de los *Epinicios gratulatorios*, cuyos poemas son, éstos sí, alabanzas desmedidas. Es como si sor Juana dijera: ‘Dado que ustedes, con su vasta prosa y con sus heroicos epinicios, han cantado mucho mejor las hazañas de nuestro virrey, ¿qué más podría yo decir?’. En los versos que transcribo a continuación (vv. 63-73), la poeta afirma que habrá de limitarse a sólo examinar la “más rara circunstancia”, a la que

nos referimos líneas arriba, pues ya en mejores escritos, no importa si éstos son breves o extensos, se ha gloriado la hazaña que gozará de eterna fama:

No de otra suerte, pues, la balbuciente
lengua, en mal pronunciadas
cláusulas, de tus glorias solicita
ponderar solamente
la, para mí, más rara circunstancia:
pues ya en más bien cortadas
plumas, si se limita
o estrecha, en la elegancia
no se agravia el asunto que a la Fama
eterno será empleo
ya en uno, en otro ya, sacro trofeo[.]

La indiferencia que ha padecido el “Epinicio al virrey conde de Galve” a lo largo del tiempo se debe, en buena medida, a su descubrimiento tardío. Aunque, como ya dije, se imprimió por primera vez en 1691 como parte de una sección especial del *Trofeo de la justicia española en castigo de la alevosía francesa* de don Carlos de Sigüenza y Góngora, el poema sorjuanino, junto la obra que lo contenía, cayó en el desconocimiento y en el olvido durante siglos, ya que sor Juana no lo incluyó en ninguno de sus volúmenes de obra reunida publicados en Europa ni lo hizo su editor del volumen póstumo. Fue redescubierto, simultánea y separadamente, por Manuel Toussaint, quien lo dio a conocer en su exquisita edición que he comentado, así como por la insigne Dorothy Schons, quien lo incluyó en su *Bibliografía de sor Juana Inés de la Cruz*, publicada originalmente en inglés en 1925, luego publicada en español por la Imprenta de la Secretaría de Relaciones Exteriores en 1927. Schons aclara: “este poema parece que nunca se reimprimió; por lo tanto, a riesgo de ser fastidiosa, lo reproduciré completo” (p. 22).

*

Sor Juana murió el 17 de abril de 1695. Aunque muchas de sus obras se habían publicado para entonces en dos volúmenes en Europa –la ya referida *Inundación castálida*, de 1689, y el *Segundo volumen de las obras de sor Juana Inés de la Cruz*, de 1692–, otras permanecían inéditas. Por eso, un joven zacatecano y linajudo, Juan

Ignacio de Castorena y Ursúa, al saber que pronto viajaría a Madrid, emprendió a principios de 1696 la misión de reunir esas obras que permanecían manuscritas o sueltas para poder publicarlas durante su estancia en el Viejo Mundo. Aunque dio con algunos tan valiosos como la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*, lo cierto es que logró reunir muy pocos materiales, los cuales dio a la imprenta de Manuel Ruiz de Murga en Madrid, y a principios de 1700 apareció el libro que tituló *Fama y Obras póstumas del Fénix de México, Décima Musa, Poetisa Americana, Sor Juana Inés de la Cruz, religiosa profesora en el Convento de San Jerónimo de la imperial Ciudad de México*, también ya referido. En su prólogo, Castorena menciona algunas de las obras inéditas de sor Juana que no pudo incluir –no aclara nunca exactamente por qué– y algunos de sus respectivos poseedores: entre otros, las *Súmulas*, tratado sobre lógica, manuscrito autógrafo que tenía en su poder el jesuita José de Porras; el final de un poema que había dejado inconcluso Agustín de Salazar y Torres al morir, el cual poseía Francisco de las Heras; y

[e]l *Equilibrio moral, direcciones prácticas morales, en la segura probabilidad de las acciones humanas*. Los borradores me dijo tener don Carlos de Sigüenza y Góngora, catedrático de matemáticas en la Real Universidad, curioso tesorero de los más exquisitos originales de la América (Prólogo, *Fama y Obras póstumas*, 1700, s.p.).

¿Por qué Sigüenza, a pesar de haberle comunicado directamente a Castorena que él poseía el manuscrito, se negó a entregarle el *Equilibrio moral*, obra que hoy se encuentra irremediadamente perdida? Conjeturo que al profesor, ya cincuentón, no le haría mucha gracia que un jovencito de veintitantos años se encargara de la edición de las obras póstumas de la “gloria inmortal de la Nueva España”, labor para la que él mismo, seguramente, se consideraría más apto, sobre todo si consideramos que a su muerte fue don Carlos quien escribió a sor Juana una “Oración fúnebre”, según nos informa en la *Fama* el propio Castorena. Una oración fúnebre es un texto perteneciente al género homilético –pariente, por tanto, de los sermones– que solía “predicarse” en las exequias de algún personaje relevante. En la *Fama*, Castorena no aclara nunca si don Carlos “predicó” su oración fúnebre en el entierro de sor Juana, llevado a cabo en el Convento de San Jerónimo, sino sólo nos informa que la escribió. También califica la oración con dos adjetivos: “valiente” y “erudita”. De que la oración haya sido muy erudita no sorprende para nada, pero ¿por qué “valiente”? El adjetivo tenía en la época el sentido de excelente, primoroso, pero también el que tiene ahora de arrojado, animoso. Es una pena

que no tengamos, tal como no tenemos el *Equilibrio moral*, la “Oración fúnebre” de Sigüenza. Lo que sí tenemos es esto: hace treinta años, el 17 de abril de 1995, Octavio Paz pronunció en la Universidad del Claustro de Sor Juana, a unos metros del sepulcro de la Musa Décima, su propia *Oración fúnebre*. La Universidad del Claustro de Sor Juana, en coedición con la Fundación Carmen Romano de López-Portillo, lo publicó en 2013 en formato de *plaquette*. Cierra Paz con estos versos (p. 17):

Juana Inés de la Cruz, cuando contemplo
las puras luminarias allá arriba,
no palabras, estrellas de letreo,
tu discurso son cláusulas de fuego.

Carlos de Sigüenza y Góngora, astrónomo venido a poeta, y Octavio Paz, poeta venido a astrónomo, ven desde un mismo lugar y diferentes siglos una misma constelación en la lámina del cielo: las sílabas, mejor dicho, las estrellas que compuso la madre Juana Inés de la Cruz.

La *Fama y Obras póstumas* es el libro que más tardíamente da cuenta de la conjunción entre sor Juana, ya fallecida, y don Carlos. Castorena llegó a Veracruz, de regreso de España, con ejemplares de la *Fama* a mediados de julio de 1700; Sigüenza murió el 22 de agosto. No sé si alcanzó a tener entre sus manos, aunque sea por un momento y en su lecho de muerte, las obras póstumas de su amiga impresas en letra de molde.

*

Pocos nombres se asocian tantas y tan repetidas veces al de sor Juana Inés de la Cruz como el de don Carlos de Sigüenza y Góngora. Además de éste, creo que sólo los nombres de María Luisa Manrique de Lara y Antonio Núñez de Miranda aparecen tan reiteradamente en los textos escritos por nuestra Décima Musa y en los relativos a ella. Esas tres son, me parece, las personas más importantes de su trayectoria vital e intelectual. A diferencia de las otras dos, atravesadas por pasiones, afectos y cotidiana convivencia, la relación con don Carlos fue no sólo inevitable sino sobre todo estrictamente intelectual: como no podía ser de otro modo, los dos personajes se vieron obligados a compartir, dada la eminencia de las virtudes de su ingenio, los espacios de la cultura y de la socialización de la literatura de su tiempo.

El estudio de las relaciones entre ambos es también el estudio de los usos y costumbres que los poetas novohispanos tenían para vincularse entre sí, de sus lecturas e ideas en común, de sus diferencias, de las polémicas y discusiones que definieron el pensamiento de su generación. Creo que raras veces ha sucedido que la cumbre gémina de alguna época literaria esté conformada por una escritora y un escritor: la conjunción de la Musa y el astrónomo me recuerda, por ejemplo, la de Rosalía de Castro y Gustavo Adolfo Bécquer, la de Emily Dickinson y Walt Whitman.

A partir de los datos con los que hasta ahora contamos, podemos aseverar que la década de 1680 atestiguó el intercambio más prominente entre ambos intelectuales. En ese periodo, el de su plena madurez creativa, se suscita la mayor parte de sus interacciones, y también las más intensas e interesantes: los arcos triunfales, la polémica cometaria, la participación conjunta en el certamen del *Triunfo parténico*. Podemos aseverar igualmente que, sin lugar a duda, las muestras de admiración y de afecto entre nuestros dos personajes no son recíprocas: es don Carlos quien alaba a sor Juana en la relación de su arco, quien le reconoce el primer lugar en el concurso poético, quien le solicita un poema al que antepone un epígrafe más que favorecedor, quien escribe a su muerte una oración fúnebre; sor Juana sólo dedica a don Carlos un soneto y lo menciona, entre el montón y sin nombre y apellido, en el romance de la rifa de galanes. Y, lo que me parece más grave: la monja no incluyó ninguna de las tres composiciones directamente vinculadas con don Carlos en sus volúmenes de obra reunida que se publicaron en Europa: ni el soneto (“Dulce, canoro cisne mexicano”) ni el romance del *Triunfo parténico* fueron incluidos en la *Inundación castálida*; el “Epinicio al virrey conde de Galve” tampoco fue incluido en la *Fama y Obras pósthumas*. Ésa es la razón, como expliqué en cada caso, de que dichos poemas o no se hayan leído correctamente o no se hayan identificado o descubierto durante mucho tiempo. ¿Sor Juana no quiso vincular para la posteridad su nombre al de don Carlos? Al contrario de lo que opinaba algún crítico del pasado siglo XX, parece que era el profesor de matemáticas, en todo caso, el gran admirador de la monja poeta.

La relación entre esas dos figuras, reafirmo, es estrictamente intelectual. A partir de ningún texto puede probarse que mantuvieran una amistad honda o una convivencia frecuente. Ahora bien, lo que sí priva en todos los testimonios que nos han quedado de sus interacciones es la ambigüedad: el cortesano elogio, como hemos visto, va siempre entremezclado con algún ataque, alguna crítica, aun la más sutil; lo dicho con palabras se acompaña generalmente de una acción que lo contradice. Ello nos lleva suponer que probablemente la relación entre nuestros

escritores no fuera muy distinta de la de algunos otros de nuestro tiempo: a pesar de las envidias, el áspero choque de los egos, la competencia feroz, se ven obligados a mantener un ambiente de cordialidad para poder convivir en un medio tan pequeño y endogámico como es la literatura culta de cualquier tiempo y lugar. La relación entre sor Juana y don Carlos fue siempre una mezcla de finezas y asperezas.

Más allá de las señaladas en las presentes líneas, sería interesante ahondar en otras coincidencias, más profundas y de carácter ideológico. ¿A partir de sus prosas en los arcos triunfales, en las lecturas en común, en lo que dejaron escrito a propósito de la historia antigua de América o de la moderna astronomía es posible trazar un mapa de ideas compartidas que sea, al mismo tiempo, el de toda su generación? Más allá de lo que los orillaba a compartir el ambiente gongorino en que ambos respiraban y creaban, ¿se habrá influenciado mutuamente su poesía? La búsqueda de las respuestas a estas y otras preguntas se queda en el tintero. Sílabas que son estrellas y constelaciones sobre la página: el estudio profundo de la amistad entre la Musa y el astrónomo aún está por realizarse.

Monterrey, Nuevo León; 27 de diciembre de 2025



Bibliografía

- ALATORRE, Antonio, *Los 1001 años de la lengua española*, tercera edición, algo corregida y muy añadida, México, Fondo de Cultura Económica, 2002 (“Lengua y Estudios Literarios”).
- (editor), *Sor Juana a través de los siglos (1668-1910)*, t. I: 1668-1852, México, El Colegio de México-El Colegio Nacional-Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- BOLTON, Herbert Eugene, *Los confines de la cristiandad / Una biografía de Eusebio Francisco Kino, S.J., misionero y explorador de Baja California y la Pimería Alta*, prólogo, investigación documental y apéndice bibliográfico de Gabriel Gómez Padilla, traducción de Felipe Garrido, México, Universidad de Sonora-Universidad Autónoma de Baja California-Universidad de Colima-Universidad de Guadalajara-Colegio de Sinaloa-Editorial México Desconocido, 2001.
- BOSÉ, Emilio, “Datos biográficos del padre Eusebio Francisco Kino (Kuhn)”, en Secretaría de Gobernación de los Estados Unidos Mexicanos, *Publicaciones del Archivo General de la Nación*, vol. VIII: *Las misiones de Sonora y Arizona / Comprendiendo:*

- la crónica titulada “Favores celestiales” y la “Relación diaria de la entrada al Norueste” por el padre Eusebio Francisco Kino (Kune), México, Secretaría de Gobernación de los Estados Unidos Mexicanos-Editorial Cvltvra, 1913-1922, pp. XI-XXXI.
- CRUZ, Salvador, “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 1995*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México-Instituto Mexiquense de Cultura, 1995, pp. 77-80 (“Biblioteca Sor Juana Inés de la Cruz”).
- , “Sor Juana y su generación”, en Margo Glantz (editora), *Sor Juana Inés de la Cruz y sus contemporáneos*, México, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México-Centro de Estudios de Historia de México Condumex, 1998, pp. 117-122 (“Cátedras”).
- CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Fama y Obras póstumas del Fénix de México, Décima Musa, Poetisa Americana, Sor Juana Inés de la Cruz, religiosa professa en el convento de San Gerónimo de la Imperial Ciudad de México*, Madrid, Manuel Ruiz de Murga, 1700.
- , *Obras completas*, vol. I: *Lírica personal*, edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte, México, Fondo de Cultura Económica, 1951 (“Literatura Colonial”, “Biblioteca Americana”, 18).
- , *Obras completas*, vol. I: *Lírica personal*, edición de Antonio Alatorre sobre la de Alfonso Méndez Plancarte de 1951, México, Fondo de Cultura Económica, 2009 (“Biblioteca Americana”, “Literatura Colonial”).
- EGUIARA Y EGUREN, Juan José de, *Bibliotheca Mexicana Sive Eruditorum Historia Virorum*, Mexici, Ex nova Typographia in Aedibus Authoris, 1755.
- ESCAMILLA GONZÁLEZ, Iván, “El Siglo de Oro vindicado: Carlos de Sigüenza y Góngora, el conde de Galve y el tumulto de 1692”, en Alicia Mayer (coordinación y presentación), *Carlos de Sigüenza y Góngora / Homenaje 1700-2000*, vol. II, México, Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, pp. 179-203 (“Historia Novohispana”, 67).
- GUTIÉRREZ REYNA, Jorge, “Sor Juana y Sigüenza reciben a los marqueses de la Laguna / Hallazgos en las ediciones mexicanas en torno a los arcos triunfales de 1680”, en Sara Poot Herrera y Antonio Cortijo Ocaña (editores), *Sor Juana en la rueda voluble del tiempo*, México, Universidad del Claustro de Sor Juana-UC-Mexicanistas, 2024, pp. 143-165.
- KINO, Eusebio Francisco, *Exposición astronómica del cometa*, México, Francisco Rodríguez Lupercio, 1681.
- LEONARD, Irving A., *Don Carlos de Sigüenza y Góngora / Un sabio mexicano del siglo XVII*, traducción de Juan José Utrilla, México, Fondo de Cultura Económica, 1984 (“Vida y Pensamiento de México”).
- LÓPEZ CÁMARA, Francisco, “La conciencia criolla en sor Juana y Sigüenza”, en *Historia Mexicana*, vol. 6, no. 23 [3], El Colegio de México, México, enero-marzo de 1957, pp. 350-373.

- LORENTE MEDINA, Antonio, *La prosa de Sigüenza y Góngora y la formación de la conciencia criolla mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica-Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1996 (“Lengua y Estudios Literarios”).
- MAYER, Alicia, “La reconfiguración de la monarquía católica en Indias: tratados de príncipes en Carlos de Sigüenza y Góngora y sor Juana Inés de la Cruz”, en *Librosdelacorte.es*, año 8, monográfico 4, Instituto Universitario La Corte en Europa de la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, noviembre de 2016, pp. 9-27, <https://revistas.uam.es/librosdelacorte/article/view/6847/7162>.
- MAZA, Francisco de la, “Sor Juana y don Carlos / Explicación de dos sonetos hasta ahora confusos”, en *Cuadernos Americanos*, año XXV, vol. CXLV, no. 2, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, marzo-abril de 1966, pp. 190-204.
- MONTANÉ MARTÍ, Julio César, *Intriga en la corte / Eusebio Francisco Kino, sor Juana Inés de la Cruz y Carlos de Sigüenza y Góngora*, Hermosillo, Universidad de Sonora, 1997.
- PAZ, Octavio, *Oración fúnebre*, pronunciada en la conmemoración de los trescientos años de la muerte de sor Juana Inés de la Cruz el 17 de abril de 1995, edición conmemorativa por la inauguración del Auditorio Divino Narciso de la Universidad del Claustro de Sor Juana, México, Universidad del Claustro de Sor Juana-Fundación Carmen Romano de López-Portillo, 2013.
- , *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982 (“Lengua y Estudios Literarios”).
- RATTO, Cristina, “Sor Juana Inés de la Cruz y Carlos de Sigüenza y Góngora en el episodio novohispano de la ‘Querrela de las mujeres’”, en Alicia Mayer (coordinación y presentación), *Carlos de Sigüenza y Góngora / Homenaje 1700-2000*, vol. II, México, Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, pp. 151-177 (“Historia Novohispana”, 67).
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Antología de poetas hispano-americanos*, t. I: *México y América Central*, selección, introducción y postdata de Marcelino Menéndez y Pelayo, Madrid, Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1893.
- , *Diccionario de Autoridades*, tomo IV: *G H I J K L M N*, Madrid, Imprenta de la Real Academia Española-Herederos de Francesco del Hierro, 1734.
- RIBERA, Diego de, *Poética descripción de la pompa plausible*, México, Francisco Rodríguez Lupercio, 1668.
- ROJAS GARCIDUEÑAS, José, *Don Carlos de Sigüenza y Góngora / Erudito barroco*, México, Ediciones Xóchitl, 1945 (“Vidas Mexicanas”, 23).
- , “Sor Juana Inés de la Cruz y don Carlos de Sigüenza y Góngora”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. IX, no. 33, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1964, pp. 51-65.

- SAUCEDO ZARCO, Carmen, “Decreto del Cabildo Catedral de México para que a sor Juana Inés de la Cruz se le paguen 200 pesos por el *Neptuno alegórico*”, *Relaciones / Estudios de Historia y Sociedad*, vol. XX, no. 77, El Colegio de Michoacán, Zamora, invierno de 1999, pp. 185-191.
- SCHONS, Dorothy, *Bibliografía de sor Juana Inés de la Cruz*, introducción de Genaro Estrada, México, Imprenta de la Secretaría de Relaciones Exteriores, 1927.
- SIGÜENZA Y GÓNGORA, Carlos de, *Infortunios de Alonso Ramírez*, estudio preliminar y edición de Antonio Lorente Medina, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2017 (“El Paraíso en el Nuevo Mundo”, II).
- , *Libra astronómica y filosófica*, 2ª edición, presentación de José Gaos, edición y notas de Bernabé Navarro, México, Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1984b (“Nueva Biblioteca Mexicana”, 2).
- , *Panegírico con que la muy noble, imperial Ciudad de México aplaudió al excelentísimo señor don Tomás Antonio Lorenzo Manuel de la Cerda*, México, Viuda de Bernardo Calderón, 1680.
- , *Seis obras*, prólogo de Irving A. Leonard, edición, notas y cronología de William G. Bryant, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1984a (“Biblioteca Ayacucho”, CVI).
- (descripción), *Triunfo parténico que en glorias de María, Santísima Inmaculadamente Concebida, celebró la pontificia, imperial y regia Academia Mexicana*, México, Juan de Ribera, 1683.
- , *Trofeo de la justicia española en castigo de la alevosía francesa*, México, Herederos de la Viuda de Bernardo Calderón, 1691.
- TENORIO, Martha Lilia (estudio preliminar, edición y notas), *El Triunfo parténico de Carlos de Sigüenza y Góngora*, México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, 2021 (“Biblioteca Novohispana”, 15).
- TOUSSAINT, Manuel (descubrimiento y recopilación), *Poemas inéditos, desconocidos y muy raros de sórora Juana Inés de la Cruz, la Décima Musa / Publícalos el Grupo Ariel como homenaje a la poetisa en el 275º aniversario de su natalicio*, México, Manuel León Sánchez, 1926.
- TRABULSE, Elías, *Ciencia y religión en el siglo XVII*, México, Centro de Estudios Históricos de El Colegio de México, 1974 (“Nueva Serie”, 18).

En el archivo de amistades de sor Juana: Manuel Fernández de Santa Cruz y José Pascual Buxó

Desde la amistad, un recuento de datos



ceptores atentísimos de la obra de sor Juana Inés de la Cruz, Manuel Fernández de Santa Cruz (1637-1699) y José Pascual Buxó (1931-2019)¹ se deleitaron, entre otras obras, con la lectura de la *Inundación castálida*, publicada en Madrid en 1689². Cada uno ellos, en sus respectivos tiempos, leyó también las ediciones sueltas novohispanas de sor Juana y el *Segundo volumen* de su obra, publicado en Sevilla en 1692³, así como los textos de la poeta incluidos en libros colectivos de sus amigos Diego de Ribera, de éste la *Poética descripción*

- 1 Una parte del presente trabajo, en primera versión y con el título “Diálogo imaginario entre Manuel Fernández de Santa Cruz y José Pascual Buxó”, fue leída en el XII Simposio Internacional Modernidad y Tradición de la Literatura Española e Hispanoamericana / Homenaje a José Pascual Buxó, *In Memoriam*, coordinado por el Seminario de Cultura Literaria Novohispana, del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México, y celebrado del 3 al 6 de agosto de 2021. Las actas aún no se publican.
- 2 *Inundación castálida de la única poetisa, Musa Décima, sórora Juana Inés de la Cruz, religiosa professa en el Monasterio de San Gerónimo de la imperial Ciudad de México [...] y los saca a la luz d. Juan Camacho Gayna [...]*, Madrid, Juan García Infanzón [impresor], 1689.
- 3 *Segundo volumen de las obras de sórora Juana Inés de la Cruz, monja profesa en el Monasterio del Señor San Gerónimo de la Ciudad de México, dedicado por su misma autora a d. Juan de Orue y Arbieta [...]*, Sevilla, Tomás López de Haro, impresor y mercader de libros, 1692.

de la pompa plausible de 1668 y el Defectuoso epílogo de 1676⁴, y Carlos de Sigüenza y Góngora, de éste el *Panegírico con que la muy noble imperial* de 1680 y el *Trofeo de la justicia española* de 1691⁵, los cuatro publicados en Ciudad de México. Manuel Fernández de Santa Cruz ya no pudo leer el tercer volumen de las ediciones *princeps* de sor Juana, la *Fama y Obras pósthumas*, publicado en Madrid en 1700, y ver ahí en letra de imprenta la misiva que escribió con el pseudónimo de Philotea de la Cruz y envió a sor Juana, desde el Convento de la Santísima Trinidad de la Puebla de los Ángeles, firmada con fecha del 25 de noviembre de 1690. Aparece publicada en la *Fama* (pp. 1-7)⁶ con el siguiente epígrafe editorial:

Carta de la muy ilustre señora sor Philotea de la Cruz, que se imprimió con licencia del il.mo y ex.mo señor d. Manuel Fernández de Santa Cruz, dignísimo obispo de la Ciudad de los Ángeles, en la Puebla, año de 1690, que aplaude a la poetisa la honesta y hidalga habilidad de hazer versos, mandándole dar a la estampa la Crisis de un Sermón, con el título de CARTA ATHENAGÓRICA.

Al final de la carta, en una nota separada en la misma página, se lee: “La Crisis al Sermón o Carta Athenagórica no se reimprime aquí, por andar impressa al principio del Segundo Tomo” (p. 7)⁷. La *Carta de la muy ilustre señora sor Philotea de la*

4 *Poética descripción de la pompa plausible que admiró esta nobilísima Ciudad de México, en la suntuosa dedicación de su hermoso, magnífico y acabado templo, celebrada, jueves 22 de diciembre de 1667 años*, México, Francisco Rodríguez Lupercio [impresor], 1668; y *Defectuoso epílogo, diminuto compendio de las heroicas obras que ilustran esta nobilísima Ciudad de México, conseguidas en el feliz gobierno del ilustrísimo y excelentísimo señor maestro don fray Payo Enríquez de Ribera*, México, Viuda de Bernardo Calderón [impresora], 1676.

5 *Panegírico con que la muy noble imperial Ciudad de México aplaudió al excelentísimo señor don Tomás Antonio Lorenzo Manuel de la Cerda, Manrique de Lara [...], conde de Paredes, marqués de la Laguna [...], virrey, gobernador y presidente de su Real Chancillería al entrar por la triumphal Portada que erigió con magnificencia a su feliz venida [y] que ideó don Carlos de Sigüenza y Góngora [...]*, México, Viuda de Bernardo Calderón [impresora], 1680; y *Trofeo de la justicia española en castigo de la alevostía francesa*, México, Herederos de la Viuda de Bernardo Calderón [impresores], 1691.

6 *Fama y Obras pósthumas del Fénix de México, Décima Musa, Poetisa Americana sor Juana Inés de la Cruz, religiosa professa en el Convento de San Gerónimo de la imperial Ciudad de México [...] por mano [...] de]l doctor don Juan Ignacio de Castorena y Ursúa [...]*, Madrid, Imprenta de Manuel Ruiz de Murga, 1700.

7 Es decir, en el *Segundo volumen de las obras de sórora Juana Inés de la Cruz*, referido en la nota 3 del presente trabajo.

Cruz, que aparece a manera de prólogo, va seguida en la *Fama y Obras pósthumas* por la carta de respuesta, que lleva este epígrafe editorial: *Respuesta de la poetisa a la muy ilustre sor Philotea de la Cruz* (pp. 8-60).

La *Carta athenagórica* de sor Juana, excluida de la *Fama*, y la *Carta de la muy ilustre señora sor Philotea de la Cruz*, sí incluida en la *Fama*, habían circulado juntas desde un primer momento en un impreso publicado en la Puebla de las Ángeles. La *Carta athenagórica*, reconocida como *Crisis sobre un sermón de un orador grande entre los mayores que la madre sóror Juana llamó Respuesta, por las gallardas soluciones con que responde a la facundia de sus discursos* –sin la *Carta de la muy ilustre señora sor Philotea de la Cruz*–, fue parte del *Segundo volumen* (en éste, en pp. 1-34). En cambio, la *Respuesta de la poetisa a la muy ilustre sor Philotea de la Cruz* no se hizo pública sino en Madrid y nueve años después de haber sido firmada por su autora en el Convento de San Jerónimo de la Ciudad de México el 1 de marzo de 1691.

Resumiendo, respecto a esos títulos: para 1700 ya estaban publicadas la *Carta athenagórica* con el “prólogo” de sor Filotea (Puebla, 1690), la *Crisis sobre un sermón* (Sevilla, 1692), la *Carta de la muy ilustre señora sor Philotea de la Cruz* y la *Respuesta de la poetisa a la muy ilustre sor Philotea de la Cruz* (Madrid, 1700).

Entre la *Carta athenagórica* de publicación poblana, aprobada por el propio obispo de Puebla el 25 de noviembre de 1690, y la entonces aún no publicada *Respuesta de la poetisa a la muy ilustre sor Philotea de la Cruz*, firmada por sor Juana en San Jerónimo, decíamos, el 1 de marzo de 1691, hubo varios acontecimientos y publicaciones: Pedro Muñoz de Castro da a conocer su *Defensa del Sermón del Mandato del padre Antonio de Vieira* –9 de enero de 1691–, defensa a la vez que manifestación de respeto a la religiosa jerónima; Francisco Xavier Palavicino Villarasa predica su sermón sobre *La fineza mayor* en el Convento de San Jerónimo y se lo dedica a sor Juana –leído el 26 de enero de 1691, publicado el 10 de marzo de ese año–; se ha redactado y firmado –se dice que en San Jerónimo– la *Carta de Serafina de Cristo* –1 de febrero de 1691–; se da a conocer el *Discurso apologético en respuesta a la Fe de erratas que sacó un Soldado sobre la Carta athenagórica de la madre Juana Inés de la Cruz*, de autoría anónima –19 de febrero de 1691–. El aún no localizado documento nombrado *Fe de erratas* del pseudónimo o incógnito Soldado, una invectiva contra la autora de la *Athenagórica* y, de paso, contra Filotea de la Cruz, esto es, de Fernández de Santa Cruz, sería de mediados de enero de 1691. Después de su *Respuesta* del 1 de marzo de 1691, ese año sor Juana volvió a sus tareas religiosas, administrativas y financieras; prepararía el legajo de documentos que serían la sustancia de su *Segundo volumen*, donde brilló su *Crisis sobre un*

sermón; participaría con un poema en el libro colectivo al que la invitó Sigüenza y Góngora –el *Trofeo de la justicia española*–; y escribiría sus villancicos dedicados a santa Catarina, publicados en Puebla y cantados en Oaxaca –noviembre de 1691–.

Manuel Fernández de Santa Cruz, quien murió el 1 de febrero de 1699, vio publicada la *Crisis sobre un sermón* en el *Segundo volumen*, la cual llamó *Carta athenagórica* y entregó, junto con la *Carta de la muy ilustre señora sor Philotea de la Cruz* –que quedaría como “prólogo”–, al impresor Diego Fernández de León, de la Puebla de los Ángeles, para una publicación que él mismo había aprobado a fines de 1690. Asimismo, conservó entre sus papeles el original de la *Respuesta* que sor Juana le había escrito y firmado el 1 de marzo de 1691, la cual finalmente vio la luz en Madrid en 1700 en la *Fama y Obras pósthumas*, que ya no alcanzó a ver Fernández de Santa Cruz. José Pascual Buxó conoció esos avatares por sus investigaciones, reunió elementos importantes y ofreció una lectura integral de dichos documentos. Y aquí comienza lo (más) sustancial de la relación entre Fernández de Santa Cruz y Pascual Buxó, amigos en la geografía y en la historia de sor Juana, en su obra.

En noviembre de 1991, a trescientos un años de la publicación de la *Carta athenagórica* y a trescientos años y unos meses de la escritura de la *Respuesta de la poetisa a la muy ilustre sor Philotea de la Cruz*, José Pascual Buxó habló de sor Juana como un “monstruo de su laberinto”, y lo hizo en el Homenaje Internacional a Sor Juana Inés de la Cruz organizado por el Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer de El Colegio de México, dirigido por Elena Urrutia⁸. Es importante este dato cronológico, 1991, puesto que no fue sino a partir de 1995 –cuatro años después– cuando tomó nuevo vuelo lo relativo a la recepción de la *Carta athenagórica*, tema sobre el que discurrió José Pascual Buxó en aquel noviembre de 1991, a trescientos cuarenta años del nacimiento de sor Juana⁹.

Es ella precisamente el centro de reunión, el imán –“sus gracias atractivo”– que une a esos dos personajes: Manuel Fernández de Santa Cruz y José Pascual Buxó. Los veo como en dos frentes: religioso uno, liberal el otro, y, sin embargo, investidos ambos de intelectualidad, capacidad de discernimiento, de reflexión, respeto mutuo, atentos al contexto de los hechos, en el que una investigación individual y

8 Véase José Pascual Buxó, “Sor Juana: monstruo de su laberinto”, en Sara Poot Herrera y Elena Urrutia (coordinadoras), *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando / Homenaje Internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, edición de Sara Poot Herrera, México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer de El Colegio de México, 1993, pp. 43-70.

9 Opto por el año de 1651 como fecha de su nacimiento, mientras que Pascual Buxó opta por el de 1648.

colectiva se sustenta: en la tradición y la modernidad se sitúan Manuel Fernández de Santa Cruz y José Pascual Buxó. Vayamos a 1991.

“Sor Juana: monstruo de su laberinto”: ponencia, 1991; publicación, 1993

Hace más de treinta años –contando desde 1991–, cuando poco o casi nada se hablaba de las repercusiones de la publicación a fines de 1690 de la *Carta athenagórica*, José Pascual Buxó se refirió a la “conjura” contra sor Juana provocada por dicha publicación. Abordó lo relativo a los últimos años de vida de la monja jerónima –de 1693 a 1695–, puso su sagaz mirada en el “prólogo” de sor Filotea de la Cruz a la *Carta athenagórica* y en la aprobación, del día 25 de noviembre de 1690, de “Manuel, obispo de Puebla”, y habló de la *Respuesta de la poetisa a la muy ilustre sor Philotea de la Cruz*, firmada en el Convento de San Jerónimo el 1 de marzo de 1691. El ensayo de José Pascual Buxó es un análisis integral, de *contexto*. Enfatizo lo de “contexto” porque creo que es fundamental en los acercamientos de época a sor Juana y sus contemporáneos¹⁰. A la vez, es una lectura de las interpretaciones hasta aquel momento –es decir, 1991– del porqué Fernández de Santa Cruz publicó lo que sor Juana había argumentado respecto a las finezas de Cristo: antes y después de la *Respuesta* de su autora hubo otras respuestas, las ha habido –y las sigue habiendo–, muchas de ellas imposibles de conciliar en un mismo cuerpo. Sin embargo, el estudioso lo hizo en 1991.

Pascual Buxó, tras varias pesquisas, unió cabos, analizó, interpretó, siempre en la línea inteligente y elegante de la argumentación. Lo hizo también a partir de lo propuesto en 1995 por Elías Trabulse, eje indiscutible de los hallazgos logrados en ese entonces respecto a las repercusiones de la *Carta athenagórica*¹¹. Pensemos sobre todo en la *Carta de Serafina de Cristo*, firmada el 1 de febrero de 1691¹², y en

10 Véase, por ejemplo, Margo Glantz (editora), *Sor Juana Inés de la Cruz y sus contemporáneos*, México, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México-Centro de Estudios de Historia de México Condumex, 1998 (“Cátedras”).

11 Véase Pablo A.J. Brescia, “El ‘crimen’ y el castigo: la *Carta Atenagórica*, de Sor Juana Inés de la Cruz”, en *Caravelle / Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, no. 70, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 1998, pp. 73-96.

12 Elías Trabulse habló de la carta de Serafina de Cristo la tarde del martes 18 de abril de 1995 en el Coloquio Internacional Sor Juana Inés de la Cruz y el Pensamiento Novohispano, celebrado del 17 al 21 de abril de 1995 en Toluca, Estado de México. Véase *Carta de Serafina de Cristo 1691*, edición facsimilar, introducción y transcripción paleográfica de Elías Trabulse, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 1996 (“Biblioteca Sor Juana Inés de la Cruz”); por atribución

los documentos que en 2004 sacó a la luz José Antonio Rodríguez Garrido, publicados en México por Pascual Buxó. El “estado de alerta” respecto al Soldado y su *Fe de erratas*, fuerte ofensiva contra sor Juana, se dio a partir de las investigaciones y propuestas de Trabulse, que llevaron a leer una y otra vez la última parte de la *Respuesta de la poetisa a la muy ilustre sor Philotea de la Cruz*¹³. La lectura de la misiva del 1 de marzo de 1691 fue de José Pascual Buxó y la hizo explícita en 1991.

“Sor Juana: monstruo de su laberinto” es un punto de partida importante para las disquisiciones de los recientes años respecto a la *Carta athenagórica*, y las investigaciones del especialista no quedaron allí. Involucran a su autora –sor Juana Inés de la Cruz–, a su editor –Manuel Fernández de Santa Cruz, alias Filotea de la Cruz– y a su lector –en este contexto, José Pascual Buxó; en el contexto virtual, un lector ideal–. Fernández de Santa Cruz lee y hace leer a sor Juana; Pascual Buxó lee a ambos, y en una especie de “aparte” conversa con Fernández de Santa Cruz.

Fernández de Santa Cruz, de España a Nueva España: su persona, algunos de sus libros

Manuel Fernández de Santa Cruz, nacido en Palencia –de la entonces Corona de Castilla–, llegó a la Nueva España –desembarcado en el Puerto de Veracruz– el 27 de septiembre de 1673. En vez de ir a la mitra de Chiapas, a donde había sido designado, debido a un cambio en el nombramiento se fue a la mitra de Guadalajara, donde se quedó un tiempo, y por un nuevo nombramiento de allí partió para el obispado de Puebla, a donde llegó en 1676. En la Ciudad de México recibió la consagración por fray Payo Enríquez de Rivera el 24 de agosto de 1675, y en uno de sus viajes a la capital de la Nueva España visitaría a sor Juana en el Convento de San

de Trabulse, sor Juana Inés de la Cruz aparece como autora de dicha publicación, es decir, de la conocida como *Carta de Serafina de Cristo*. Véase también Elías Trabulse, “La guerra de las finezas”, en *Memoria del Coloquio Internacional Sor Juana Inés de la Cruz y el Pensamiento Novohispano 1995*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México-Instituto Mexiquense de Cultura, 1995, pp. 483-494 (“Biblioteca Sor Juana Inés de la Cruz”); así como Antonio Alatorre y Martha Lilia Tenorio, *Serafina y Sor Juana (con tres apéndices)*, México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, 1998 –hay una *Segunda edición, corregida y muy aumentada*, de 2014–.

13 Excelente estudio de su retórica es el realizado por Rosa Perelmuter Pérez en su ensayo “La estructura retórica de la *Respuesta a Sor Filotea*”, en *Hispanic Review*, vol. 51, no. 2, Department of Romance Languages de la University of Pennsylvania-Hispanic Society of America, Filadelfia, primavera de 1983, pp. 147-158.

Jerónimo –posiblemente la visitaría varias veces–¹⁴. En aquel tiempo, Fernández de Santa Cruz ya había publicado sus primeras *Antilogia universa Sacre Scripture* (*Antilogías universales de las Sagradas Escrituras*), en Segovia, año de 1671; la joven sor Juana, un soneto y sus primeros villancicos y loas, en Nueva España.

Para esos años setenta de aquel siglo XVII, la fama villanciquera de sor Juana empezaba a correr por la Ciudad de México. Sus versos hechos música y cantados por los coros se escuchaban en la Catedral Metropolitana, salían de allí y llegaban a “toda la ciudad”. ¿Sería en esa época cuando se vieron Fernández de Santacruz y sor Juana?, ¿de cuando Fernández de Santacruz le besó la mano, como dijo en su “prólogo” a la *Carta athenagórica?* (*Fama y Obras pósthumas*, p. 7):

Esto desea a v. md. quien, desde que la besó, muchos años ha, la mano, vive enamorada de su alma, sin que se haya entibiado este amor por la distancia ni el tiempo, porque el amor espiritual no padece achaques de mudanzas, ni le reconoce el que es puro si no es hacia el crecimiento. Su Majestad oiga mis súplicas y haga a v. md. muy santa y me la guarde en toda prosperidad. De este Convento de la Santísima Trinidad, de la Puebla de los Ángeles, y noviembre 25 de 1690.

B.L.M. de V. md. su afecta servidora,

Philotea de la Cruz.

José Pascual Buxó lee, anota, investiga, analiza, propone. De sus investigaciones aparecerán:

- *Sor Juana Inés de la Cruz en el conocimiento de su Sueño*, discurso de ingreso a la Academia Mexicana correspondiente de la Española leído el 28 de junio de 1984 –la contestación estuvo a cargo de José G. Moreno de Alba–, publicado por la Universidad Nacional Autónoma de México en ese mismo año.
- *El enamorado de Sor Juana / Francisco Álvarez de Velasco Zorrilla y su Carta laudatoria (1698) a Sor Juana Inés de la Cruz*, México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

¹⁴ En su convento, sor Juana recibió muchas visitas de intelectuales. Un ejemplo: estando en la Ciudad de México en el año de 1681, el padre Kino la fue a ver a San Jerónimo. Sor Juana le dedicó un soneto, el que empieza con el verso “Aunque es clara del cielo la luz pura” (se publicó en la p. 168 de *Inundación castálida*). Kino, protegido de la duquesa de Aveiro, fue cercano al padre Baltasar de Mansilla, a quien sor Juana dedicó también un soneto, que empieza con el verso “Docto Mansilla, no para aplaudirte” (también se publicó en *Inundación castálida*, p. 166).

- *Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento*, México, Seminario de Cultura Literaria Novohispana-Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto Mexiquense de Cultura, 1996. De sus ocho capítulos, destaco aquí los dos primeros:
 - “Sor Juana en una nuez” [el intelecto por la fe; 1993] y
 - “Sor Juana Inés de la Cruz: monstruo de su laberinto” [1991].
- *Sor Juana Inés de la Cruz / Lectura barroca de la poesía*, Sevilla, Renacimiento, 2006.
- *Sor Juana Inés de la Cruz: el sentido y la letra*, México, Seminario de Cultura Literaria Novohispana-Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México-Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2010. De su segunda sección, “Estudios”, destaco aquí el primero:
 - “Las lágrimas de Sor Juana: nuevos textos de una polémica inconclusa”.

Las publicaciones de José Pascual Buxó acerca de la vida y la obra de sor Juana Inés de la Cruz abarcan desde el *Primero sueño* hasta las repercusiones de la *Carta athenagórica*, y contamos con sus reflexiones sobre los documentos localizados en la Biblioteca Nacional de Perú. Me refiero, sí, a *La Carta atenagórica de Sor Juana / Textos inéditos de una polémica* de José Antonio Rodríguez Garrido, libro publicado en México en 2004¹⁵.

Volvemos a aquella época, a sor Juana Inés de la Cruz, a sor Filotea de la Cruz/ Manuel Fernández de Santa Cruz. En 1671 se había publicado en Segovia, como decíamos líneas arriba, el tomo primero de las *Antilogías universales de las Sagradas Escrituras*, dedicado al Génesis y al Éxodo (véase fig. 1). Cuando Fernández de Santa Cruz –se dice– ya se encontraba en Guadalajara la novohispana, estaba por publicar –o acababa de publicar– su *Conciliatio librorum Pentateuchi, Levitici, Numerorum & Deuteronomij, qui apparentem prae se ferre videntur contradictionem, simulque expositio moralis*, a expensas de Ludovicus Mabie en la ciudad de Lyon en 1677 (véase fig. 2), y el cual le había sido aprobado ya en 1673, pocos meses antes de su llegada a la Nueva España¹⁶. Veamos.

15 José Antonio Rodríguez Garrido, *La Carta atenagórica de Sor Juana / Textos inéditos de una polémica*, México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas-Seminario de Cultura Literaria Novohispana de la Universidad Nacional Autónoma de México-Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2004, 192 pp. (“Estudios de Cultura Literaria Novohispana”).

16 Y hay también, de antes de 1690, un *Illustrissimi domini D. Emanuel Ferdinandi de Sanctacruz [...] Conciliatio Genesis et Exodi locorum qui apparentem continent antinomiam, simulque*

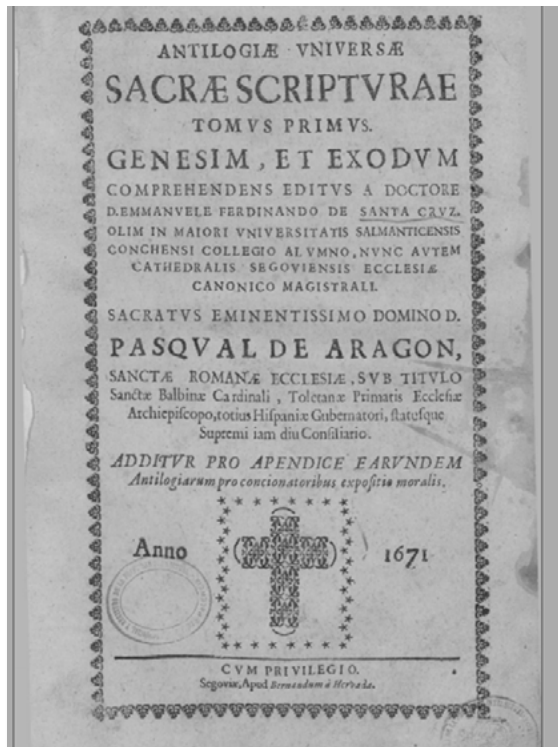


Fig. 1. Emmanuele Ferdinando de Santa Cruz, *Antilogie universæ Sacræ Scripturæ, tomus primus: Genesim et Exodum*, Segovix, apud Bernandum à Hervada, 1671.

En una relación de libros portugueses que fueron enviados desde España a Manuel Fernández de Santa Cruz –quien se encontraba ya en la Nueva España–, publicada en 2017, Pedro Rueda Ramírez habla del editor impresor del *Segundo volumen* de las obras de sor Juana, y de él nos informa que “[e]n 1673 el librero sevillano Tomás López de Haro declaró un lote de libros para vender en Nueva España, entre los numerosos libros jurídicos y tratados teológicos anotó ‘1 St. Crus antilogia sacra’” (p. 10)¹⁷. Aquí notamos un nexo –posiblemente primer nexo, de carácter comer-

expositio moralis / Nunc primun prodit in Galliis auctior et correctior, Lugduni [Lyon], apud Anissonios & Joan Posuel, 1681.

¹⁷ Pedro Rueda, “Libros y lecturas portuguesas del obispo poblano Manuel Fernández de Santa Cruz”, en *História (São Paulo)*, vol. 36, no. 29, dossier: *Livros, biblioteca e intelectuais no mundo ibero-americano (séculos XVI ao XX)*, Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, São Paulo, 2017, pp. 1-29, <http://eprints.rclis.org/33821/1/1980-4369-his-36-e29.pdf>.

cial– entre el librero sevillano y el futuro obispo de Puebla¹⁸. Estando ya en la Nueva España, de Fernández de Santa Cruz se publica en Lyon su *Conciliatio librorum*.

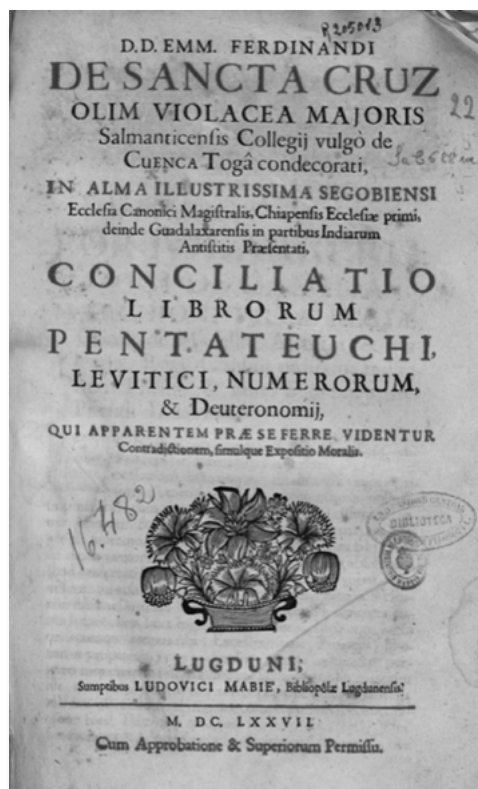


Fig. 2. Emm. Ferdinandi de Sancta Cruz, *Conciliatio librorum Pentateuchi, Levitici, Numerorum & Deuteronomij, qui apparentem prae se ferre videntur contradictionem, simulque expositio moralis*, Lugduni [Lyon], sumptibus Ludovici Mabie, 1677.

En la nota 2 añade: “AGI. Contratación, 1123. Se embarca probablemente la edición del libro de Fernández de Santa Cruz, Manuel. *Antilogiae universae Sacrae Scripturae*. Segoviae: apud Bernardum à Hervada, 1671. El libro tendría una edición lionesa en 1683, con el título en portada de *Conciliatio Genesis et Exodi locorum qui apparentem continent antinomiam, simulque Expositio moralis*. Lugduni: apud Anissonios & Joan Posuel, 1683. Universitat de Barcelona, Reserva XVII-7658” (p. 25).

18 Sugiero una relación más bien trascendente entre ellos –no sólo comercial– que habría que desarrollar como tema de investigación posteriormente, lo mismo que, a partir de una cultura libresca, estudiar una relación entre las ciudades de Sevilla y Puebla en el siglo XVII.

Cuando Manuel Fernández de Santa Cruz llega a la Nueva España, y antes de conocer y leer a sor Juana Inés de la Cruz, ya había escrito, y en latín, al menos los dos títulos aquí mencionados. Antes de conocerlo, sor Juana ya había escrito también. Tres siglos después, José Pascual Buxó los leería y escribiría acerca de ellos, sobre todo acerca de sor Juana. Si hubieran coincidido en el tiempo y el espacio, pienso –imagino– que Manuel Fernández de Santa Cruz y José Pascual Buxó podrían haber intervenido en la redacción del *Discurso apologético* dado a conocer el 19 de febrero de 1691, el escrito más completo que conocemos respecto a la *Fe de erratas* del Soldado: una crítica precisa, casi espejo –contraespejo– de aquel documento del Soldado, un escrito que desafía lo escrito por ese anónimo personaje que firma con pseudónimo.

Puebla de los Ángeles, Nueva España: 25 de noviembre de 1690

Es sábado. Manuel Fernández de Santa Cruz, alias Filotea de la Cruz, ha “prologado” la *Carta athenagórica* de sor Juana Inés de la Cruz, aprobada ese mismo día para su impresión por “Manuel, obispo de Puebla”. Tiempo (siglos) después, alguien, que un día será joven y sorjuanista –y no sólo sorjuanista, sino sor Juana misma–, camina por los portales de la Puebla de los Ángeles donde se encuentra la imprenta de Diego Fernández de León, entra a la Biblioteca Palafoxiana –enriquecida también por nuestro obispo de Puebla–. Es posible que no se haya enterado de la existencia de tres documentos que después fueron catalogados en el *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Palafoxiana*, publicado en 2004¹⁹, referidos posteriormente por Jesús Joel Peña Espinosa, uno de los dos coordinadores del proyecto del *Inventario general*, al sorjuanista Alejandro Soriano Vallès, quien a su vez los analizó, estudió, transcribió, anotó y publicó en *Sor Juana Inés de la Cruz / Doncella del verbo*, en 2010, y luego en *Sor Filotea y sor Juana / Cartas del*

19 *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Palafoxiana*, Jorge Garibay Álvarez y Jesús Joel Peña Espinosa (coordinadores), Puebla-Madrid, Biblioteca Palafoxiana-Secretaría de Cultura del Estado de Puebla-Secretaría de Gobierno del Estado de Puebla-Fundación Mapfre Tavera, 2004, 505 pp. (“Biblioteca Palafoxiana del Tercer Milenio”); la información, en p. 235. Hablé de esta valiosa información dada a conocer por Alejandro Soriano Vallès en una ponencia leída el 25 de febrero de 2011 en la Universidad del Claustro de Sor Juana. Véase Sara Poot Herrera, “El hábito sí hace a la monja / Sor Juana en San Jerónimo”, en *Casa del Tiempo*, vol. IV, época IV, no. 45-46, Universidad Autónoma Metropolitana, México, julio-agosto de 2011, pp. 12-16, https://www.uam.mx/difusion/casadel tiempo/45_46_iv_jul_ago_2011/casa_del_tiempo_eIV_num_45_46_12_16.pdf.

obispo de Puebla a sor Juana Inés de la Cruz, en 2014²⁰. Los tres documentos: un borrador de lo que sería el “prólogo” de la *Carta athenagórica*, es decir, de la *Carta de sor Filotea*, con fecha del 25 de noviembre de 1690; una respuesta a la *Respuesta* de sor Juana, del 20 de marzo de 1691, llamada ahora *Carta de Puebla*; y una minuta, dictada por el obispo y escrita, entonces, por una mano que no es la suya, con fecha del 31 de enero de 1692, y conocida ahora como *Carta de San Miguel*. Dichos documentos prueban el apoyo del obispo poblano a la monja jerónima.

En su escrito del 20 de marzo de 1691 –la *Carta de Puebla*–, orgullosamente Fernández de Santa Cruz le dice a sor Juana que lo que él llamó *Carta athenagórica* lo ha mandado a España; llegaría alrededor de tres meses después de primero haberse publicado en Puebla a fines de noviembre de 1690. Circularía como tal –lo hemos visto– en 1691 y como *Crisis sobre un sermón* en 1692, es decir, en el *Segundo volumen* de las obras de sor Juana²¹.

Sin embargo, no podemos perder de vista lo que, en su *Dechado de príncipes eclesiásticos que dibujó con su exemplar, virtuosa y ajustada vida el illst. y exc. señor doctor d. Manuel Fernández de S. Cruz y Sahagún*, publicado en Puebla en 1716²²,

20 Alejandro Soriano Vallès, *Sor Juana Inés de la Cruz / Doncella del verbo*, Hermosillo, Garabatos, 2010; también hay esta otra edición: Toluca-Ciudad de México, Fondo Editorial del Estado de México-Secretaría de Cultura y Deporte del Gobierno del Estado de México-Jus, 2020 (“Pensamientos”). Alejandro Soriano Vallès (edición, introducción, estudio liminar y notas), *Sor Filotea y sor Juana / Cartas del obispo de Puebla a sor Juana Inés de la Cruz*, Toluca, Fondo Editorial del Estado de México-Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de México, 2014; también hay esta otra edición: Toluca, Fondo Editorial del Estado de México-Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de México, 2019-2020 (“Letras | Ensayo”).

21 Soriano Vallès, *Sor Juana Inés de la Cruz / Doncella del verbo*, p. 191; nota 11, pp. 204-205. *Sor Filotea y sor Juana / Cartas del obispo de Puebla a sor Juana Inés de la Cruz*, p. 187; notas 3-11, pp. 197-199.

22 Miguel de Torres, *Dechado de príncipes eclesiásticos que dibujó con su exemplar, virtuosa y ajustada vida el illst. y exc. señor doctor d. Manuel Fernández de S. Cruz y Sahagún, collegial que fue en el Mayor de Cuenca, canónigo magistral en la Iglesia de Segovia, obispo electo de la de Chiapa, consagrado en la de Guadalaxara para su gobierno, promovido a la Angélica de la Puebla, nombrado arzobispo de la Metropolitana de México y virrey de esta Nueva España, honor que renunció en vida*, Puebla, Imprenta de la Viuda de Miguel de Ortega y Bonilla, 1716 [?]. El pie de imprenta se encuentra al final de la obra; el año de publicación no se indica ni en la portada ni al final, pero en las páginas preliminares se encuentran con fechas de entre febrero y marzo de 1716: la aprobación de Juan Carnero, el parecer de Joseph Beltrán y la licencia de la Orden de Manuel Francisco Valencia; y, si bien con fechas diversas del año de 1714: la dedicatoria de María de Santa Teresa, la aprobación de Ignacio de Torres y la licencia de Diego Felipe Gómez de Angulo. María Dolores Bravo Arriaga indica que el libro de fray Miguel de Torres no cuenta con pie de imprenta y fue publicado en 1714; véase “*Sermo Autoritatis*: Otras cartas del obispo Santa Cruz a monjas”, en *Saber Novohispano / Anuario del Centro de Estudios Novohispanos*, no. 2, Zacatecas, Facultad de Humanidades de la Universidad

escribió fray Miguel de Torres: “condolido y lastimado de que un sujeto de tan relevantes prendas estuviera tan distraído, y convertido a las criaturas, y no a Dios, resolvió escribirla la carta siguiente, con nombre supuesto de una religiosa en el Convento de la Santísima Trinidad” (p. 416).

La pseudónima y pública Filotea de la Cruz y el obispo de Puebla en correspondencia privada

Los tres documentos catalogados en el *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Palafoxiana* y publicados por Soriano Vallès en sus *Doncella del verbo* y *Sor Filotea y sor Juana*, reitero, son prueba innegable del apoyo de Manuel Fernández de Santa Cruz a sor Juana Inés de la Cruz. Al dar a la imprenta la *Carta athenagórica*, el obispo de Puebla desea “manifestar a la Europa [...] que la América no sólo es rica de minas de plata y oro, sino mucho más de aventajados ingenios” (*Sor Filotea y sor Juana*, p. 187), entre otras razones, pero al mismo tiempo le aconseja a su autora que en adelante se concentre exclusivamente en las letras sacras, la “invita” a dedicarse no ya a asuntos profanos sino sólo religiosos, pues en su condición de monja es hora de que lo haga. Fernández de Santa Cruz reconoció la genialidad de la jerónima novohispana, probada una vez más en su “tratado teológico” sobre las finezas de Cristo, y se dio la libertad de publicarlo –aun sin consultarla–, lo avaló con su propio “prólogo”: no dejó sola a la escritora. Y su estrategia fue contundente: reconoció ante todos los excepcionales talento e inteligencia de sor Juana Inés de la Cruz y la hizo famosa como teóloga con la publicación de la *Athenagórica*.

Ciudad de México, Nueva España: 1691

Sor Juana respondió –más o menos– de la misma manera: escribió su “Epinicio al virrey conde de Galve”, que en 1691 apareció, y en primer término entre los panegíricos de varios poetas invitados, en los *Epinicios gratulatorios con que algunos de los cultísimos ingenios mexicanos, vaticinándole con numen poético mayores progresos en el felicísimo tiempo de su gobierno, celebraron al excelentísimo señor don Gaspar de Sandoval, Cerda, Silva y Mendoza, conde de Galve, &c., virrey de la Nueva España, con ocasión de deberle únicamente a sus providentísimos influjos la victoria*

Autónoma de Zacatecas, 1995, pp. 379-387, https://www.iifilologicas.unam.mx/pnovohispano/uploads/95saberново/art25_95.pdf. Se sabe, por otra parte, de una edición hecha en Madrid en 1722 por Manuel Román y a costa de don Ignacio Assenjo y Crespo.

que por mar y tierra consiguieron las católicas armas americanas, de los franceses poblados en El Guarico, lugar en la costa septentrional de la Isla Española, el día 21 de enero de este año de 1691, editado por Carlos Sigüenza y Góngora como parte del libro *Trofeo de la justicia española en castigo de la alevosía francesa*, que imprimieron en la Ciudad de México los Herederos de la Viuda de Bernardo Calderón; también escribió, como he dicho, los villancicos dedicados a santa Catarina, que fueron publicados precisamente en Puebla y fueron cantados en Oaxaca; preparó sus escritos, sagrados y profanos, que enviados a España imprimiría Tomás López de Haro en Sevilla en 1692: el *Segundo volumen de las obras de sœur Juana Inés de la Cruz, monja profesa en el Monasterio del Señor San Gerónimo de la Ciudad de México, dedicado por su misma autora a d. Juan de Orue y Arbieto [...]*. Y siguió escribiendo, tanto textos profanos como sagrados: lo que se rescataría para su *Fama y Obras póstumas* de 1700.

Ciertamente, no todo fue miel sobre hojuelas, pero el primer impacto de la publicación de la *Carta athenagórica* en la Nueva España había pasado²³. Sobre ese asunto mucho se ha dicho y se sigue diciendo. José Pascual Buxó empezó a abordarlo en su “Sor Juana: monstruo de su laberinto” de 1991, y continuó haciéndolo hasta su muerte, ocurrida el 19 de julio de 2019. Los primeros meses de 1691 dieron lugar a varias respuestas en torno a la *Carta athenagórica*. Aquí no me ocupo de ese episodio, de lo más interesante, pero recordemos que con el título de *Crisis sobre un sermón*, y en primerísimo lugar leído, valorado y aprobado por un grupo de religiosos españoles, se publicó en Sevilla en 1692.

El Segundo volumen de las obras de sœur Juana Inés de la Cruz que imprimió Tomás López de Haro en Sevilla en 1692

En el año 2017, Pedro Rueda Ramírez publicó un muy informativo artículo en la revista *História (São Paulo)*, de la Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, titulado “Libros y lecturas portuguesas del obispo poblano Manuel

23 Ya en la primera mitad del siglo XVIII hubo una reacción en Portugal por Luis Gonçalves Pinheiro, quien publicó un libro y lo firmó como sor Margarida Ignacia, religiosa “de Santo Agostinho no Convento de Santa Monica de Lisboa Oriental”: *Apologia a favor do R.P. Antonio Vieyra da Companhia de Jesu da provincia de Portugal, porque se desvanece e convence o tratado, que com o nome de Crisis escreveu contra elle a reverenda senhora dona Joanna Ignes da Crus, religiosa de S. Jeronymo da provincia de Mexico das Indias Occidentaes*, Lisboa Occidental, Officina de Bernardo da Costa, 1727.

Fernández de Santa Cruz”²⁴, donde nos da noticia de esa relación comercial de impresos portugueses enviados en 1673 a la Nueva España desde España y a la que ya me referí en párrafos previos como evidencia de un posible primer nexo entre el editor, impresor y mercader de libros de Sevilla Tomás López de Haro y el doctor teólogo y canónigo magistral de Palencia que cuatro años después sería obispo de Puebla. Recordemos: tras ser designado –en España– a la mitra de Chiapas en 1672, antes de su llegada a la Nueva España Fernández de Santa Cruz fue cambiado a la mitra de Guadalajara –Diócesis de la Nueva Galicia, donde gobernó por tres años–, desembarcó en el Puerto de Veracruz el 27 de septiembre de 1673, el 24 de agosto de 1675 fue consagrado en la Ciudad de México por fray Payo Enríquez de Rivera –entonces arzobispo virrey– y en junio de 1676 fue designado a la mitra de la Puebla de los Ángeles –Diócesis de Tlaxcala-Puebla, que gobernó hasta su muerte–, a donde llegó el 10 de agosto de 1677.

Ya en 2012, con distinto marco teórico, Jesús Joel Peña Espinosa había publicado en *Lusitania Sacra*, revista del Centro de Estudios de Historia Religiosa de la Universidade Católica Portuguesa, una relación semejante, también muy informativa, en su artículo “Autores portugueses del siglo XVII para un obispo de Nueva España”²⁵. En él reflexiona sobre “la adquisición que el obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz, hizo de 102 obras escritas e impresas en Portugal, libros publicados entre 1660 y 1677” (p. 34).

Estas dos nóminas librescas –memoria de impresos– abren perspectivas de análisis interesantes en relación con las lecturas del obispo de Puebla, y a su vez con guiños interesantes, por ejemplo, de autores que cita en su carta/“prólogo” a la *Carta athenagórica*, motivo de otro trabajo. Lo que nos interesa aquí es la relación del obispo de Puebla con el librero de Sevilla y también con la publicación del *Segundo volumen* de las obras de sor Juana. Si en la publicación de la *Inundación castálida* de 1689 tuvo que ver María Luisa Manrique de Lara, creo que en la del *Segundo volumen* de 1692 tuvo que ver Manuel Fernández de Santa Cruz. Reforzaría mi propuesta la publicación de otro libro. Veamos.

24 Véase la referencia bibliográfica de Rueda en la nota 17 del presente trabajo.

25 Jesús Joel Peña Espinosa, “Autores portugueses del siglo XVII para un obispo de Nueva España”, en *Lusitania Sacra / Revista do Centro de Estudos de História Religiosa*, no. 25, *dossier: A Expansão do Religioso: Dinâmicas, Idealizações e Expectativas (séculos XVI-XX)*, Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, enero-junio de 2012, pp. 33-51, <https://revistas.ucp.pt/index.php/lusitaniasacra/article/view/6559/6715>.

Santuario de San Miguel del Milagro, Tlaxcala, Nueva España: 1692

Por la misma imprenta de Tomás López de Haro en Sevilla y en ese mismo año de 1692 se publica la *Narración de la maravillosa aparición que hizo el arcángel San Miguel a Diego Lázaro de San Francisco, indio feligrés del pueblo de S. Bernardo, de la jurisdicción de Santa María Nativitas. Fundación del Santuario que llaman San Miguel del Milagro, de la fuente milagrosa que debaxo de una peña mostró el Príncipe de los Ángeles, de los milagros que ha hecho el agua bendita y el barro amasado de dicha fuente, en los que con fee y devoción han usado dellos para remedio de sus males. Dala a luz, por orden del ilustríssimo y reverendíssimo señor d. Manuel Fernández de Santa Cruz, obispo digníssimo de la Puebla de los Ángeles, el padre Francisco de Florencia, professo de la Compañía de Jesús. Dedicado a su ilustríssima. Con las novenas propias del Santuario y una práctica de ofrecerse a Dios por medio del santo arcángel San Miguel en dichas novenas*. Al pie de la portada se lee: Con licencia: En Sevilla, en la Imprenta de las Siete Revueltas. A costa de d. Juan Leonardo Malo Manrique (véase fig. 3)²⁶.

La Imprenta de las Siete Revueltas es, sí, propiedad de Tomás López de Haro. Y su establecimiento, al que en algunas de sus otras publicaciones se le pone como ubicación “frente del Buen suceso”, también es su librería²⁷. Francisco de Floren-

26 En la página de Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México (Adabi México), se describe el contenido de esta edición como “en Sevilla: por Thomas Lopez de Haro, 1692”, tanto para el acervo de la Biblioteca Palafoxiana (Colección Bibliográfica) como para el acervo de la Biblioteca de la Orden de Carmelitas Descalzas de San José y Santa Teresa, ambas en la ciudad de Puebla. Del ejemplar de la Biblioteca Palafoxiana: descripción física, [16], 194, [4] p.; 4°; materia y tema general, Hagiografía; en la descripción de la copia se anota: “Incluye ilustración del arcangel San Miguel. Ex libris manuscrito: ‘De la comunidad de nuestra madre Sta. Rosa Piñero’. Número de localización: 441”; <https://buscador.adabi.org.mx/vufind/Record/1051014>. Del ejemplar de la Biblioteca de la Orden de Carmelitas Descalzas de San José y Santa Teresa: descripción física, [6] h., 194 p., [2] h.; 4°; materia y tema general, Historia eclesiástica; en la descripción de la copia se anota: “Portada tipográfica con pleca en grabado xilográfico. Texto a dos columnas con apostillas marginales. Incluye cabecera de título en grabado xilográfico. Incluye capitular floreada en grabado xilográfico. Encuadernación en pergamino. Ex libris manuscrito en la portada: ‘este libro es de la librería del Convto. de San Joseph de Carmelitas Descalzas de la Puebla de los Angeles’”, y “Al principio de la obra está la fe de erratas. Al final de la obra está el índice de capítulos”; <https://buscador.adabi.org.mx/vufind/Record/950579#description>.

27 Joaquín Hazañas y La Rúa, *La imprenta en Sevilla (1475-1800) / Ensayo de una historia de la tipografía sevillana y noticias de algunos de sus impresores desde la introducción del arte tipográfico en esta ciudad hasta el año de 1800*, Sevilla, Imprenta de la Revista de Tribunales, 1892, pp. 65-68.



Fig. 3. Francisco de Florencia, *Narración de la maravillosa aparición que hizo el archángel San Miguel a Diego Lázaro de San Francisco*, Sevilla, Imprenta de las Siete Revueltas, a costa de d. Juan Leonardo Malo Manrique, 1692.

cia –jesuita novohispano nacido en San Agustín, población de la actual Florida, Estados Unidos–, amigo cercano de Manuel Fernández de Santa Cruz, publicó su *Narración de la maravillosa aparición* por orden de quien ya tenía quince años como obispo de Puebla, y a él mismo le dedica su libro (véase fig. 3 bis). Peña Espinosa nos da una breve descripción que nos resulta útil para comprender algunos de los enlaces entre personajes, ciudades, obras, así como disposiciones, intereses:

El contacto del obispo con diversas personas no era sólo cortesía, revela que era consultado en materias de la más diversa cuestión, sea política, económica, social o religiosa. [...] Entre sus amistades intelectuales estuvo la del jesuita Francisco de Florencia, una de las mentes más lúcidas del seiscientos novohispano y autor de diversas obras; [...] sólo traigo a colación que el padre Florencia, criollo, en 1660 fue designado por la provincia mexicana de la Compañía de Jesús como procurador en las curias de Madrid y Roma, hacia donde partió en 1669 y regresó en 1675. En ese viaje, además de Madrid visitó Génova, Florencia, Milán, Loreto y Roma. En 1671 retornó a España,

permaneciendo por siete años en el Colegio de San Hermenegildo en Sevilla. Entre sus funciones como procurador de todas las provincias jesuitas americanas, preparaba a los misioneros y cuidaba los embarques que se enviaban a los jesuitas americanos, se trataba desde vino hasta libros. Terminó su encargo en 1678 y regresó a la Nueva España (“Autores portugueses del siglo XVII para un obispo de Nueva España”, p. 38).

Y previamente Peña Espinosa hace este comentario:

La búsqueda de explicaciones que dieran respuesta a preguntas surgidas dentro de la experiencia indiana forjó mentes como la de Carlos de Sigüenza y Góngora, Baltasar de Medina, Francisco de Florencia, Sor Juana Inés de la Cruz, entre muchos otros, por cierto, todos ellos pertenecientes al estado clerical (p. 37).



Fig. 3 bis. Primera página de la dedicatoria del capellán Francisco de Florencia al ilustrísimo señor doctor don Manuel Fernández de Santa Cruz, obispo de la Puebla de los Ángeles, en su libro *Narración de la maravillosa aparición que hizo el archángel San Miguel a Diego Lázaro de San Francisco*, Sevilla, Imprenta de las Siete Revueltas [de Tomás López de Haro], 1692.

Lo interesante, también: no sólo en el mismo año, en la misma ciudad y por el mismo impresor se publicaron las ediciones originales de la *Narración de la maravillosa aparición que hizo el archángel San Miguel a Diego Lázaro de San Francisco* y del *Segundo volumen de las obras de sórora Juana Inés de la Cruz*, sino además la licencia del ordinario para publicar la obra del jesuita Francisco de Florencia la da en Sevilla el 15 de noviembre de 1691 el doctor don Joseph Bayas, provisor y vicario general de Sevilla, el mismo que en Sevilla el 28 de julio de 1691 otorgó la licencia del ordinario para publicar el *Segundo volumen* de la jerónima sor Juana Inés de la Cruz (véanse, respectivamente, figs. 4 y 5).

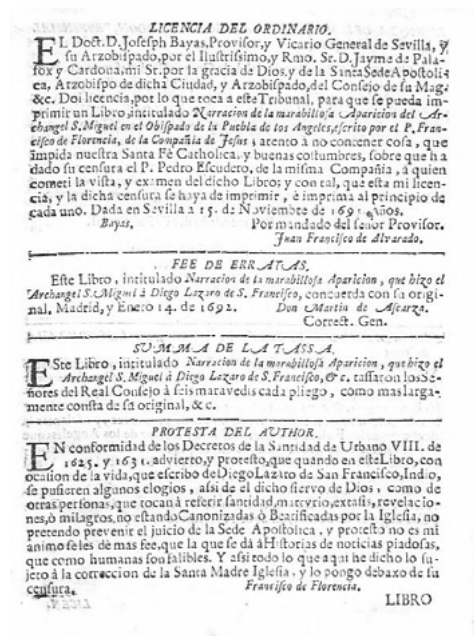


Fig. 4. Licencia del ordinario dada por el doctor don Joseph Bayas para la *Narración de la maravillosa aparición que hizo el archángel San Miguel a Diego Lázaro de San Francisco*, Sevilla, Imprenta de las Siete Revueltas [de Tomás López de Haro], 1692.



Fig. 5. Licencia del ordinario dada por el doctor don Joseph Bayas para el *Segundo volumen de las obras de sórora Juana Inés de la Cruz*, Sevilla, Tomás López de Haro, impresor y mercader de libros, 1692.

Si bien es importante la relación entre esas dos licencias, lo es también considerar que era común la práctica de las aprobaciones de libros, otorgadas por determinados personajes según sus cargos en el momento de publicar, aunque en este caso nuestra atención mayor –naturalmente– es para el libro de sor Juana (véase fig. 6).

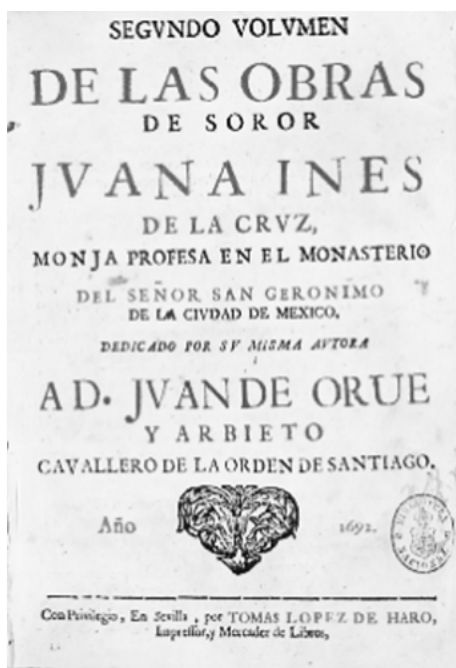


Fig. 6. *Segundo volumen de las obras de sórora Juana Inés de la Cruz, monja profesora en el Monasterio del Señor San Gerónimo de la Ciudad de México, dedicado por su misma autora a d. Juan de Orue y Arbieta, caballero de la Orden de Santiago, Sevilla, Tomás López de Haro, impresor y mercader de libros, 1692.*

Y si en Sevilla se aprobaron esos dos libros publicados en 1692, el 31 de enero de ese mismo año en el Santuario de San Miguel del Milagro el obispo de la Puebla de los Ángeles Manuel Fernández de Santa Cruz dictaba unas líneas para enviárselas a sor Juana: “San Miguel, 1692. Correspondencia a una religiosa sobre la instrucción de la lengua griega”, según la ficha 3315 del *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Palafoxiana* coordinado por Jorge Garibay Álvarez y Jesús Joel Peña Espinosa, de 2004 (p. 235); *Carta de San Miguel*, como la llama Alejandro Soriano Vallès cuando la da a conocer junto con otros dos documentos en *Sor Juana Inés de la Cruz / Doncella del verbo*, de 2010, y en *Sor Filotea y sor Juana / Cartas del obispo*

de Puebla a sor Juana Inés de la Cruz, de 2014²⁸. El Santuario de San Miguel del Milagro relaciona a Francisco de Florencia, a Manuel Fernández de Santa Cruz y a sor Juana Inés de la Cruz. Es lugar que hace coincidir al jesuita Florencia y a la jerónima sor Juana, ambos cercanos de una y otra manera al obispo Fernández de Santa Cruz.

Otro personaje cercano a Manuel Fernández de Santa Cruz, que publicó también –y varios libros– en la imprenta de Tomás López de Haro fue Antonio Delgado y Buenrostro, sevillano que desde joven vivió sobre todo en la ciudad de Puebla. Uno de sus libros es el sermón *El Fénix Máximo Doctor de la Iglesia cardenal S. Gerónimo*, publicado en 1680. Lo dedica “al tres veces ilustrísimo y reverendísimo señor obispo de Chiapa, de Guadalajara y de la Puebla doctor don Manuel Fernández de Santa Cruz, patrón assimismo y prelado actual de dicho convento religioso”. Se refiere al “Monasterio de señoras religiosas de la Ciudad de los Ángeles”, como se lee en la misma portada (véase fig. 7).



Fig. 7. Antonio Delgado y Buenrostro, *El Fénix Máximo Doctor de la Iglesia cardenal S. Gerónimo*, Sevilla, Tomás López de Haro en las Siete Revueltas, 1680.

28 Véanse las referencias bibliográficas en las notas 19 y 20 del presente trabajo.

de poeta”, palabras con que da entrada al soneto con que el licenciado canónigo participó en el certamen tercero en honor de la Virgen María y ganó el segundo lugar, que empieza con el verso “No del impuro mar la furia airada” –y enseguida le dedica un juguete poético, tal como se usaba para cada uno de los galardonados en ese tipo de certámenes– (ff. 66r-66v).

Es interesante asimismo que haya sido Delgado y Buenrostro quien el 3 de septiembre de 1691 aprobara la publicación de los villancicos de sor Juana dedicados a santa Catarina, cantados en la ciudad de Oaxaca el 25 de noviembre de ese año –exactamente un año después de la aprobación de la *Carta athenagórica* por “Manuel, obispo de Puebla” –, publicados en Puebla de los Ángeles por la Imprenta de Diego Fernández de León con el título *Villancicos con que se solemnizaron en la Santa Iglesia y Primera Cathedral de la ciudad de Antequera, Valle de Oaxaca, los maytines de la gloriosa mártir santa Catharina, este año de mil seiscientos y noventa y uno [...] Discurriólos la erudición sin segunda y admirable entendimiento de la madre Juana Ynés de la Cruz, religiosa professa de velo y choro de el religioso Convento de el señor San Gerónimo de la Ciudad de México, en obsequio de esta Rossa Alexandrina [...]* (véanse figs. 8 y 8 bis). Es de hacer notar, por otra parte, que Jacinto Lahedesa Verástegui, chantre de la Catedral de Oaxaca y comisario del Santo Oficio de la Inquisición y su calificador, haya sido quien dotara –subsidiara– la impresión de esos villancicos sorjuaninos.



Fig. 8. *Villancicos con que se solemnizaron en la Santa Iglesia y Primera Cathedral de la ciudad de Antequera, Valle de Oaxaca, los maytines de la gloriosa mártir santa Catharina, este año de mil seiscientos y noventa y uno [...] Discurriólos la erudición sin segunda y admirable entendimiento de la madre Juana Ynés de la Cruz, religiosa professa de velo y choro de el religioso Convento de el señor San Gerónimo de la Ciudad de México, en obsequio de esta Rossa Alexandrina. Púsolos en metro músico el licenciado don Matheo Vallados, maestro de capilla. Dedicalos dicho señor chantre y comissario a el m.r.p. maestro fray Francisco de Reyna, provincial actual de la provincia de San Hypólito Mártir de dicha ciudad de Oaxaca, Puebla de los Ángeles, Imprenta de Diego Fernández de León, 1691.*

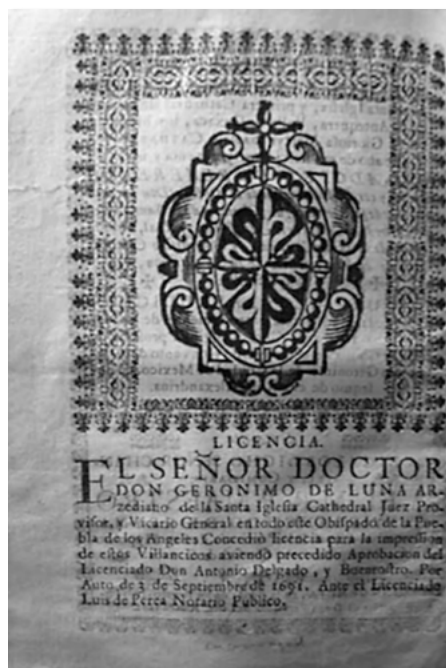


Fig. 8 bis. Licencia para la publicación de los *Villancicos con que se solemnizaron en la Santa Iglesia y Primera Cathedral de la ciudad de Antequera, Valle de Oaxaca, los maytines de la gloriosa mártir santa Catharina*, Puebla de los Ángeles, Imprenta de Diego Fernández de León, 1691.

Puebla de los Ángeles y la Imprenta de Diego Fernández de León: la misma ciudad y el mismo impresor donde en 1690 se había publicado la *Carta athenagórica* de sor Juana y el propio Delgado y Buenrostro publicara algunas de sus obras, tal como sus *Historias varias canónicas moralizadas en sermones consagrados a la soberana magestad de la Emperatriz de los Cielos la Virgen María madre de Dios y Señora nuestra del Rosario*, de 1693 (véase fig. 9).

Y en 1699, año de la muerte de nuestro obispo de Puebla, Antonio Delgado y Buenrostro dedicó unas composiciones poéticas al recién fallecido Manuel Fernández de Santa Cruz. Podemos mencionar la “tierna y afectuosa elegía” que comienza con los versos “Aquí yaze (cómo, ò grave / sentimiento! lo pronuncio” y el soneto cuyo primer verso dice “Que assí es de Santa Cruz la vida ---- *Ida!*” (véase fig. 10), los cuales fueron incluidos al final de la *Declamación fúnebre que en las exequias, que consagró a su amabilíssimo pastor, illustríssimo y excelentíssimo señor doctor d. Manuel Fernández de Santa Cruz el Colegio Real de S. Juan y S. Pedro*,



Fig. 9. Antonio Delgado y Buenrostro, *Historias varias canónicas moralizadas en sermones consagrados a la soberana magestad de la Emperatriz de los Cielos la Virgen María Madre de Dios y Señora nuestra del Rosario*, Puebla de los Ángeles, Imprenta de Diego Fernández de León, 1693.

dixo en la Iglesia de la Santa Vera-Cruz y Oratorio de N.P. San Phelipe Neri, el día 28 de febrero del año de 1699, el Br. Francisco Antonio de la Cruz, cura beneficiado por su Magestad, vicario y juez eclesiástico del pueblo y partido de San Francisco de Apango. Dédicalo al lic. d. Christóbal Dávila, Galindo y Esquibel, tesorero de dichos Reales Collegios, mayordomo y administrador de sus rentas, publicado en la Puebla por la Imprenta de los Herederos del capitán Juan de Villa-Real en el Portal de las Flores ese año.

Escribió también Delgado y Buenrostro un extenso “Romance endecasílabo en que se describen las obras que hizo el ilustrísimo y excelentísimo señor doctor don Manuel Fernández de Santacruz en más de 22 años que governó su Obispado de la Puebla de los Ángeles”, y que empieza con los versos “No humana ya, divina dulce Clío / noble mi afán afectuoso invoca” (véase fig. 11), incluido en el *Panegírico funeral de la vida en la muerte de el ill.mo y exc.mo señor doct. d. Manuel Fernández de Santa Cruz, obispo de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España,*

que predicó en la Santa Iglesia Cathedral el día de sus exequias fúnebres el doctor Joseph Gómez de la Parra, originario de dicha ciudad, canónigo magistral de dicha Santa Iglesia [...] quien lo dedica al illustre señor d. Matheo Fernández de Santa Cruz, marqués de Buena-Vista [...] sobrino de dicho illust.mo y exc.mo señor obispo, publicado asimismo ese año en la Puebla por los Herederos del capitán Juan de Villa-Real.

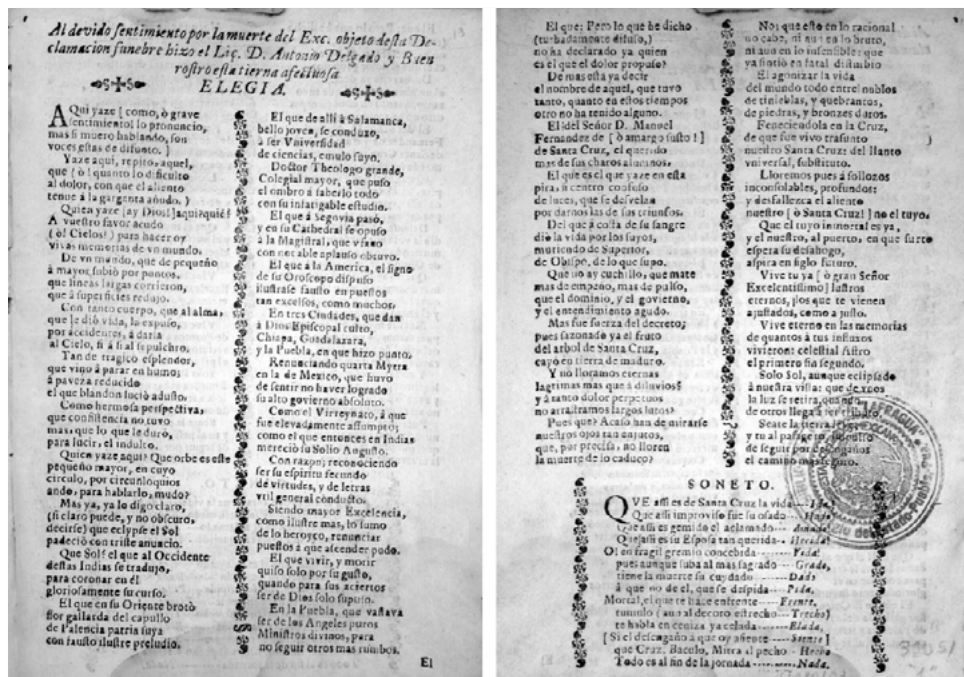


Fig. 10. Elegía y soneto de Antonio Delgado y Buenrostro dedicados al recién fallecido Manuel Fernández de Santa Cruz, en la *Declamación fúnebre* de Francisco Antonio de la Cruz; Puebla, Imprenta de los Herederos del capitán Juan de Villa-Real en el Portal de las Flores, 1699.

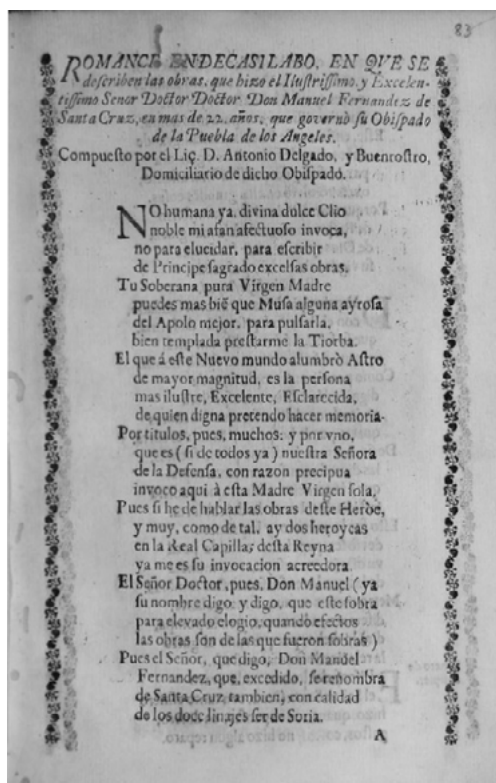


Fig. 11. Primera página del romance endecasyllabo de Antonio Delgado y Buenrostro dedicado al recién fallecido Manuel Fernández de Santa Cruz, en el *Panegírico funeral de la vida en la muerte* de Joseph Gómez de la Parra; Puebla, Imprenta de los Herederos del capitán Juan de Villa-Real, 1699.

De los poblanos contemporáneos de sor Juana hemos tenido información. Por ejemplo, Cecilia Angélica Cortés Ortiz la proporciona en su tesis de doctorado *Sermones impresos novohispanos del siglo XVII: la edición del sermonario* Historias varias canónicas moralizadas en sermones *de Antonio Delgado y Buenrostro*, defendida en la Universidad de Salamanca en 2015. Posteriormente ampliada, la investigación de Cortés Ortiz fue publicada en 2024 como *Sermones impresos durante el siglo XVII en Nueva España resguardados en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México*²⁹. Sería importante, tal vez, ver a esos contemporáneos de sor

²⁹ Cecilia A. Cortés Ortiz, *Sermones impresos durante el siglo XVII en Nueva España resguardados en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México*, México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México-Hemeroteca Nacional de

Juana como grupo –alrededor de Manuel Fernández de Santa Cruz–, lo mismo que analizar, como en el caso de Antonio Delgado y Buenrostro, el contenido y el estilo de sus sermones. Con cada uno de los apuntes y su relación entre ellos se podrían dar pasos sólidos para anotar algunas claves de los predicadores y los sermones más importantes de aquella época. Alguno o algunos de ellos podrían acercarnos al autor del *Discurso apologético en respuesta a la Fe de erratas que sacó un Soldado sobre la Carta athenagórica de la madre Juana Inés de la Cruz* del 19 de febrero de 1691, y quizá atisbar la identidad y figura del Soldado.

Tenemos dos anónimos que, en uno y otro frente, fueron el pro y el contra, el haz y el envés, de las respuestas de principios de 1691 a la *Carta athenagórica* de sor Juana Inés de la Cruz. Relevante es el avance actual: las ofensas del llamado Soldado no representan a la Iglesia. En el desenvolvimiento de los hechos leídos hoy con base en documentos, el obispo de Puebla Fernández de Santa Cruz, aun “reprimiendo” a sor Juana, la lució frente al siglo e intentó (re)encaminarla a las letras sacras, de las que ya, junto con las profanas, había dado muestra excepcional. Sor Juana siguió escribiendo, al menos hasta dos años antes de su muerte. De eso siguen dialogando, pues, Manuel Fernández de Santa Cruz y José Pascual Buxó. Ella sonrío.

Las finezas del intelecto

Las finezas del intelecto, del pensar, del valor del estudio, de la apreciación por el conocimiento, más el esfuerzo y la disciplina por lograrlo y conservarlo: éstos son los valores perennes sobre los que descansa la civilización, antes y hoy. Comparten esas finezas Manuel Fernández de Santa Cruz y José Pascual Buxó. Su centro de atracción fue sor Juana Inés de la Cruz, quien vivió en el mismo siglo del obispo de Puebla, su interlocutor, si no el más idóneo –probablemente lo sería–, sí quien la presentó al mundo como teóloga. Propongo que Manuel Fernández de Santa Cruz tuvo que ver con la publicación en Sevilla del *Segundo volumen de las obras de sórora Juana Inés de la Cruz*. El fundador en 1993 del Seminario de Cultura Literaria Novohispana, del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México, recorrió varios caminos hacia el intelecto,

México de la Biblioteca Nacional de México, 2024, <https://libros.iib.unam.mx/index.php/li/catalog/download/243/812/125?inline=1>. El libro de Delgado y Buenrostro al que se refiere la tesis es uno de los que hemos mencionado aquí, en párrafos previos (en relación con la fig. 9).

el conocimiento, el amor y el sueño de sor Juana: José Pascual Buxó fue clásico, hermeneuta, distinguido lector moderno de la escritora novohispana, al mismo tiempo que ofreció nuevos caminos al sentido de la obra sorjuanina, a la apertura de interpretaciones fundamentadas.

Si sor Filotea de la Cruz escribió “Esto desea a v. md. quien, desde que la besó, muchos años ha, la mano, vive enamorada de su alma, sin que se haya entibiado este amor por la distancia ni el tiempo, porque el amor espiritual no padece achaques de mudanzas, ni le reconoce el que es puro si no es hacia el crecimiento”, ambos, Manuel Fernández de Santa Cruz y José Pascual Buxó, bien podrían rubricar esa reverencia y con sendas firmas sellar el diálogo en el infinito libro donde repasan con sor Juana Inés de la Cruz sus atenagóricas letras. Manuel Fernández de Santa Cruz visitó a sor Juana Inés de la Cruz en el Convento de San Jerónimo de la Ciudad de México; José Pascual Buxó, en la Universidad del Claustro de Sor Juana de la Ciudad de México. La escritora jerónima sonrío y les da la bienvenida. Dialoga con ellos, sus amigos distantes en los siglos, lectores sin tiempos o de todos los tiempos. Sus nombres, en el archivo de amistades de Juana Inés.

Reseña

Porque todo poeta aquí se roza / Sonetos de Sor Juana Inés de la Cruz, edición y prólogo de Sara Poot Herrera, presentación de Aura Medina Cano, Villahermosa, Fondo Editorial del Municipio de Centro, 2024, 110 pp.



n *Porque todo poeta aquí se roza / Sonetos de Sor Juana Inés de la Cruz*, libro editado por Sara Poot Herrera, se pueden degustar los setenta y dos sonetos conocidos de la famosa monja del siglo XVII, en orden cronológico y con explícitas indicaciones de su publicación original antes, dentro o después de las ediciones antiguas, es decir, *Inundación castálida* de 1689, *Poemas de la única poetisa* de 1690, *Segundo volumen de las obras* de 1692 y *Fama y Obras pósthumas* de 1700.

En su “Prólogo a los sonetos de sor Juana Inés de la Cruz”, Poot Herrera elabora un minucioso recorrido por la publicación de esos sonetos, que destacan en el altamente admirado mérito poético ya desde el primero, aparecido como edición suelta en la Nueva España a principios de 1668 –compuesto un año antes–, y que dio un prestigio inicial a Juana Inés de Asuaje, muy pronto monja jerónima profesora, quien vería progresivamente en imprenta cinco sonetos suyos, también en edición suelta, hasta 1680, con los dos que funcionan a modo de bisagra poética en el *Neptuno alegórico*, preparado para la bienvenida de los virreyes, el marqués de la Laguna y la condesa de Paredes. Entre “otros que circularían seguramente de mano en mano, y varios en exclusiva entre sus destinatarios” (p. 17), Poot Herrera menciona el soneto, que por fecha precede a esos cinco impresos en Ciudad de México, escrito con motivo de los funerales de Felipe IV, pero que fue publicado en libro hasta 1692; un soneto que por su refinado logro definitivamente serviría de fondo para los halagüeños epígrafes de los tres sonetos sorjuaninos publicados

posteriormente por Diego de Ribera y Carlos de Sigüenza y Góngora. Enrique Martínez López nos dice en su ensayo “El padre Antonio Núñez, sacerdote marcial y poeta del Santo Oficio”: “Sin duda circuló por la corte en mayo de 1666 porque probablemente fue compuesto pocos días después del 14, cuando allí llegó con retraso ‘la infelice nueva’ de la defunción del monarca” (p. 141). Queda sólo para la especulación por qué ese primer soneto “fechable” de Juana Ramírez de Asuaje no pasó a la imprenta en la Nueva España como sí se hizo con los otros dos que aparecieron en el *Neptuno*, aunque se incluiría en los tomos publicados en España. Señala Poot Herrera que si bien sor Juana se da a conocer en la Nueva España como compositora de villancicos y con éstos logra una aureola popular, con los sonetos adquiere un prestigio de alta cultura oficial que le garantiza su admisión al parnaso de los más reconocidos poetas de su siglo.

Poema de desafiante construcción concisa¹, el soneto en cuanto género de histórico abolengo es ya clásico para mediados del siglo XVII, y los sonetos de sor Juana son aclamados en la Nueva España, aun más significativamente en España, los cuales entroncan su poesía con los orígenes de la tradición lírica occidental, como lo explica Georgina Sabat de Rivers en su ensayo “Veintiún sonetos de Sor Juana y su casuística del amor” (pp. 397-404).

Desde la invención del soneto por el contador Giacomo o Jacopo da Lentini –conocido como “Il Notaro”; ¿sabría sor Juana de esa coincidencia profesional?–, que pertenecía a la escuela poética siciliana de la corte del emperador Federico II, en el siglo XIII, pasando a la Toscana con Dante Alighieri y el *Dolce Stil Nuovo* en el siglo XIV, culminando en ese mismo siglo con el *Cancionero* de Francesco Petrarca –escrito a lo largo de varios años y publicado hasta 1470–, el soneto pasa a España gracias a Juan Boscán², quien persuade a su gran amigo Garcilaso de la Vega a adoptar en castellano la métrica italiana, lo cual logra con mucho éxito³. A

1 Catorce versos endecasílabos aconsonantados de variada acentuación, divididos en dos cuartetos de elaboración temática con rima ABBA y dos tercetos con cambio de perspectiva, usualmente de rima CDE:CDE o CDC:DCD, sea su tema sublime o humorístico. La segunda combinación es preferida por sor Juana, solamente con dos rimas. Las variantes empleadas por otros poetas son CDE:DCE, CDC:EDE, CDE:DEC, CDC:CDC y CDE:EDC.

2 En un encuentro diplomático de 1526 en los jardines del Generalife, cuando la corte de Carlos V se encuentra en la Alhambra, el embajador de Venecia Andrea Navagero convence a Boscán de que experimente con métrica italiana en castellano. ¡Ojalá los encuentros diplomáticos de hoy en día produjeran resultados tan refinados!

3 Los defectuosos cuarenta y dos *sonetos fechos al itálico modo* del Marqués de Santillana, compuestos entre 1438 y 1458, con endecasílabos de acentuación endeble, sin intención de impulsar

partir de la publicación póstuma de los sonetos de ambos en 1543, aparecen los de Fernando de Herrera (308), Luis de Góngora (214), Lope de Vega (1,600), Francisco de Quevedo (190) y Pedro Calderón de la Barca (86)⁴. Otros poetas, muchos de ellos probablemente conocidos por sor Juana, también componen sonetos, como constata Darío Jaramillo Agudelo en su edición de *Del Marqués a la monja / Antología del soneto clásico en castellano* (2016), con selecciones de cuarenta y cinco poetas, aparte de los más famosos ya mencionados. No en vano, como observa Poot Herrera sobre sor Juana, “[s]u primer poema publicado fue un soneto; el mayor número de sus poemas, sonetos también” (p. 14), además de que lo fue el primer poema “fechable” para ocasión tan importante. La poeta, pues, muy conscientemente con sus sonetos pretende forjarse y logra un nicho de reconocimiento entre los distinguidos sonetistas de la tradición hispana.

Porque todo poeta aquí se roza es una edición que ofrece la posibilidad más práctica y fidedigna de disfrutar, juntos en un solo volumen, de todos los sonetos conocidos hasta ahora de sor Juana. Los *Sonetos* (La Razón, 1931) y los *Sonetos y endechas* (Nueva Cultura, 1941) editados por Xavier Villaurrutia, por ejemplo, tienen fallas, notadas por Alfonso Méndez Plancarte, así como los *Sonetos* editados por Luis Íñigo Madrigal (Biblioteca Nueva, 2001), de distribución incierta, son inasequibles para un público general. Hasta esta edición de Poot Herrera, para repasar el más amplio conjunto posible de los sonetos de sor Juana había que encontrarlos en un apartado dentro del primero de los cuatro volúmenes de sus *Obras completas* editadas por Méndez Plancarte y publicadas en México por el Fondo de Cultura Económica, volumen I dedicado a la llamada “lírica personal”, que vio la luz en 1951, reeditado por Antonio Alatorre en 2009, con algunas correcciones, comentarios críticos y la importantísima adición de un soneto hasta entonces inédito. Ambas ediciones del volumen I contienen notas de variada erudición de gran interés para investigadores, pero acaso irrelevantes para lectores que sólo busquen leer o identificar todos los sonetos de sor Juana. Para las *Obras completas*, Méndez Plancarte reconoce los dos sonetos que forman parte del *Neptuno alegórico*, el de la comedia *Los empeños de una casa* y el del auto sacramental *El divino Narciso*,

una innovación métrica, permanecen en manuscritos sin resonancia alguna (Rivers, p. 34).

4 En *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega repartidas en cuatro libros*, el último de esos cuatro recoge cuarenta sonetos de Garcilaso. El segundo libro contiene noventa y dos sonetos de Boscán. Para los siguientes más famosos sonetistas españoles que preceden a sor Juana, después del nombre de cada uno damos entre paréntesis el número aproximado de sus sonetos conocidos y/o atribuidos.

pero por criterios editoriales dichos sonetos quedan reunidos respectivamente en el volumen III, dedicado a los autos y las loas, y en el volumen IV, dedicado a las comedias, los sainetes y la prosa. El último volumen fue editado por Alberto G. Salceda, publicado en 1957, debido a la muerte de Méndez Plancarte, y aplicó los mismos criterios de éste. En cambio, la edición de Poot Herrera ofrece la ventaja de incluir, de acuerdo con su secuencia cronológica de publicación, esos cuatro sonetos que Méndez Plancarte, Salceda y Alatorre mantienen separados. Si no fuera por el trabajo de Poot Herrera, podrían pasar desapercibidos para quienes no lean el auto y la comedia.

Alatorre, por concesión práctica a tanta investigación subordinada a la numeración arbitraria de Méndez Plancarte para las composiciones sorjuaninas, conserva en su edición de 2009 esa numeración aunque prescinde de la cuestionable clasificación temática del propio Méndez Plancarte. Al estar basada en la publicación cronológica de los sonetos en las ediciones antiguas, la cuidadosa edición de Poot Herrera no requiere, por lo tanto, ni la numeración ni las divisiones temáticas impuestas por Méndez Plancarte en las *Obras completas*.

Al final de un claro y sucinto prólogo, la editora de *Porque todo poeta aquí se roza* brinda al público general un listado cronológico de los sonetos (pp. 18-22), especificados no sólo por el primer verso sino también por la página donde figuran en cada una de sus primeras ediciones antiguas. El listado es fácil de consultar y sumamente útil para todos los interesados, no sólo lectores en general, sino también investigadores. Nos permitimos apuntar que el soneto de *El divino Narciso* y los dos del *Neptuno alegórico*, que Poot Herrera anota en primera edición novohispana y posterior edición española, aparecieron primero en edición suelta novohispana de 1690. Además, el de *El divino Narciso* apareció primero en edición española pero no en el *Segundo volumen* de 1692, donde, en efecto, figura, sino en 1691, en la edición de Barcelona que sería “la segunda impresión del primer tomo”, es decir, de *Poemas de la única poetisa*, reimpresión a su vez de *Inundación castálida*, donde no figuraba (Rice en *El divino Narciso*, pp. 16-17).

El útil listado cronológico de Poot Herrera luce el mérito especial de agrupar los sonetos según los respectivos títulos de las distintas publicaciones de las obras de sor Juana, además de su paginación original. Añade un apartado final de “sonetos sueltos”, donde incluye los tres publicados posteriormente a todas las ediciones antiguas. Aquí, Poot Herrera deja bien claro que el conocido soneto “Verde embeleso de la vida humana” no figura en ninguna publicación de obras de sor Juana sino que es “[t]omado del retrato de Miranda” (p. 22). Sin confusión alguna, el

lector fácilmente se entera del origen de ese soneto sin tener que acudir, como en la edición de Méndez Plancarte, a detalladas notas en otra sección. Se echa de menos, no obstante, alguna fecha sobre dicha pintura, e igualmente sobre la primera publicación del mismo soneto, que Poot Herrera señala en el *México viejo* de Luis González Obregón. En el apartado final de sueltos se encuentra también el soneto prólogo de los *Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer* descubierto por Enrique Martínez López, “Este volumen, cuyo altivo aliento”, así como el descubierto por Alatorre, “Érase un preste cara de testuz”. Éste inmediatamente evoca o recuerda el soneto de Quevedo “Érase un hombre a una nariz pegado”, aunque de intencionalidad muy distinta que la de sor Juana.

En su ensayo “Los otros sonetos de sor Juana” (2018), Poot Herrera ya nos había dado un preludio de tan importante cronología de publicación de la “sonetística sorjuanina”. Ahora, ofrece al lector todos los sonetos, bellamente separados por una reproducción desvaneciente en papel gris de algún soneto en su edición original, que corresponde en publicación al conjunto de sonetos que sigue o que antecede. No se trata de un detalle editorial meramente visual, pues apuntando al origen impreso de los sonetos agrega un sello de autenticidad a la reconocida dedicación de Poot Herrera a las ediciones antiguas de sor Juana.

La sólida investigación de Poot Herrera respalda la secuencia de los setenta y dos sonetos de sor Juana en un volumen que, quizá por la asimismo bella ilustración de Perla Estrada del Río para la portada, se pudiera sospechar menos serio que la presentación de también setenta y dos sonetos de sor Juana en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, del Centro de Humanidades Digitales de la Universidad de Alicante y la Generalitat Valenciana. Pero mediante un repaso detallado de los setenta y dos sonetos de la Biblioteca Virtual Cervantes, que desafortunadamente tienen enorme difusión por internet, se constata que por lo menos tres no son de sor Juana. O sea que no todos los setenta y dos son los mismos. La esmerada edición de Poot Herrera, con su detallado enfoque cronológico, dista enormemente de la arbitrariedad total de dicha compilación digital de la “sonetística sorjuanina”; además, su precisa transcripción desde las ediciones antiguas desacredita la atribución errónea de varios sonetos a la jerónima en la Biblioteca Virtual Cervantes.

Finalmente, hay que comentar la selección del verso sorjuanino con que Poot Herrera titula su edición, “porque todo poeta aquí se roza”. Su ambivalencia reclama aclaración. Sin saber un lector en general que el título del libro parte de un verso de sor Juana y entonces tampoco sabe de dónde exactamente proviene la frase, su connotación coloquial contrarresta la anticipada seriedad de los anun-

ciados sonetos del subtítulo y disipa la posible aprehensión del lector inseguro en literatura barroca, de tal manera que el título completo incentiva a cualquiera a disfrutar de la lectura. La edición de Poot Herrera obviamente está destinada al vasto público interesado en sor Juana, no meramente a especialistas. De ahí el prólogo claro y nada pretensioso, donde principal y sencillamente se hace el conteo y se traza la secuencia cronológica de la publicación de los setenta y dos sonetos, mas con útil precisión dirigida a la vez a todo sorjuanista. Por otro lado, incluso entre los medianamente conocedores de la poesía de sor Juana, si no se sabe de poesía burlesca, el verso que da título al libro sorprenderá por el contraste con la seriedad que se presupone en la colección de sonetos de una monja.

Sor Juana, de hecho, escribe sonetos burlescos, como lo han hecho primero Diego Hurtado de Mendoza y después Lope de Vega, Góngora y, notoriamente, Quevedo. El título de la edición de Poot Herrera proviene del soneto jocoso “Señora doña Rosa, hermoso amago” (p. 89), que en contraste con dos sonetos serios como son “Miró Celia una rosa que en el prado” (pp. 41) y “Rosa divina que en gentil cultura” (p. 88), dedicados también por la jerónima a esa bella flor, forma con ellos un tríptico a la rosa, como señala Alessandra Luiselli en su ensayo “Tríptico virreinal: los tres sonetos a la rosa de Sor Juana Inés de la Cruz” (1993), tema tan clásico como el género del soneto en sí (Rivers, pp. 53-54, 56). En castellano, Garcilaso da la pauta con el suyo, “En tanto que de rosa y azucena”, para los poetas más distinguidos que componen sonetos sobre esa flor emblemática de la belleza efímera, frecuentemente destacando la urgencia de gozarla. También se da el mismo tema en otros géneros de poesía⁵. En la mencionada antología *Del Marqués a la monja*, se encuentran trece sonetos dedicados a la rosa de distintos poetas anteriores a sor Juana. Entre todos los sonetos conocidos sobre la belleza efímera que simboliza esa flor, ¿cuántos poetas habrán escogido el enfoque burlesco? Luiselli señala por lo menos tres anteriores a sor Juana, entre los cuales destaca Agustín de Salazar y Torres (p. 149, nota 29), de influyente proximidad a la jerónima. Ella publica, pues, cinco sonetos burlescos, como Poot Herrera constata en *Poemas de la única poetisa* y en el *Segundo volumen*, este último de donde proviene el título de esta colección de la “sonetística sorjuanina”.

Y si bien desde el título se invita a todos a la lectura con el verso coloquial y humorístico de agudeza encerrada en el juego semántico de rosa-roza, “porque todo

5 Blanca González de Escandón, en *Los temas del “Carpe diem” y de la brevedad de la rosa en la poesía española* (1938), incluye treinta y ocho autores que tratan ese tropo poético (Luiselli, p. 141, nota 15) y unos cincuenta sonetos (Rivers, p. 53).

poeta aquí se roza”, a algunos especialistas a la vez les podría inquietar comprobar cómo habrá editado Poot Herrera el final de ese soneto a la “Señora doña Rosa”, es decir, ¿el título de esta colección sonetística ofrece cita parcial del último verso según figura en la edición original de 1692, o cita completa según la versión “corregida” por Méndez Plancarte? El título sin el “que” inicial del verso original, como el ilustre editor corrige, da un conteo de once sílabas con la acostumbrada diéresis para “poeta”, y Poot Herrera decide que así funciona muy bien como título. Pero para la edición del soneto acertadamente conserva el verso original completo, “que porque todo poeta aquí se roza”, recortado por Méndez Plancarte, quien no logra comprender la aguda burla con que sor Juana exige diptongo para la pronunciación deliberadamente incorrecta de “poeta”. Ésta precisamente se refuerza además con una de las varias acepciones de los verbos “rozar” y “rozarse” que el *Diccionario de Autoridades* registra (1737, t. V: O-R, p. 646-647). Aparte del sentido de “tocar o tropezar ligeramente una cosa con otra” para “rozar”, señala un significado metafórico para “rozarse”, “embarazarse en las palabras, pronunciándolas mal, o con dificultad”. Así pues, en el verso final completo que Poot Herrera edita íntegro, de acuerdo con la versión original del *Segundo volumen*, la burla de sor Juana con “pueta” y “rosa” -“roza” estalla con un conceptismo de máxima genialidad irónica. Méndez Plancarte evidentemente no fue muy afecto a la poesía burlesca de sor Juana⁶. En cambio, con gracia festiva propia, Poot Herrera, prodigiosa especialista en sor Juana, sabe aprovechar su dimensión risueña con un título atractivo para un público general.

Si sor Juana despliega distintas perspectivas no sólo en su tríptico de sonetos a la rosa sino también a través de sus setenta y dos sonetos, el título que Poot Herrera escoge para su edición sugiere la burlesca como igualmente significativa; anuncia a un público general el sentido del humor que inextricablemente complementa la amplia visión existencial de sor Juana. La colección de todos los sonetos sorjuaninos hasta ahora conocidos, editada por Poot Herrera con su característica lucidez, conforma un volumen de inteligente difusión para mayor apreciación provechosa de la Décima Musa.



6 Son cinco los sonetos burlescos “de pie forzado” sorjuaninos, publicados en *Poemas de la única poetisa* –la primera reedición de *Inundación castálida*–, como nos indica Poot Herrera en *Porque todo poeta aquí se roza* (p. 20), los cuales para el ilustre Méndez Plancarte son composiciones que deben “fecharse en Palacio entre 1665 y 1667”, pero cuya “sal picaresca y aun demasiado gruesa [es] inferior a su decoro” (Cruz, *Obras completas*, vol. I, p. 525).

Bibliografía

- BOSCÁN, Juan y Garcilaso de la Vega, *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega repartidas en cuatro libros*, Barcelona, Carles Amorós, 1543.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la, *El divino Narciso*, edición e introducción de Robin Ann Rice, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 2005 (“Anejos de Rilce”, 50).
- , *Obras completas*, vol. I: *Lírica personal*, 2ª reimpresión de la 1ª edición [1951], edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte, México, Fondo de Cultura Económica, 1988 (“Literatura Colonial”, “Biblioteca Americana”, 18).
- , *Porque todo poeta aquí se roza / Sonetos de Sor Juana Inés de la Cruz*, edición y prólogo de Sara Poot Herrera, presentación de Aura Medina Cano, Villahermosa, Fondo Editorial del Municipio de Centro, 2024. Ediciones impresa y digital, <https://www.villahermosa.gob.mx/BiblioCentro/Poesia/Porquetodopoetaaquise-roza-digital.pdf>.
- GONZÁLEZ DE ESCANDÓN, Blanca, *Los temas del “Carpe diem” y de la brevedad de la rosa en la poesía española*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1938.
- JARAMILLO AGUDELO, Darío (editor), *Del Marqués a la monja / Antología del soneto clásico en castellano*, México, Universidad del Claustro de Sor Juana-Museo Soumaya-Fundación Carlos Slim, 2016.
- LUISELLI, Alessandra, “Tríptico virreinal: los tres sonetos a la rosa de Sor Juana Inés de la Cruz”, en Sara Poot Herrera y Elena Urrutia (coordinadoras), *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando / Homenaje Internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, edición de Sara Poot Herrera, México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer de El Colegio de México, 1993, pp. 137-157.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, Enrique, “El padre Antonio Núñez, sacerdote marcial y poeta del Santo Oficio: reflexiones sobre su colaboración en el *Honorario túmulo* de 1667 por la muerte de Felipe IV”, en *Prolija Memoria / Estudios de Cultura Virreinal*, t. IV, no. 1-2, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad del Claustro de Sor Juana, Ciudad de México, 2008-2009, pp. 131-164.
- POOT HERRERA, Sara, “Los otros sonetos de sor Juana”, en *Romance Notes*, vol. 58, no. 2: *Sor Juana y su lírica menor*, edición especial de Francisco Ramírez Santa Cruz, Department of Romance Studies de la University of North Carolina at Chapel Hill, Chapel Hill, 2018, pp. 259-274.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades*, versión 1.1 para consulta en línea, Madrid, Real Academia Española, <https://webfzl.rae.es/DA.html> y <https://webfzl.rae.es/DA.html>.
- RIVERS, Elias L., “Some Species of the Sonnet as Genre”, en *Muses and Masks: Some Classical Genres of Spanish Poetry*, Newark, Juan de la Cuesta, 1992, pp. 33-61.

SABAT DE RIVERS, Georgina, “Veintiún sonetos de Sor Juana y su casuística del amor”, en Sara Poot Herrera (editora), *Sor Juana y su mundo / Una mirada actual* [trabajos presentados durante el Congreso Internacional Sor Juana y su Mundo: Una Mirada Actual, organizado por Universidad del Claustro de Sor Juana, Ciudad de México, 1995], México, Universidad del Claustro de Sor Juana-Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología-Fondo de Cultura Económica-Gobierno del Estado de Puebla-Grupo Carso, 1995, pp. 397-445 (“Tezontle”).

Oración fúnebre



ericles pronunció su discurso
cuando los féretros de los soldados caídos
desfilaban por las calles
y la peste del Peloponeso estaba a punto de estallar
Pericles habló de democracia
cuando el pueblo se constituía como sujeto
y afirmó que la libertad asistió al parto de Atenas

En realidad
Atenas nació
cuando Leto
violada por Zeus
y perseguida por Hera
dio a luz a Apolo y Artemisa
aferrándose a palmeras y olivos
en la isla de Ortigia

Dice Paz que
Carmen Beatriz se lo pide
no para imitar o sustituir
sino porque
Castorena y Ursúa dice
que Sigüenza y Góngora escribe
cuando muere sor Juana
una oración fúnebre

En la época de Pericles, sor Juana y Covid
las funerarias rebosan de cadáveres
nueve de cada diez mujeres caen frente a la peste
en México, sor Juana es una de ellas
ha podido ser cualquiera de nosotras
cualquiera de las once mujeres asesinadas cada día

Pero fue ella
fue su cuerpo el tirado y sepultado
y las oraciones no bastan
y mis poemas no son suficientes
ni los textos de Sara ni de Margo
o los hijos de Leto
o los monstruos de Fabre
ni siquiera los intentos de la *Mandibula* de Mónica
cuando tensaba los músculos de su vagina
y sor Gertrudis seducía a las monjas
para convertirlas en zombis o vampiros
susurrándoles al oído
poemas en náhuatl justo
antes del estallido
de la pandemia

Nada lo es
ni la libertad ni la democracia
que prometió Pericles
ni la lucha de sor Juana por la igualdad
con sus amigas las virreinas
ni sus artefactos científicos
ni sus cartas
sirvieron para salvarla
ni siquiera la propia calavera
de su engaño colorido
se inmutó
frente a la oración fúnebre



Este poema lo escribí como parte de mi participación en un taller de poesía dirigido por Sara Uribe en noviembre de 2023. Se requería la creación de un texto poético utilizando referencias encontradas en las redes sociales y otras fuentes en internet. Los recursos que utilicé fueron Google, Facebook, blogs y libros electrónicos en formato Kindle.

El título de “oración fúnebre” tiene una larga tradición en muchas culturas, y también lo es en relación con la Décima Musa. La primera en nuestro caso se menciona en el prólogo a *Fama y Obras pósthumas* de sor Juana, publicado en 1700. Juan Ignacio de Castorena y Ursúa, el editor y amigo de la monja mexicana, es quien afirma que Carlos de Sigüenza y Góngora, que la conoció personalmente y la admiró, había escrito una oración fúnebre a la muerte de la poeta, texto que no se incluyó en el volumen por estar perdido.

Según Octavio Paz, no hay razones para desconfiar de la información proporcionada por Castorena y Ursúa, quien además es considerado el primer periodista de la Nueva España, de manera que podemos dar por verdadera a su afirmación sobre la oración fúnebre de Sigüenza y Góngora. En efecto, el 1 de enero de 1722 Castorena funda el primer periódico novohispano, titulado *Gaceta de México y Noticias de Nueva España*, aunque esa publicación desaparece seis meses después. Otros periódicos posteriores, uno editado por Juan Francisco Sahagún de Arévalo y otro por Manuel Antonio Valdés y Munguía, continuaron con el nombre de *Gazeta de México*.

Y también menciona Carla Fumagalli en su ponencia “Las prisas de los traslados (parte 2). Editando a sor Juana: Juan Ignacio de Castorena y Ursúa y su trabajo en *Fama y obras póstumas* (1700)”, de 2021, la discrepancia entre el número de elogios dedicados a la poetisa por parte de autores españoles y la de los autores mexicanos incluidos en ese tercer volumen de las obras sorjuaninas, diecisiete contra cuarenta y cuatro, se debía a que supuestamente en México se iba a imprimir una compilación de dichos elogios a cargo de Lorenzo Antonio González de la Sancha, que incluiría la oración fúnebre de Sigüenza y Góngora.

Fue Paz quien escribió en 1995 su propia *Oración fúnebre*, respondiendo tanto al pedido de Carmen Beatriz López-Portillo, en ese entonces directora de la Universidad del Claustro de Sor Juana y posteriormente rectora, y al pedido de Rafael Tovar y de Teresa, entonces presidente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, y la leyó el 17 de abril de 1995 en la misma Universidad cuando se hizo el homenaje por los trescientos años de la muerte de sor Juana. El texto de Paz resalta

la singularidad de la obra sorjuanina y señala que el hecho de ser intelectual, poeta y mujer la hacían alguien muy especial en las letras novohispanas.

También dice Paz que el *Primero sueño* de la monja jerónima mexicana sólo es comparable con el poema *Un lance de dados jamás abolirá el azar* de Stéphane Mallarmé, que aparece siglos después. Para Paz, la vida de sor Juana toma un giro dramático en sus últimos años, pues debido a su crítica a un sermón del jesuita portugués António de Vieira, de 1690, se desata una serie de sucesos que terminan en la derrota de sor Juana en la forma de su abandono de las letras. Sor Juana muere debido a una epidemia, creemos que de tifus, en 1695.



Bibliografía

- CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Fama y Obras póstumas del Fénix de México, Décima Musa, poetisa americana, sor Juana Inés de la Cruz*, edición facsimilar a cargo de Mauricio López Valdés a partir de la publicada en Madrid por Manuel Ruiz de Murga en 1700, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- FABRE, Luis Felipe, “Sor Juana y otros monstruos”, en *El hombre aproximativo*, blog de Efra Páez, post del 8 de noviembre de 2015, consulta el 19 de octubre de 2025, <https://hombreaproximativo.wordpress.com/2015/11/08/sor-juana-y-otros-monstruos-por-luis-felipe-fabre/>.
- FUMAGALLI, Carla, “Las prisas de los traslados (parte 2). Editando a sor Juana: Juan Ignacio de Castorena y Ursúa y su trabajo en *Fama y obras póstumas* (1700)”, ponencia dictada en el IV Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición, llevado a cabo el 10-12 de noviembre de 2021 en Paraná, consulta el 19 de octubre de 2025, https://www.fc.edu.uner.edu.ar/wp-content/uploads/2021/12/Carla-Fumagalli-Editando-a-sor-Juana_-Juan-Ignacio-de-Castorena-y-Ursua-y-su-trabajo-en-Fama-y-obras-postumas-1700.docx.pdf.
- OJEDA, Mónica, *Mandíbula*, Barcelona, Candaya, 2018 (“Candaya Narrativa”, 49).
- PAZ, Octavio, *Oración fúnebre*, pronunciada en la conmemoración de los trescientos años de la muerte de sor Juana Inés de la Cruz el 17 de abril de 1995, edición conmemorativa por la inauguración del Auditorio Divino Narciso de la Universidad del Claustro de Sor Juana, México, Universidad del Claustro de Sor Juana-Fundación Carmen Romano de López-Portillo, 2013.
- TUCÍDIDES, *El discurso fúnebre de Pericles*, traducción de Patricia Varona Codeso, Madrid, Sequitur, 2007.