

Publicar en el siglo XVII: entre mecenas, poetas y textos. El caso de sor Juana Inés de la Cruz

María Paula Pires*

Universidad Nacional de La Plata

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

mariapaulapires97@gmail.com

Resumen:

En el año 1982 Josefina Ludmer acuñó el término crítico “tretas del débil”. Estas tácticas son utilizadas por los sujetos subalternos en la escritura para enfrentarse a la hegemonía. La treta consiste no solo en cambiar el sentido del lugar asignado por la jerarquía, sino también lo que en ese espacio se puede hacer (Fumagalli en Colombi, 2022). Ahora bien, podríamos preguntarnos cómo juegan estas tretas en dos escritos de Sor Juana que tienen un rol significativo en la publicación del primer libro de la autora, *Inundación Castálida* (1689) y de su reedición *Poemas* (1690): el soneto dedicatoria a la Condesa de Paredes y el romance prólogo al lector, respectivamente. Los textos aquí analizados (más precisamente paratextos o preliminares) se insertan entre la literatura propiamente dicha y la edición: la dedicatoria a la Condesa de Paredes es una dedicatoria de todo el libro a su mecenas y el prólogo al lector reemplaza en 1690 un prólogo anónimo de la edición de 1689. Además de estos poemas, dialogamos con la *Respuesta* (1691), ya que, en ella, las tretas ensayadas en los años previos aparecen afianzadas. En el trabajo se hará, en primer lugar, una aproximación a las condiciones de publicación y de mecenazgo en el s. XVII entre España y América, para luego centrarnos en los textos de Sor Juana seleccionados y arrojar luz sobre las estrategias del yo que juegan allí en relación con la instancia de publicación en la que se insertan.

Palabras clave: mecenazgo; sor Juana; edición; publicación; Nueva España

Publishing in the 17th Century : Patrons, Poets and Texts. The Case of Sor Juana Inés de la Cruz

Abstract:

In 1982, Josefina Ludmer coined the critic term ‘tricks of the weak’. Such tactics are used by subaltern authors when writing to confront hegemony. Thus, the trick consists of not only changing the sense of the space assigned by hierarchy, but also changing what can be done in that space (Fumagalli in Colombi, 2022). We could ask ourselves how these tricks work in two writings by Sor Juana which play a significant role in the publication of the author’s first book, *Inundación Castálida* (1689) and its reissue *Poemas* (1690): the sonnet dedicated to the Countess of Paredes and the prologue to the reader, respectively. The texts analyzed in this work (more precisely, paratexts or preliminaries) are placed between literature itself and edition: the dedication to the Countess of Paredes is a dedication of the entire book to her patron and the prologue to the reader, in 1690, replaces an anonymous prologue from the 1689 edition. In addition to these poems, we interact with the *Respuesta* (1691), since the tricks practiced in the previous years appear established in it. In this work, we will first consider the publication and patronage conditions in the 17th century between Spain and America, and then, we will focus on the selected texts written by Sor Juana to shed light on the strategies of the self that are used in relation to the time of publication.

Keywords: patronage; sor Juana; edition; publication; New Spain

Fecha de recepción: 18 / 06 / 24

Fecha de aceptación: 08 / 07 / 24

La invención de la imprenta moderna supuso una verdadera revolución desde su aparición hacia el año 1440 de la mano de Johannes Gutenberg. El nuevo dispositivo, con una técnica mucho más sofisticada que antes, permitía hacer varias copias de un mismo libro a la vez, lo cual parecía impensado con otros métodos como, por ejemplo, la xilografía, antecedente directo de la imprenta.

Si bien es cierto que desde el comienzo la imprenta convertía la publicación en un proceso más económico que los anteriores, la impresión de libros no era accesible para todo el mundo y, aunque a lo largo del tiempo este procedimiento se fue perfeccionando, las limitaciones económicas persistieron a lo largo de los siglos. Es en este contexto que surge la figura del mecenas (moderno), quien aboga por la producción artística de sus protegidos en una relación de mutuo beneficio, como veremos más adelante. Al pensar en el siglo XVII, época en la que se sitúa nuestro análisis, es necesario atender a la relación entre mecenas y poeta si queremos comprender de manera cabal no solo cómo llega a publicarse la obra del autor, sino también los textos que encontramos allí, ya que el rol de patrocinador no cobra importancia solo en la instancia de financiar y promover una publicación, sino que incluso motiva y atraviesa los escritos de los autores a quienes tutela. Así, la publicación, el mecenazgo y la escritura se entrelazan y forman una red en la que cada una de las partes puede (y debe) estudiarse teniendo en cuenta a las demás. El análisis de los textos atendiendo a su materialidad (Chartier 2004), es decir, sin separar el estudio de las obras de las condiciones de publicación de los textos, permite tomar el objeto libro como dispensario de sentidos que se vuelcan sobre el texto que conducen (Fumagalli 2022).

Al pensar en los autores más célebres de la Nueva España, no podemos dejar de lado a sor Juana Inés de la Cruz (1648/1651 - 1695). Gracias a la exquisitez de sus obras, sumada a la posibilidad de moverse en espacios privilegiados como el convento y la corte, la monja fue ampliamente reconocida entre sus contemporáneos, incluso de manera transatlántica, ya que, bajo la protección de su mecenas, la virreina María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, su obra fue publicada por primera vez en España en el año 1689.

Como anticipamos, muchos de los escritos de la autora se encuentran enmarcados en la relación de mecenazgo, la cual incluye en última instancia la publicación, y, si los analizamos desde ese lugar, veremos que la riqueza que los caracteriza es mucho mayor que si no tuviéramos esto en cuenta. Para un análisis de este calibre será necesario tener en cuenta un término crítico acuñado en 1982 por Josefina Ludmer, el cual se volvería fundamental a la hora de leer la *Respuesta a Sor Filotea* de sor Juana: las tretas del débil. La crítica explica que estas tácticas son utilizadas por la autora, así como por otros sujetos subalternos, en la escritura para enfrentarse a

la hegemonía. En este sentido, la treta consiste no solo en cambiar el sentido del lugar asignado por la jerarquía, sino también lo que en ese espacio se puede hacer (Fumagalli en Colombi 2021a).

Ahora bien, podríamos preguntarnos cómo juegan estas tretas en dos escritos particulares de Sor Juana que tienen un rol significativo en la publicación del primer libro de la autora, *Inundación Castálida* (1689) y en su reedición *Poemas* (1690): el soneto dedicatoria a la condesa de Paredes y el romance prólogo al lector, respectivamente. Los textos que nos proponemos analizar son prólogos y dedicatorias; es decir, textos (más precisamente paratextos o preliminares) que sor Juana escribe porque acompañan libros que circularán de manera material y se insertan entre la literatura propiamente dicha y la edición. La dedicatoria a la condesa de Paredes es una dedicatoria de todo el libro a su mecenas y el prólogo al lector reemplaza en 1690 un prólogo anónimo en prosa que sale en la edición de 1689 de *Inundación Castálida*. Además de estos poemas, será preciso dialogar con la *Respuesta a sor Filotea* (1700/2004)¹, ya que, en ella, las tretas ensayadas en los años previos aparecen afianzadas.

En el presente trabajo, en primer lugar, intentaremos hacer una aproximación a las condiciones de mecenazgo y de publicación en el siglo XVII en España y América, para luego centrarnos en los textos de Sor Juana seleccionados y analizar estas estrategias del yo en relación con la instancia de publicación en la que se insertan.

La relación de mecenazgo en el siglo XVII

Podríamos decir que el mecenazgo o patronazgo, en simples palabras, consiste en la protección de las artes por parte de personas adineradas que deciden dedicar parte de su riqueza, así como también de su tiempo, a la promoción del arte y de las letras en la sociedad. En el caso de España, el mecenazgo literario cobró gran importancia durante el reinado de los Habsburgo y de los Borbones, promovido por los distintos espacios en los que la nobleza se movía y por las actividades a las que asistían, tales como los espectáculos de lucimiento público, las representaciones teatrales, las tertulias, entre otras, las cuales propiciaban el desarrollo de las artes y las letras (Colombi 2022: 24).

Ahora bien, el mecenazgo no suponía simplemente la profusión de las artes, sino que consistía en una relación de la que se beneficiaban los dos actores que la componían: mecenas y poeta. Comencemos por esclarecer la figura del mecenas. En primer lugar, el rol del mecenas solo se adecuaba a una persona cuyo entorno, intereses y gustos son compatibles con las funciones que desempeñará en ese papel. Tomemos como ejemplo a María de Guadalupe, duquesa de Aveiro y

¹ Si bien la *Respuesta* fue escrita por sor Juana en 1691, se publicó en *Fama y obras póstumas del Fénix de México* en el año 1700.

personalidad cercana a María Luisa, condesa de Paredes, que analizaremos en detalle más adelante por tratarse de la principal mecenas de sor Juana. Para comenzar, María de Guadalupe nació en una de las familias más ricas de Portugal. Al margen de las dificultades que atravesó a lo largo de su vida, las cuales no podremos detallar en este trabajo, la duquesa mantuvo dos labores: la de mecenas y la de impulsora de las misiones de los jesuitas (Colombi 2015: 32 y ss.). Por detrás de ese rol, se encontraba una de las mujeres más cultas de su época, que mantenía comunicación y trato con personas de gran peso intelectual, político y religioso y, a su vez, cultivaba el interés por la pintura no solo como estudiosa y coleccionista, sino también como pintora, según podemos corroborar por la carta de Tulane hallada y estudiada por Calvo y Colombi (2015). El gusto por la lectura también cobraba un peso importante en la vida de María de Guadalupe, como prueba el inventario de su biblioteca que ha llegado hasta nuestros días.

Alcurnia, contactos, artes y letras son elementos comunes que delinean el perfil del mecenas a la vez que orientan las distintas labores que desempeña como tal, pese a que, al pensar en el patrocinador, es común que, en primer lugar y de manera restrictiva, se lo asocie solo al proceso de publicación de las obras de su protegido. Es cierto que es gracias a él, por un lado, que las obras se financien y, por el otro, que sean tomadas en cuenta por los impresores como textos que valdrá la pena publicar; pero, si bien el aporte desde lo económico que puede brindar el mecenas es fundamental, existe un aspecto ligado al ámbito de lo simbólico que excede por mucho la instancia de la publicación. Como explica Yun Casalilla, “Un noble del siglo XVII -se admite hoy- era un personaje que se valía de todo tipo de formas de acrecentar su poder simbólico” (En Colombi 2022: 25). La labor de mecenas era uno de los caminos para este acrecentamiento, y los elementos arriba mencionados, las herramientas para poder trazarlo. Así, la alcurnia y los contactos que un noble podía tener, se conjugan en un rasgo fundamental del patrocinador: el de mediador (Colombi 2022: 25). Para los poetas, su patrocinador era el nexo fundamental no solo con los editores e impresores, sino también con otras personas que habitaban la corte y con personalidades destacadas de la nobleza, lo cual permitía que el poeta fuese cobrando popularidad en ese mundo que, en líneas generales, y sin un mecenas, probablemente le sería vedado o, cuanto menos, limitado. Por otro lado, el mecenas tiende un puente entre distintos poetas, no necesariamente todos ellos bajo su patrocinio, de manera que su protegido pudiera poco a poco formar parte del Parnaso, entendido este como el espacio común de ingenios o como conjunto académico de poetas. Así, con una mirada retrospectiva, podemos pensar que el mecenas resultaba un actor principal en la consolidación del campo literario moderno (Ruiz Pérez 2008: 221).

En cuanto a las artes y las letras, el interés por ellas en sí mismo acrecentaba el poder simbólico de la nobleza, ya que su cultivo en certámenes y reuniones cortesanas aportaba

lucimiento, cierto renombre y rédito político (Colombi 2022: 24). A su vez, este reconocimiento daba sustento y mayor solidez al noble a la hora de desempeñarse como mecenas, sobre todo en el siglo XVII, época en que la misma aristocracia comienza a reivindicar y a dar más valor a la participación política, a la vez que emerge un gusto nuevo, acentuado, por las diversas formas artísticas (Alonso Muñumer 2008: 52).

Si ya hemos identificado algunas de las características y herramientas con las que cuentan estas figuras, queda por hacernos la pregunta de qué beneficios obtenían a partir de la relación de mecenazgo. Podríamos condensar esta serie de beneficios en la afirmación de la crítica Alonso Muñumer, según la cual la relación de mecenazgo suponía perpetuar y ensalzar la memoria del mecenas (2008: 51). La memoria se perpetuaba fundamentalmente desde la materialidad: el poeta, al momento de la publicación, en paratextos tales como dedicatorias y prólogos, solía cederle los escritos a su mecenas. Así, no solo los escritos pasaban a ser posesión del mecenas, sino que, además, el nombre de este aparecía en la edición impresa de los textos, de manera que ese nombre perduraría tanto tiempo como el texto impreso se mantuviera en circulación.

El enaltecimiento del mecenas también está ligado a los escritos de su protegido, pero no tanto desde lo material. Era habitual que los poetas, en parte gracias a sus patrocinadores, se movieran por el espacio de la corte y compartieran allí sus escritos, muchas veces hechos por encargo. Si bien no siempre era este el caso, con frecuencia los textos relucían las virtudes y la figura del mecenas, que muchas veces se trataba de un gobernante. Así, por ejemplo, frente a eventuales conflictos, los textos de los poetas destacaban la templanza y prudencia del mandatario para lidiar con ellos (Colombi 2022: 31).

En el caso de los poetas, así como de otros artistas y figuras letradas, “la búsqueda de patrocinio se volvió esencial para la supervivencia, el sostén de la actividad y la publicación o difusión de la obra” (Colombi 2022: 24). Podemos decir que la publicación era el último eslabón en una cadena de múltiples tareas y acontecimientos que constituían la relación de mecenazgo. Incluso los artistas podían tener sus mecenas y no llegar nunca a la instancia de publicación. Ahora bien, que no hubiera publicación no implicaba que la obra del artista no se difundiera. Esto sucedía, por ejemplo, en la corte. Allí, los letrados cumplían el “papel de poeta de corte” (Colombi 2022: 42) y era el lugar privilegiado para hacerse notar de la mano de sus patrocinadores, sumado a otras ocasiones de celebración de los nobles. Si bien muchos escritos eran por encargo y elogiaban la figura del mecenas y de los gobernantes, eso no hacía que el talento de los artistas no se propagara entre la nobleza y sus pares. Esa instancia de reconocimiento, además, resultaba fundamental como paso previo a una posible publicación.

Esta relación, entonces, se funda en el mutuo beneficio entre mecenas y protegido, lo cual no quiere decir que no hubiera lazos de afecto entre las dos partes. Así, el mecenas gana capital

simbólico, se enaltece, mientras que el poeta gana el reconocimiento por su talento y el acceso al Parnaso. Este patrocinio, además, se delinea de una manera especial en el siglo XVII, ya que es en este momento en que se produce una valoración del artista como creador (Pérez Portús en Alonso Muñumer 2008: 51).

Relación de mecenazgo: el caso de sor Juana Inés de la Cruz

Al pensar en la figura de sor Juana Inés de la Cruz ya como autora reconocida, hay un nombre de la nobleza que resalta por sobre cualquier otro: el de María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, la mecenas y amiga de la monja que llevó sus escritos a España para que fueran reunidos y publicados en un mismo volumen. Sin embargo, esta relación de mecenazgo, que desde luego tiene más zonas que aquella que la instancia de publicación abarca, es el encuentro de dos caminos: el de María Luisa y el de sor Juana, y conviene que nos detengamos en ellos antes de analizar el patrocinio en el que se funden estas dos mujeres.

A partir de textos como la *Respuesta a sor Filotea* de sor Juana y de la *Vida de la madre Juana Inés de la Cruz*, de Diego Calleja, es posible reunir algunos datos de la vida de la monja que han ido encaminándola hacia el reconocimiento local del que gozaba al momento de conocer a María Luisa. Sabemos, gracias a aquellos textos, que sor Juana había comenzado a leer cerca de los tres años, que empezó a escribir desde muy chica y que, “desde que me rayó la primera luz de la razón fue tan vehemente y poderosa la inclinación a las letras que ni ajenas reprensiones (que he tenido muchas) ni propias reflejas (que he hecho no pocas) han bastado a que deje este natural impulso que Dios puso en mí” (2012: 567)². De esta manera, haciendo caso del impulso que Dios había puesto en ella y aún muy joven, llega a la corte como dama de la virreina Leonor Carreto, marquesa de Mancera, primera mecenas gracias a quien empieza a ser reconocida en ese espacio (Colombi 2021b: 553). Después de esta etapa, opta por la profesión religiosa, en palabras de María Luisa, “queriendo huir de los riesgos del mundo” (Calvo y Colombi 2015: 178). La misma sor Juana asegura que esa decisión fue “lo más decente que podía elegir en materia de la seguridad que deseaba de mi salvación” (2012: 569).

Sor Juana ya formaba parte del “Parnaso colonial” (Vélez-Sainz en Colombi 2022: 28), espacio que ocupaban los criollos letrados, portadores de un plus simbólico por haber nacido en tierras coloniales y por tener una cultura diferenciada de la europea (Colombi 2022: 28). Para ese entonces, la monja ya había gozado del patrocinio de dos virreyes: Antonio Álvarez de Toledo y Salazar, el marqués de Mancera y esposo de Leonor Carreto y Payo Enríquez de Ribera, arzobispo

² Esta y todas las citas de obras de sor Juana han sido tomadas de las *Obras Completas* editadas por Alfonso Méndez Plancarte (tomos I a III) y Alberto G. Salceda (tomo IV).

de México. Es en este contexto de la vida de sor Juana que llegan los virreyes de la Laguna a la Nueva España en el año 1680. La entrada oficial, llevada a cabo en la ciudad de México y acompañada de celebraciones y protocolos, tuvo lugar el 30 de noviembre de ese año. En el marco de este acontecimiento, se elaboraron dos arcos triunfales: uno encargado a Carlos de Sigüenza y Góngora; el otro, encomendado a sor Juana (Colombi 2015: 64). En este arco, a partir del cual surge la explicación en prosa, el *Neptuno alegórico*, fue no solo un momento decisivo en el acercamiento a los nuevos virreyes, sino el momento exacto en el que los caminos de sor Juana y María Luisa se encontraron.

El tiempo que siguió a la llegada de los virreyes no fue el más pacífico para ellos: las sublevaciones y los asedios de piratas mantenían en vilo a los gobernantes. Sin embargo, estas cuestiones no impidieron que María Luisa desempeñara sus tareas como virreina. A la par de ello, en parte por pertenecer a la nobleza y por su afición a la lectura y a las artes, desarrolla su rol como mecenas de sor Juana. Casi dos años después de haber llegado a Nueva España, gracias a la carta que le escribió a su prima María de Guadalupe, condesa de Aveiro, sabemos que este rol de María Luisa ya se encontraba desarrollándose. Allí, aunque sin decir el nombre propio, le cuenta a su prima que frecuenta a una monja que hay en San Jerónimo. Inmediatamente, afirma que María de Guadalupe disfrutaría de hablar con ella, “porque en todas ciencias es muy particular esta” (Calvo y Colombi 2015: 177) y enaltece la figura prodigiosa de sor Juana al contar anécdotas de la vida de la monja y al contraponer ese intelecto privilegiado a sus orígenes humildes. Como explica Colombi, este momento preciso de la carta podemos entenderlo “como la presentación de la poeta ante la corte, ya que la destinataria, la duquesa de Aveiro, era una partícipe conspicua del mundo áulico e intelectual madrileño” (2018: 33). Allí podemos vislumbrar, entonces, un primer rasgo de María Luisa como mecenas: el de mediadora. Esta mediación con la duquesa de Aveiro no implicó solo la presentación de sor Juana a su prima a través de la carta, sino que más adelante se profundizó con el pedido de la virreina para que la monja le escribiera un poema a María de Guadalupe, lo que dio como resultado el famoso romance (37).

Esta mediación tampoco se limitó a los miembros de la corte, sino que permitió que sor Juana estableciera lazos con otros miembros del Parnaso, incluso en conexiones transatlánticas. María Luisa fue el nexo entre ella y el poeta español José Pérez de Montoro y propició el diálogo poético que se dio entre ambos autores, el cual comienza cuando sor Juana responde a un poema de Montoro sobre el asunto de los celos. Si seguimos a Colombi, la virreina además pudo ser la responsable de que se incluyeran poemas del autor español en los primeros volúmenes sorjuaninos (2021b: 552).

Pensemos ahora en los beneficios del pacto mecenas-poeta en esta relación específica. En el caso de María Luisa, los escritos de su protegida fueron fundamentales para el enaltecimiento de

ella en tanto virreina y de su familia: en la obra de sor Juana encontramos numerosos textos que ensalzan y celebran no solo a los virreyes, sino también al hijo de ambos, José. Cabe recordar que todos estos escritos se dan en el marco de un gobierno que no siempre estuvo rodeado de tranquilidad, como hemos mencionado más arriba. De la mano de esto, debemos decir que, si hablamos de beneficios, también hay que mencionar aquellos que escapan completamente del acrecentamiento de poder simbólico. Al leer la carta de María Luisa a su prima, inferimos la soledad que invade a la virreina por estar lejos de los suyos, en una tierra nueva, con las adversidades que todo ello conllevaba. En este contexto, sor Juana se vuelve “paliativo a la soledad” y su lazo con la virreina traspasa los límites del mecenazgo hacia una genuina relación de afecto (Colombi 2015: 40).

En cuanto a sor Juana, el mecenazgo de María Luisa impulsa el talento excepcional de la jerónima: la incluye en espacios de poder y de reconocimiento, hace que se rodee de personas y artistas notables y, como punto cúlmine, promueve la publicación de sus obras. Esto es interesante e importante en dos niveles: por un lado, hasta que su mecenas se lleva sus papeles a España, la obra de sor Juana no es publicada en libros. El contexto material parece indicar que la circulación de los textos de la poeta pasaba por obras breves como los villancicos, el *Neptuno alegórico*, luego cartas, entre otras. Es decir, por más que sor Juana fuese una escritora reconocida en la Nueva España ya en el 1689, no fue sino por su mecenas que se publicó su obra reunida, y ese acontecimiento hace que su fama se acreciente y se proyecte a otros espacios geográficos. Por otro lado, desde lo material, el resultado es muy provechoso para la virreina: al estar el volumen dedicado a su mecenas, y al contener diversos textos dedicados a ella y a su círculo más íntimo, la imagen de María Luisa y la de su familia quedan inmortalizadas.

La publicación en el siglo XVII: el puente entre mecenas y poetas

Inundación Castálida se publica por primera vez en 1689 en Madrid, ciudad que desarrolló y consolidó su sistema de impresión en el siglo XVII (Febvre y Martin 1976: 191). Ahora bien, para dimensionar la figura del mecenas en este proceso y en este tiempo y lugar particulares debemos preguntarnos cómo funcionaba el proceso de publicación durante ese siglo.

Ya anticipamos en el primer apartado que la publicación de libros en la etapa de la imprenta manual era de difícil acceso debido a la complejidad que todo el proceso suponía. En este sentido, no nos referimos solo al trabajo manual, sino también al aspecto legal que rodea a la publicación. Para comenzar, el trabajo de impresión era colectivo y también riguroso. Es decir, había muchas personas involucradas en el proceso, pero cada una atendía a una tarea particular. Por ejemplo, al ponerse en marcha la impresión, la primera labor consistía en la preparación y organización del texto. Para ello, se hacía la composición tipográfica a partir de los manuscritos, en caso de que el

texto no hubiera sido editado anteriormente. Esta era una tarea bastante ardua porque, muchas veces, los manuscritos llegaban al impresor llenos de borrones y correcciones por ser borradores, aunque también podían ser copias prolijas, si estaban destinadas al impresor (Gaskell 1999: 51). En el caso de sor Juana, quedará la duda de cómo habrá sido esto, aunque, a juzgar por el soneto dedicatoria, podríamos pensar que a España llegaron “borrones” con “imperfecciones”, en lugar de un manuscrito prolijo y especialmente pensado para el impresor.

La persona encargada de la composición tipográfica era el cajista, quien preparaba cada tipo individualmente con tres herramientas básicas: las cajas de tipos, los componedores y las galeras (Gaskell 1999: 55). Una vez hecha la composición, podían comenzar las primeras pruebas. En cada instancia de corrección, como es de esperarse, cobraba un rol fundamental el corrector de imprenta, aunque era habitual hasta el siglo XVIII que también el autor acudiera a la imprenta a corregir pruebas (Gaskell 1999: 138). Entre los correctores, cabe mencionar la figura del corrector de libros de su Majestad, cargo creado con la pragmática de 1558, cuya labor era dar fe de que el libro impreso se correspondía con su original y no existían diferencias entre ellos (Ferrario de Orduna 2000: 147).

Además de la complejidad que supone un trabajo por etapas como el de la publicación, debe tenerse en cuenta que, como consecuencia de ello, no cualquier texto podía publicarse. Más allá de las cuestiones legales, en las que nos detendremos a continuación, ocurría algo bastante lógico: si publicar un libro costaba tanto trabajo y dinero, solo se publicaban aquellos que fuera probable que se vendieran (Febvre 1976: 109).

Ahora bien, “la publicación estaba totalmente sometida a la autoridad” (Febvre 1976: 153). En esta línea, Jaime Moll afirma que, para un estudio cabal de los libros de una época y lugar determinados, “es imprescindible conocer la estructura político-administrativa que en dicho tiempo tenía el territorio en que se producen” (1979: 50). De esta manera, atender a estas cuestiones en relación con la publicación de *Inundación Castálida* y de su reedición *Poemas*, permitirá que, por un lado, entendamos el rol del mecenas en la instancia de publicación por fuera del aspecto meramente económico y que, por otro lado, analicemos los poemas de sor Juana con más herramientas.

Durante el siglo XV, época en que la imprenta daba sus primeros pasos y se encontraba en un proceso de experimentación, los controles sobre los libros impresos no eran abundantes. Ya en el siglo XVI, la continua difusión de muchos ejemplares de un mismo texto a la vez llevó a un cambio rotundo en este aspecto y la necesidad de mayor vigilancia dio como resultado la pragmática de 1558 promulgada en Valladolid (Moll 1979: 52). Tomaremos los aspectos principales señalados por Jaime Moll:

- a) Centralización de la concesión de licencias para imprimir en el Consejo de Castilla, previas las aprobaciones pertinentes.
- b) El ejemplar presentado para obtener la licencia - manuscrito o impreso- tenía que ser firmado y rubricado por un escribano de dicho Consejo, y según su texto debía imprimirse la obra.
- c) El impresor debía imprimir el texto sin la portada ni otros preliminares.
- d) Concluida la impresión, debía presentar el libro al Consejo, para que el corrector oficial cotejase lo impreso con el texto del ejemplar aprobado y rubricado, certificando su total adecuación al mismo, salvo las erratas advertidas.
- e) El Consejo fijaba el precio de venta de cada pliego del libro, tasa certificada por un escribano del mismo.
- f) Se imprimían la portada y demás preliminares, en los que, obligatoriamente, debían figurar la licencia; la tasa; el privilegio, si lo hubiere; el nombre del autor y del impresor, y el lugar donde se imprimió, a lo que se añadió en 1627 la exigencia legal de que figurase también el año de impresión.

(1979: 52)

Cabe destacar que la licencia mencionada en el segundo punto solo autorizaba la impresión de una obra, pero eso no impedía que la obra quedara expuesta y que luego fuese editada por otros editores. Para que esto no sucediera, podía solicitarse un privilegio al rey, de manera que por algunos años y en un espacio determinado, nadie más pudiese, legalmente, editar esa obra (Moll 1979: 55).

Como consecuencia de la implementación de la pragmática de 1558, el proceso de impresión no solo se vuelve más extenso por los pasos que agrega; además se complejiza dadas las instancias político-administrativas. La publicación en este contexto tan particular se convierte, por lo tanto, en un puente que enlaza al mecenas con el poeta. El primero, sujeto de gran capital económico y simbólico que, además, transita los espacios de más alta alcurnia; el segundo, el ingenio que, con sus obras puede acrecentar su propia fama a la par que la de su mecenas.

La tríada poeta - mecenas - lector a partir de dos poemas de sor Juana

El proceso de la publicación, con sus diferentes etapas, sobre todo a partir de la pragmática de 1558, daba como resultado un libro impreso con numerosos preliminares, que “testimoniaban la aceptación de instituciones civiles, reales y eclesiásticas sin cuyo acuerdo el libro no podía publicarse” (Ferrario de Orduna 2000: 135). Los preliminares llegaban a ser alrededor de veinte.

Mencionaremos algunos: la portada, la dedicatoria, el privilegio, las aprobaciones de autoridad civil, la licencia de autoridad civil, la aprobación de autoridad religiosa, la licencia de autoridad religiosa, la aprobación de superiores del clero regular, la licencia de la orden religiosa, la fe de erratas, la tasa, los escritos en prosa de otros autores, los poemas del propio autor, los poemas laudatorios de otros autores, el prólogo, las láminas, la protestación de Fe, las tablas e índices, el registro de los pliegos y, por último, el colofón (2000: 135 y ss.). La cantidad de preliminares variaba según el tipo de libro y de autor; por ejemplo, si el autor pertenecía a una orden religiosa o al mundo eclesiástico, como es el caso de sor Juana, el libro tendría más instancias de revisión y aprobación y, por lo tanto, más preliminares.

Resulta interesante destacar que los preliminares, aunque a simple vista parezcan la expresión en papel de trámites necesarios, “ofrecen en algunos casos opiniones de los mismos autores, en las Dedicatorias o en los Prólogos, y también las Aprobaciones brindan noticias variadas sobre la génesis de la obra o juicios sobre el género” (Ferrario de Orduna 2000: 135). En este caso, veremos cómo una dedicatoria y un prólogo de sor Juana, lejos de ser simples paratextos de la obra, lejos de ser un asunto de índole editorial, representan un problema crítico-literario (Fumagalli 2022) y delinean una figura autoral que sor Juana desarrollará en otros de sus escritos.

A la hora de analizarlos, como explicamos más arriba, también es importante atender a su aspecto material. Por un lado, ya se ha dicho que se trata de dos preliminares: un soneto dedicatoria a la condesa de Paredes, María Luisa, y un prólogo en verso al lector. Por otro lado, conviene aclarar desde qué lugar material leeremos estos textos. *Inundación Castálida*, primer libro que reúne los escritos de sor Juana, se publicó en 1689 en Madrid. En él, como último preliminar, que a la vez da comienzo a la lectura, aparece el soneto dedicatoria a su mecenas, con el número 1. Otro preliminar de este volumen es un prólogo anónimo, que vale la pena mencionar por lo que ocurre más tarde: unos meses después de la primera publicación, se reedita la obra bajo el nombre de *Poemas*, en 1690. Ese prólogo anónimo es quitado y aparece un romance prólogo al lector escrito por sor Juana. La ubicación del romance antecede al soneto dedicatoria, pero no está numerado, de manera que la dedicatoria, aunque ahora figure una página después, continúa con el número 1. En los años 1951 - 1957 fueron editadas las *Obras completas* de sor Juana, acompañadas de un minucioso estudio de Alfonso Méndez Plancarte. El último tomo, proyectado por Méndez Plancarte, quien falleció antes de la publicación, quedó al cuidado de Alberto G. Salceda. El primer tomo, que contiene la lírica de la autora, toma como primer escrito el prólogo al lector y se le asigna el número uno. El soneto dedicatoria, por el contrario, es desplazado y figura con el número 195. Es decir, más de cien poemas se interponen entre el prólogo al lector y el soneto dedicatoria, mientras que, en *Poemas*, aparecen contiguos y el soneto

no deja de ser el primer poema, aunque el prólogo abra la lectura. En este sentido, resulta fundamental el aspecto material desde el que accedemos a los textos a analizar, ya que, si los leyéramos sólo desde las *Obras Completas*, inevitablemente habría relaciones y cruces que se perderían al estar tan distantes ambos textos.

Es necesario, por otro lado, explicar el concepto crítico que guiará nuestro análisis. En 1984 se publica el artículo “Tretas del débil”, de Josefina Ludmer, producto de un encuentro llevado a cabo en 1982. En esa oportunidad, las reflexiones e investigaciones giraban en torno de la discusión de la escritura femenina. En este marco, Ludmer declaraba que no hablaría de una escritura femenina con generalizaciones universalizantes. Por el contrario, propone una “metodología de lectura de esa literatura” (Fumagalli 2019: 75): “Leer en el discurso femenino el pensamiento abstracto, la ciencia y la política, tal como se filtran en los resquicios de lo conocido” (Ludmer 1984: 47).

El término crítico elegido para llevar a cabo este tipo de lectura es el de “tretas del débil”. Estas tretas son “herramientas que la escritura femenina puede emplear frente a la hegemonía discursiva del patriarcado, y de las que pueden valerse sujetos subalternos en situación de desigualdad” (Fumagalli en Colombi 2021a: 482) y, a grandes rasgos, consisten en que, en la escritura, “desde el lugar asignado y aceptado, se cambia no solo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaure en él” (Ludmer 1984: 53). De esta manera, Ludmer explica que hay cuatro tretas, las cuales analizará en la *Respuesta a sor Filotea* de sor Juana: “decir que no se sabe, no saber decir, no decir que se sabe y saber sobre el no decir” (1984: 48). Esta metodología de lectura permite ver los distintos niveles que hay en un escrito: por un lado, uno más superficial, en el que el autor parece acatar el lugar asignado por la autoridad, y otro nivel que subyace al primero: en él, con sutileza, con la implementación de esas tretas, el autor subvierte ese espacio y hace oír su voz a la vez que la delinea.

En esta oportunidad, analizaremos el soneto dedicatoria y el prólogo al lector como dos instancias de ensayo de las tretas que serán pulidas en la *Respuesta* unos años más tarde. En ellos están presentes la oscilación entre obediencia y desobediencia, entre lo establecido y la subversión tan característica de la obra sorjuanina. La obediencia (superficial), el lugar asignado por la autoridad, en estos escritos en particular, se configuran en la instancia de publicación en el marco del mecenazgo, y es desde ese espacio que sor Juana conjura las diversas tretas a la vez que delinea su voz autoral.

Comenzaremos por el soneto dedicatoria, tomado de las *Obras Completas* editadas por Alfonso Méndez Plancarte y acompañado del epígrafe que lo antecede desde *Inundación Castálida*:

A la excelentísima señora condesa de Paredes, marquesa de la Laguna, enviándole estos papeles que su Excelencia la pidió y que pudo recoger sóror Juana de muchas manos, en que estaban no menos divididos que escondidos, como tesoro, con otros que no cupo en el tiempo buscarlos ni copiarlos.

El hijo que la esclava ha concebido,
dice el Derecho que le pertenece
al legítimo dueño que obedece
la esclava madre, de quien es nacido.
El que retorna el campo agradecido,
opimo fruto, que obediente ofrece,
es del señor, pues si fecundo crece,
se lo debe al cultivo recibido.
Así, Lisi divina, estos borrones
que hijos del alma son, partos del pecho,
será razón que a ti te restituya;
y no lo impidan sus imperfecciones,
pues vienen a ser tuyos de derecho
los conceptos de un alma que es tan tuya.

Ama y Señora mía, besa los pies de V. Excia., su criada
Juana Inés de la Cruz

(2004: 388)

Al enfrentarnos a un escrito de sor Juana, resulta necesario retomar una afirmación presente en el texto célebre de Alessandra Luiselli, “Tríptico virreinal”: “Proseguir y acrecentar la novedad y la grandeza propias, aun después de haber elegido seguir la más maravillosa de las tradiciones artísticas, es también una constante de la obra sorjuanina” (1993: 156). Si bien la autora analiza tres sonetos específicos, aquellos que tienen como tema central el tópico de la rosa, esta máxima sorjuanina puede llevarse a todos sus textos. Siguiendo la afirmación de Luiselli, podríamos extender este “seguir las tradiciones artísticas” a seguir la norma y también la ley. Como explica Ludmer, sor Juana obedece los mandatos, pero con sutileza urde las tretas para realzar su voz.

Sin siquiera leer el poema, ya podemos decir que sor Juana está siguiendo una tradición y obedeciendo las normas implícitas de la relación de mecenazgo: el soneto es una dedicatoria a su mecenas, composición característica en el marco del patrocinio, y en él le ofrece sus escritos. Con una lectura ligera podríamos pensar que la jerónima no se aparta de la tradición. Sin embargo, con una mirada más aguda, veremos que en algunos de estos versos comienzan a ensayarse las tretas que con tanta destreza quedarán expuestas en la *Respuesta*.

Podríamos dividir el poema en dos partes: los dos cuartetos, por un lado, y los dos tercetos, por otro. En los primeros versos, sor Juana se presenta como la esclava y a Lysi como “legítima dueña”. Como ella, esclava, obedece a su dueña, sus hijos, es decir, sus escritos, le pertenecen a

esta última. Esta idea es reiterada en el segundo cuarteto con la imagen típica del vasallaje poético: los frutos del campo pertenecen al señor, y el campo los ofrece con obediencia. Si en los primeros versos la imagen de la esclava-ama se ofrece directamente, en el cuarteto siguiente la idea del vasallaje aparece más trabajada. El campo, que ofrece los frutos, lo hace por ser obediente, igual que la esclava, igual que sor Juana, pero ahora encontramos una gratitud que inunda los versos y enaltece así la figura de la mecenas. El campo, entonces, es agradecido, porque si tiene frutos-escritos para ofrecer, es exclusivamente gracias al cultivo por parte del señor; cultivo que se entiende no solo como dar a la tierra lo que esta necesita para dar frutos, sino también como ofrecer los medios necesarios para acrecentar el conocimiento.

Una de las sutiles subversiones presentes en el soneto la desarrolla Beatriz Colombi en el artículo “Sor Juana Inés de la Cruz: figuraciones del mecenazgo y la autoría” (2018). La crítica explica que posiblemente sor Juana hubiera tenido en mente dos dedicatorias de Lope de Vega al momento de escribir la propia, ya que, en dos oportunidades diferentes, Lope utiliza tanto la imagen de la esclavitud y de la poesía ofertada al mecenas, como la alegoría que se manifiesta en la relación señor-campo-frutos (2018: 35). Sin embargo, en esta adopción del modelo lopiano sor Juana hace algo más. Explica Colombi que “si el mecenazgo supone la tutela y protección, la monja da un paso más allá para ceder la responsabilidad, como modo de exculpar su lugar de escritora” (2018: 36). Vemos en el ceder una estrategia que abundará en la *Respuesta* y que es sutil porque se cubre de gratitud y (falsa) modestia.

Ahora bien, creemos que el mayor giro en este soneto se encuentra en los dos tercetos finales. En ellos, continúan las fórmulas de modestia como la *rusticitas*, al llamar a sus escritos “borrones” llenos de “imperfecciones”. Además, se insiste una vez más en que los escritos son de la mecenas “de derecho”. Sin embargo, si ponemos atención al léxico elegido y a la manera de articularlo, veremos cómo sor Juana delinea su figura autoral por detrás de esa descripción negativa de sus escritos que podemos entender como un ensayo de la treta “no decir que se sabe”. La subversión, el alejarse de ese lugar asignado de esclava, está contenido en la caracterización de Lysi como divina. Es a partir de ese “divina” que comienza a invertirse lo que se ha expuesto hasta el momento y, podríamos decir, el soneto en su totalidad. Esto no sucede simplemente por llamar a Lysi divina, ya que es común que en los poemas la enaltezca y la sitúe a la par de Venus o Minerva, entre otras; sucede por lo que se menciona inmediatamente después: sus borrones. Si Lysi está en el plano de lo divino, solo serán dignas de ella objetos de igual naturaleza. De esta manera, los escritos pasan a un lugar privilegiado y dejan el mundo terrenal (los hijos de una esclava, los frutos de un campo) para trasladarse al plano divino. En esta línea, la madre de estos borrones tampoco es ahora una esclava, sino un alma. Ese juego de voces sorjuanino, ese “sí, pero” que acata la norma y enseguida la transgrede, tan presente en la *Respuesta*, también aparece de manera ingeniosa en

este soneto: en los dos cuartetos la poeta solo enaltece a su mecenas y se reduce a sí misma a ser una esclava o un campo que carece de sentido sin la presencia de Lysi. En los tercetos, emerge la inversión: Lysi es divina, nada humano puede ser digno de ella y, por lo tanto, lo que se le ofrecen son los conceptos del alma de la poeta. En este sentido, encontramos aquello que Fumagalli llama “defensa y alegato de su actividad poética” (2019: 74) Veamos qué sucede con el segundo preliminar, presente en *Poemas* (1690):

Prólogo al lector, de la misma autora, que hizo y envió con la prisa que los traslados, obedeciendo al superior mandato de su singular patrona, la excelentísima señora condesa de Paredes, por si vieses la luz pública: a que tenía tan negados sor Juana sus versos, como lo estaba ella a su custodia, pues en su poder apenas se halló borrador alguno.

Esos versos, lector mío,
que a tu deleite consagro,
y sólo tienen de buenos
conocer yo que son malos,
ni disputártelos quiero
ni quiero recomendarlos,
porque eso fuera querer
hacer de ellos mucho caso.
No agradecido te busco:
pues no debes, bien mirado,
estimar lo que yo nunca
juzgué que fuera a tus manos.
En tu libertad te pongo,
si quisieres censurarlos;
pues de que, al cabo, te estás
en ella, estoy muy al cabo.
No hay cosa más libre que
el entendimiento humano;
pues lo que Dios no violenta,
¿por qué yo he de violentarlo?
Di cuanto quisieres de ellos,
que, cuando más inhumano
me los mordieres, entonces
me quedas más obligado,
pues le debes a mi Musa
el más sazonado plato,
que es el murmurar, según
un adagio cortesano.
Y siempre te sirvo, pues
o te agrado, o no te agrado:
si te agrado, te diviertes;
murmuras, si no te cuadro.
Bien pudiera yo decirte
por disculpa, que no ha dado
lugar para corregirlos
la prisa de los traslados;

que van de diversas letras,
y que algunas, de muchachos,
matan de suerte el sentido
que es cadáver el vocablo;
y que, cuando los he hecho,
ha sido en el corto espacio
que ferian al ocio las
precisiones de mi estado;
que tengo poca salud
y continuos embarazos,
tales, que aun diciendo esto,
llevo la pluma trotando.
Pero todo eso no sirve,
pues pensarás que me jacto
de que quizás fueran buenos
a haberlos hecho despacio;
y no quiero que tal creas,
sino sólo que es el darlos
a la luz, tan sólo por
obedecer un mandato.
Esto es, si gustas creerlo,
que sobre eso no me mato,
pues al cabo harás lo que
se te pusiere en los cascos.
Y adiós, que esto no es más de
darte la muestra del paño:
si no te agrada la pieza,
no desenvuelvas el fardo.

(2004: 39)

En este romance aparece como figura central otro de los sujetos principales del proceso de publicación: el lector. Si en el soneto dedicatoria la autoridad a quien responder era la mecenas, ahora será el lector, pues este ocupa el lugar de juez a lo largo de todo el poema. Ocupa un lugar principal porque es él quien tomará los versos de la décima Musa o los descartará, quien se divertirá si son de su agrado o quien murmurará si no le gustan, quien puede hacer con ellos, a fin de cuentas, “lo que se le pusiere en los cascos”.

Al igual que en el soneto anterior, y de la misma manera que se puede ver a lo largo de toda la *Respuesta*, exculpa una vez más su lugar de escritora: “yo nunca / juzgué que fuera a tus manos”, “por disculpa que no ha dado / lugar para corregirlos / la prisa de los traslados”, “y que, cuando los he hecho, ha sido en el corto espacio/ que ferian al ocio las / precisiones de mi estado”. Con esta falsa modestia, sor Juana disminuye su responsabilidad en relación con los escritos: que llegaran a manos del lector, es decir, que se publicaran, fue decisión de su mecenas, no de ella. Son “borrones”, como decía en el soneto, porque fueron pedidos con mucha prisa. Además, ha escrito

lo que pudo en el tiempo de ocio que le dejaron sus tareas conventuales, que no es mucho. De esta manera, vemos cómo en distintas instancias del romance, una vez más, sor Juana delinea su lugar de sierva, de esclava, que lo único que hace es responder al pedido de la autoridad. Esto incluso queda plasmado en algunos versos hacia el final del prólogo: “sino solo que es el darlos / a la luz, tan solo por / obedecer un mandato”. Lo mismo sucederá en la *Respuesta*, donde con más énfasis aclara: “Yo nunca he escrito cosa alguna por mi voluntad, sino por ruegos y preceptos ajenos; de tal manera, que no me acuerdo haber escrito por mi gusto sino es un papelillo que llaman *El Sueño*” (2012: 592). Ahora bien, recordemos que, como afirma Ludmer, sor Juana “combina sumisión y aceptación del lugar asignado por el otro, con antagonismo y enfrentamiento, retiro de colaboración” (1984: 51).

Esta sumisión que, a simple vista, es desarrollada en todo el romance, comienza a invertirse con sutileza desde el primer verso. Como explica Facundo Ruiz, en este verso “ya no se trata de lo que es tuyo (natural, cultural o razonablemente) sino de lo que es mío: esos versos serán tuyos o malos pero tú, lector, eres mío” (2018: 48). El lector, de esa manera, es quien pasa a un lugar de subordinación y se subvierte la autoridad que tenía asignada. Más adelante, encontramos: “pues le debes a mi Musa / el más razonable plato, / que es murmurar, según / un adagio cortesano”. Quien está en deuda ahora es el lector, pero, además, en el mismo momento en que se lo toma como deudor, sor Juana es emparentada con las musas y, por consiguiente, con todos los grandes poetas que han sido inspirados por ellas.

Habíamos explicado que el lector es quien juzgará los escritos. Ahora bien, si hacemos una lectura detenida, cobrarán importancia los versos 13 - 16: “En tu libertad te pongo / si quisieres censurarlos; / pues de que, al cabo, te estás / en ella, estoy muy al cabo”. El lector es quien juzga, sí, pero es sor Juana quien le asigna ese lugar al decirle “en tu libertad te pongo”. Estamos, una vez más, frente a una arremetida de la poeta después de la superficial sumisión.

Por último, debemos detenernos en aquellos versos en los que afirma que respeta la libertad de juicio del lector y dice: “No hay cosa más libre que / el entendimiento humano; / pues lo que Dios no violenta / ¿por qué yo he de violentarlo?”. Este dictamen resulta de suma importancia porque sor Juana lo hace valer tanto para el lector, como para ella. Si ni el mismo Dios pone un límite a la interpretación humana, ¿por qué ella (u otro ser humano, terrenal) podría hacerlo? En estos versos, sor Juana se posiciona sobre un tema que es central en sus escritos y en su vida: el entendimiento, la interpretación y, por extensión, el conocimiento. Esta postura será desplegada con mayor astucia en la *Respuesta*, principalmente en el momento en que refuta la cita de San Pablo: “Callen las mujeres en la Iglesia”. Sor Juana interpreta la cita de San Pablo (porque Dios así lo permite, como explica en el prólogo de *Poemas*) como una orden para los ignorantes: quienes deben callar no son las mujeres, sino los ignorantes, independientemente de su sexo. Así, la monja

delinea su figura tanto de autora como de estudiosa en los versos mencionados, a la vez que ensaya las estrategias, las tretas de defensa que más tarde destacarán en su escrito canónico sobre el conocimiento y el estudio de las mujeres.

Conclusiones

El proceso de impresión y publicación de textos ha sido desde sus comienzos complejo, no solo por el trabajo manual, sino también por los pasos legales que implicaba, sobre todo a partir de la implementación de la pragmática de 1558. En ese contexto, el mecenas emerge como la figura capaz de establecer un puente entre los poetas y la publicación. Ahora bien, el patrocinio no era ni una cuestión de caridad ni de beneficio unilateral: las ganancias existían tanto para el patrocinador, que acrecentaba su capital simbólico y fortalecía su lugar en la corte (y en el reino, en caso de ser gobernante), como para el protegido, que lograba, de esta manera, difundir sus obras y ganar reconocimiento entre el público letrado. Todo esto constituye el contexto material en el que sor Juana escribe. Es en ese contexto en el que, con la protección de la virreina María Luisa, logra un reconocimiento a un nivel transatlántico, por fuera de la Nueva España.

Si el acatamiento y la subversión son una constante en la obra de la jerónima, el contexto material nos permite analizar sus escritos desde una perspectiva más enriquecedora, que arroja nueva luz sobre las estrategias del yo, esas tretas del débil que sor Juana ensaya en sus poemas hasta afianzarlas en la *Respuesta a sor Filotea*. Sor Juana comprende su lugar subalterno, lo acepta y también acepta sus reglas, para, desde allí, y con una sutileza maestra, retrucar las imposiciones y así delinear su figura autoral.

Se podría decir que las tretas del débil, además de una metodología de lectura, se convierten en sor Juana en una metodología de vida: aprovecha los espacios que le son habilitados y asignados, como el convento y la corte, establece lazos de amistad y afecto que propician la relación de mecenazgo y, de esta manera, hace que su voz se escuche tanto en Nueva España como del otro lado del océano, tanto entre sus contemporáneos como entre sus lectores de más de tres siglos después, quienes seguimos, como diría ella misma a través de su pluma, “oyéndola con los ojos”.

Bibliografía

Alonso-Muñumer, Isabel (2008). “Nobleza y mecenazgo en la época de Cervantes”. *Anales Cervantinos*, v. 40, pp. 47-61. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2008.002>

- Calvo, Hortensia y Colombi, Beatriz (Eds.). (2015). *Cartas de Lysi – La mecenas de sor Juana Inés de la Cruz en correspondencia inédita*, Madrid-México, Iberoamericana Vervuert-Bonilla Artiga.
- Colombi, Beatriz (2018). “Sor Juana Inés de la Cruz: figuraciones del mecenazgo y la autoría” en Jünke, Claudia y Weiser, Jutta (Eds.). *Sor Juana Inés de la Cruz: identidad criolla y procesos de transculturación. iMex. México Interdisciplinario / Interdisciplinary México*, v. 8 (n° 15), pp. 30-45.
- (coord.). (2021a). *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, CLACSO.
- (2021b). “Mecenazgo y redes poéticas entre México y España. El caso de sor Juana Inés de la Cruz y Joseph Pérez de Montoro”. *Hipogrifo*, v. 9.1, pp. 551-565.
- (2022). “Episodios de mecenazgo en los virreinos americanos”, en Samuel Anderson de Oliveira Lima y Facundo Ruiz. (Eds.). *Barroco americano: mapas para una literatura crítica*, Natal/RN, EDUFRN.
- Chartier, Roger (2004). *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus.
- Cruz, sor Juana Inés de la (1689). *Inundacion castalida de la vnica poetisa, musa dezima, Soror Juana Ines de la Cruz religiosa professa en el Monasterio de San Geronimo de la imperial ciudad de México*, Madrid, Juan García Infanzón.
- (2004) [1951]. *Obras completas* (Vol. 1), edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte, México, Fondo de Cultura Económica.
- (2012) [1957]. *Obras completas* (Vol. 4), edición, prólogo y notas de Alberto G. Salceda, México, Fondo de Cultura Económica.
- Febvre, Lucien y Martin, Henri-Jean (1976) [1958]. *The Coming of the Book. The Impact of Printing. 1450-1800*, Londres, NLB.
- Ferrario de Orduna, Lilia (2000). “Editar impresos de los siglos XVI y XVII”, en Germán Orduna (Ed.). *Ecdótica. Problemática de la edición de textos*, Kassel, Edition Reichenberger.
- Fumagalli, Carla (2019). “Sor Juana Inés de la Cruz, entre el elogio y la defensa”. *Bibliographica americana: Revista Interdisciplinaria de Estudios Coloniales*, n. 15, pp. 72 – 85.
- (2022). “La materialidad del libro en España y Nueva España (siglo XVII - XVIII). Un problema (crítico) literario”, en Samuel Anderson de Oliveira Lima y Facundo Ruiz. (Eds.). *Barroco americano: mapas para una literatura crítica*, Natal/RN, EDUFRN.
- Gaskell, Philip (1999) [1972]. *Nueva introducción a la bibliografía material* [Trad. Consuelo Fernández Cuartas y Faustino Álvarez Álvarez], Asturias, Ediciones Trea, S. L.
- Ludmer, Josefina (1984). “Tretas del débil”, en Patricia González y Eliana Ortega (Comp.). *La sartén por el mango*, Puerto Rico, Huracán.

Luiselli, Alessandra (1993). "Tríptico virreinal: los tres sonetos a la rosa de Sor Juana Inés de la Cruz", en Poot Herrera, Sara (comp.). *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando*, México, El Colegio de México.

Moll, Jaime (1979). "Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro". *Boletín de la Real Academia Española*, tomo 59, cuaderno 216, pp. 49-107, Madrid, Imprenta Aguirre.

Ruiz, Facundo (2018). "¿A quién pertenece lo producido? Barroco, imperio y poesía según Sor Juana". *Recial*, 9 (14), pp. 40-54.

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/22693>

Ruiz Pérez, Pedro (2008). "Entre dos parnasos: poesía, institución y canon". *CRITICÓN*, 103-104, pp. 207-231. https://cvc.cervantes.es/Literatura/criticon/PDF/103-104/103-104_207.pdf

*

María Paula Pires

Es Profesora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata y becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas con el proyecto titulado "El archivo clásico y los usos del latín en la obra de Sor Juana Inés de la Cruz". Entre los años 2019 y 2021 se ha desempeñado como adscripta en las cátedras de Latín II y Latín III en la UNLP. Ha realizado dos estancias en la Universidad de Bielefeld en los años 2020 y 2021 con becas del DAAD. En el año 2023 obtuvo la beca STIBET I para realizar una estancia de investigación en la Universidad de Wuppertal. Actualmente se encuentra redactando su tesis de licenciatura sobre la poesía amorosa de Catulo, es adscripta graduada a la cátedra de Literatura Latinoamericana I en la UNLP y se desempeña como colaboradora en el proyecto "Espacialidad y subjetividad: configuraciones discursivas y simbólicas del espacio en la literatura y cultura latinoamericanas" (UNLP).

