

Fumagalli, Carla Anabella. "Sor Juana Inés de la Cruz: articulaciones entre obra y archivo en los preliminares de sus ediciones originales". *Anclajes*, vol. XXII, n° 1, enero-abril 2018, pp. 37-53.  
DOI: 10.19137/anclajes-2018-2213

# SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ: ARTICULACIONES ENTRE *OBRA Y ARCHIVO* EN LOS PRELIMINARES DE SUS EDICIONES ORIGINALES

**Sor Juana Inés de la Cruz: linkage between *work* and *archive* in the preliminary texts of her original editions**

**Carla Anabella Fumagalli**

Universidad de Buenos Aires  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, CONICET  
carlaa.fumagalli@gmail.com

**Resumen:** Desde la publicación de la *Obra Completa* de sor Juana Inés de la Cruz entre 1951 y 1957, se han hallado varios documentos (cartas, borradores, actas y poemas) que desafían el modo en que Alfonso Méndez Plancarte titulara su edición. Esta, por su parte, no carece de inconvenientes ya que reordena la obra sorjuanina modificando sus relaciones intra- e intertextuales, así como elide los paratextos originales, con la notable excepción de los epígrafes. A partir de este caso, la pérdida de documentos, la aparición de otros y sus relaciones con la constitución de una obra de autor serán el objeto de análisis. Revisaremos las diferentes teorías del archivo para analizar problemas de límites, interpretaciones críticas, ediciones y la interacción particular que se da entre la obra y el archivo sorjuanino en los paratextos de las ediciones originales (1689, 1692, 1700).

**Palabras clave:** Sor Juana Inés de la Cruz; Literatura Latinoamericana Colonial; Crítica Literaria; Siglo XVII; Edición de textos.

**Abstract:** Since the publication of Sor Juana Inés de la Cruz's *Obra Completa* between 1951 and 1957, various documents (letters, drafts, minutes and poems) have been found, that challenge the way Alfonso Méndez Plancarte titled his edition. His work, for its part, does not lack issues, given it rearranges Sor Juana's work, modifying its intra- and intertextual relationships, as well as omitting the original paratexts, with the notable exception of the epigraphs. As for this study, the subject of our analysis will be the loss of documents, the emergence of others, and their relationships with the constitution of



an author's work. Different theories of the archive will be examined to analyze problems of limits, critical interpretations, editions and the peculiar interaction between work and archive in Sor Juana's paratexts in her original editions (1689, 1692, 1700).

**Keywords:** Sor Juana Inés de la Cruz; Latin American Colonial Literature; Literary Criticism; XVII Century, Editing.

Muy compenetrada en su papel de fantasma,  
hablaba solo cuando le dirigían la palabra,  
lo que le daba una ventaja a sus interlocutores.  
César Aira, *El testamento del mago tenor*

que a tan divinos favores, / con mi propia sangre escritos, /  
les doy, grabados en él, / el corazón por archivo  
sor Juana Inés de la Cruz, "Ilustrísimo don Payo" [11], vv.229-232

## Los textos por venir

■ **N**o se puede negar que la obra de sor Juana Inés de la Cruz padece de un conflicto limítrofe. Las fronteras que dividen el adentro y el afuera de esa obra –aquello que forma parte y aquello que se excluye– son múltiples, simultáneas y contradictorias. Al mismo tiempo, lo que queda fuera de las ediciones literarias, ¿dónde permanece? ¿cómo se publican y relacionan con la obra poética documentos como el inventario de su celda, su "Protesta de fe" o el borrador de la *Carta de sor Filotea*? Este trabajo intenta, en primer lugar, proveer un estado de la cuestión de los devenires editoriales de los muchos "documentos encontrados" en torno a la figura de sor Juana Inés de la Cruz. Esos textos que, junto con su obra literaria comparten ciertos marcos y análisis –pero no otros, ni todos– componen un archivo sorjuanino que, como tal, opera sobre la literatura desde sus fronteras. En segundo lugar, el objeto de este trabajo son los límites entre obra y archivo. El corpus para su análisis serán los preliminares de las ediciones originales de sor Juana (1689, 1692 y 1700), textos privilegiados para tal tarea, debido a su condición mediadora *stricto sensu*, entre el afuera y el adentro de la literatura.

En principio, la *firma* que certifica la autenticidad de los textos que se pueden integrar a la obra de un autor y dándoles carácter de verdad es un problema particularmente frecuente cuando se trata de la monja mexicana. Así, no podemos olvidar las discusiones en torno a algunos papeles encontrados y las dificultades de asegurar su autoría. Luego de la publicación de las *Obras Completas* de Alfonso Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda entre 1951 y 1957, se han hallado

varios documentos que, de haberse conocido, podrían haber integrado aquellos cuatro volúmenes. El primero de los textos es el libro compuesto por sor Juana y las monjas portuguesas, ordenado por la Condesa de Paredes, *Los emblemas ofrecidos a la Casa del Placer*. Su hallazgo a cargo de Enrique Martínez López en 1968 en la Biblioteca Nacional de Lisboa determina que aún poco tiempo antes de morir –ya que los *Enigmas* están fechados en 1695– sor Juana no solo seguía escribiendo, sino que mantenía intacto su vínculo con la Condesa, y que ambas formaban parte de una comunidad de mujeres doctas y escritoras con las que se entretenían por medio de los juegos literarios contenidos en el ejemplar. La figura de la duquesa de Aveyro, prima de la Condesa de Paredes, surge de modo inevitable en el contacto España-Portugal. Según sus preliminares, los *Enigmas* fueron pensados y editados como un libro, ya que el prólogo, algunas dedicatorias, las licencias y censuras lo llaman como tal, además de usar la palabra “volumen” para referirse a él. En 1994, Antonio Alatorre edita los *Enigmas* –que Enrique Martínez López había incluido en una revista especializada como artículo– y en él incluye otros dos manuscritos encontrados en la misma Biblioteca y corrige aquella primera edición.

En 1980, Aureliano Tapia Méndez encuentra en Monterrey la *Carta al Padre Núñez* en la que sor Juana se desvincula de su confesor, el Padre Antonio Núñez de Miranda. Antonio Alatorre fecha la carta en 1682, dos años después de la composición del *Arco Triunfal* a la llegada de los Virreyes. La epístola también habría podido formar parte de las *Obras Completas* si no tuviéramos también en ella un problema de fronteras. A simple vista y como muchos críticos han apuntado<sup>1</sup>, es una muy distinta a la otra que sí llegó a formar parte de la edición de Méndez Plancarte, la *Respuesta a sor Filotea*. La *Carta al Padre Núñez* tiene un estilo mucho más informal, descuidado e íntimo. Los argumentos que esgrime son más personales ya que no saca a lucir un catálogo de mujeres doctas ni autoridades que legitimen sus razones, por ejemplo, y sí hilvana sus argumentos a partir de preguntas a su confesor acerca de sus razones. El motivo de la disputa no es una publicación como lo sería en el caso de la *Respuesta*, sino la notoriedad que la poetisa había alcanzado, particularmente luego de la composición del *Arco*.

En 1990 Guillermo Schmidhuber de la Mora publica los hallazgos de una versión de *La segunda Celestina* de Agustín de Salazar y Torres que localizó en la Universidad de Pensilvania supuestamente concluida por sor Juana en 1675. Una polémica se suscitó durante 1990 y 1991, sin dejar ninguna conclusión acerca de la veracidad de la autoría. Tres años más tarde, Schmidhuber de la Mora anuncia el descubrimiento de una *Protesta de fe* incluida en el *Testamento*

---

1 Alatorre, Antonio. “La carta de Sor Juana al P. Núñez (1682)”. *Nueva revista de filología hispánica*. 35. 2 (1987): 591-673. Colombi, Beatriz. “‘Hablar apasionada’: la carta de Monterrey de Sor Juana Inés de la Cruz”. *Lecturas críticas de textos hispánicos. Estudios de literatura española. Siglo de Oro*. Vol. 2. Coord. Melchora Romanos. Buenos Aires: Eudeba, 2000. 415-421. Ruiz, Facundo. “Sor Juana, íntima: el conflicto de lo público en la ‘carta’ al padre Núñez (1682)”. *Actas VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, 2012.

místico de Núñez de Miranda. Una versión de esa *Protesta* ya había sido incluida por Salceda en las *Obras Completas*: la prosa 409 del tomo cuatro. Schmidhuber de la Mora, sin embargo, la vincula con otra prosa incluida en ese volumen: la 412, supuestamente una síntesis de la de su hallazgo. Esta polémica se retoma en 1997 cuando Elías Trabulse escribe sobre una versión nueva de la *Protesta de fe* que aclararía que no fue incluida en el *Testamento* de Núñez hasta 1707, es decir años después de la muerte de sor Juana.

En 1995, durante los simposios del tricentenario de la muerte de la monja, nuevamente Elías Trabulse será el centro de una polémica. Según Emil Volek (2016), el historiador comenta en varios simposios que, finalmente, encontró los documentos que certifican la existencia de un juicio por herejía llevado a cabo por Aguiar y Seijas contra la monja. Este juicio fue el que originó su condena, el embargo de sus bienes y su silencio. Para cerrar, explica que todo el proceso fue encubierto por la Iglesia. Años después, en 1999, Trabulse admite que no existieron tales documentos y que todo fue una conjetura.

En 1996 el mismo Trabulse publica la *Carta de Serafina de Cristo*, una epístola que retoma la *Atenagórica*, y se firma en San Gerónimo bajo el seudónimo “Serafina de Cristo”. Esta vez, el historiador sugiere que la autora es sor Juana, su destinatario, Fernández de Santa Cruz y el soldado (personaje que impugna la *Carta Atenagórica*), el Padre Núñez de Miranda. Sara Poot Herrera<sup>2</sup> propone que sor Juana podría ser la autora intelectual, pero no material del texto, aunque no intenta descubrir quiénes son los otros personajes. Antonio Alatorre y Martha Lilia Tenorio, en su propia edición de 1998, proponen que sor Juana no la escribió, sino que fue Juan Ignacio de Castorena y Ursúa, editor de *Fama y obras póstumas* pero que su destinataria sí era la poeta, mientras que evitan el problema del “soldado”, desarmando una a una las tesis de Trabulse.

En 2010 Alejandro Soriano Vallés publicó el libro *Sor Juana Inés de la Cruz, Doncella del Verbo* con varias cartas del Obispo Fernández de Santa Cruz y el testamento del Padre Lombeida, el encargado de vender la biblioteca de sor Juana y entregar las ganancias a los pobres. Las cartas son un borrador de la *Carta de sor Filotea*, lo que él llama la *Carta de Puebla* con fecha de marzo de 1691, que responde a la *Respuesta a sor Filotea*, y el extracto de una epístola con fecha de enero de 1692, que él llama *Carta de San Miguel*. Los nombres que Soriano Vallés puso a los nuevos documentos encontrados están determinados exclusivamente por su lugar de composición. En 2014, publica nuevamente las cartas en *Sor Filotea y sor Juana. Cartas del obispo de Puebla a sor Juana Inés de la Cruz* y se esmera en dar a sus descubrimientos el valor de pivote en la crítica sorjuanina. Habría un antes y un después de estas cartas porque ellas desmienten muchísimos estudios (Schöns, Abreu, Puccini, Paz, Trabulse y la lista continúa) que enfrentaban a sor Juana con la Iglesia.

---

2 En su trabajo “Nuevos hallazgos, viejas relaciones”, del que estoy tomando mucha de esta información.

Independientemente de esta nueva polémica que tiene enfrentados a Alejandro Soriano Vallé y José Pascual Buxó<sup>3</sup>, entre otros, resulta muy interesante cómo ciertos documentos reorganizan un archivo que se pensaba cerrado: el de la Cartas de sor Juana. Con el hallazgo de la de Monterrey en 1980, la crítica había de algún modo encontrado la fuente documental que confirmaba las hipótesis en torno a la relación de sor Juana con la Iglesia, representada en Núñez de Miranda, y esbozada a partir de la *Carta de sor Filotea*. Sin embargo, estas otras fuentes vendrían a refutar lo que Soriano Vallés dio a llamar la “leyenda negra de sor Juana” y a instalar una nueva leyenda, que en realidad no es tan nueva, que es la de “Santa sor Juana”.

En consonancia con esto, en 2013 Guillermo Schmidhuber de la Mora y Olga Martha Peña Doria publicaron el libro *De Juana Inés de Asuaje a Juana Inés de la Cruz. El Libro de Profesiones del convento de San Jerónimo de México*, un escrito cuya existencia era conocida ya desde 1895, cuando Luis González Obregón escribió un capítulo sobre sor Juana en *México viejo* en el que cuenta acerca de un volumen del que extrajo algunos datos. A partir de este documento, se sabe, por ejemplo, que sor Juana vio un promedio de dos profesiones y tres muertes por año o que numeró todas las páginas del libro de su puño y letra, todos datos de dudosa relevancia. En su reseña, Alejandro Soriano Vallés festeja la publicación, ya que no solo demuestra la dedicación de sor Juana a la vida conventual que, según él ha sido puesta en duda, sino que ayuda a mostrar las discrepancias con estudios biográficos poco serios.

El último hallazgo de documentos en torno a sor Juana fue el que se viera reflejado en el ejemplar del 2015 de Hortensia Calvo y Beatriz Colombi. Las autoras encontraron en la Latin American Library de la Universidad de Tulane dos cartas de María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, XI Condesa de Paredes y marquesa de la Laguna, mecenas de Sor Juana. Ambas están firmadas por la Vi-reina y están dirigidas una su prima, la Condesa de Aveyro, y otra a su padre. En ellas, María Luisa habla sobre sor Juana, pero también sobre su marido, su cargo, sus políticas y su vida íntima. El libro de Calvo y Colombi esboza un mapa de

3 En 2011, José Pascual Buxó publicó el artículo “Sor Juana, entre la consagración celestial y la condena apocalíptica” en el número 1975 de *Proceso*, periódico digital en el cual, dos semanas antes había sido entrevistado Alejandro Soriano Vallés. Buxó delinea un mapa crítico en el que los sorjuanistas se dividen entre laicos y religiosos, ubicándose a sí mismo en el primer grupo y a Soriano Vallés en el segundo. Si bien festeja la publicación de estos nuevos documentos, Buxó encuentra muy equivocado el análisis de Soriano Vallés en tanto y en cuanto los obispos Fernández de Santa Cruz y Aguiar y Seixas jamás presionaron de ningún modo a sor Juana para que dejara los estudios no religiosos, ya que aún en la *Respuesta a sor Filotea*, ella explica que escribió la *Crisis de un sermón* “solo para obedeceros”. Dice Buxó: “No obstante esta que Soriano llama ‘irrefragable declaración’, de algunas ‘académicas feministas, naufragas de la fábula del *asedio* de los sacerdotes *machistas*... se obstinan en la cándida ilusión de que la respuesta se habría escrito por una *indignada* Sor Juana para *hacer valer* frente al obispo sus *derechos* (y con ellos los de las mujeres)” (s/d). Soriano Vallés, luego de aquél artículo de Buxó, publicó su respuesta, titulada “Sor Juana: de los caprichos literarios a la verdad histórica” en el número 30 de la revista *Destiempos*. Como podemos ver, en este intercambio de opiniones y descalificaciones, lo que se está poniendo en juego es el juicio sobre la vida de sor Juana.

mujeres conectadas a un lado y otro del Atlántico que otorga una nueva dimensión al colectivo femenino en el siglo XVII hispánico y revela acontecimientos y circunstancias desconocidos de la vida de uno de los personajes más enigmáticos en torno a sor Juana.

Por otro lado, no se deben olvidar los dos tomos que Antonio Alatorre publicó en 2010, *Sor Juana a través de los siglos*, en los que recopila, ordena y anota toda mención que se haya hecho de la monja desde 1668 hasta 1910, incluyendo casi todos los preliminares de sus ediciones originales. La decisión de detenerse en 1910 se sostiene por la publicación en ese año de la biografía de Amado Nervo, *Juana de Asbaje*. Estos volúmenes se nutren de la importancia de la teoría de la recepción ante las preguntas ¿qué se decía de sor Juana? y ¿quiénes eran aquellos que lo decían? Además, se podría pensar que el trabajo de Alatorre se alimenta del de Castorena y Ursúa, editor de *Fama y obras póstumas*, pero que también lo completa. La búsqueda de completitud por parte del archivo puede leerse muy claramente en los tomos de Alatorre. El filólogo intenta recopilar todo lo que alguna vez se dijo de sor Juana, por más pequeña e insignificante que sea la mención. De todos modos, hay ciertas decisiones que juegan en contra de ese deseo, como la ausencia de dos o tres preliminares de las ediciones originales, las tasas, por ejemplo. ¿Es que no son parte del archivo? Roger Chartier y sus estudios sobre historia del libro –especialmente previo al siglo XVIII– no estarían tan de acuerdo. El valor económico habla también sobre sor Juana y su fama, y, sin embargo, Alatorre, uno de los más grandes sorjuanistas, decidió no incluir estos documentos tangenciales. Un motivo para esta decisión podría verse en la ausencia del dinero en la construcción mítica de la vida de ciertos personajes. No se añade a los epítetos sorjuaninos que la décima musa cobró tanta cantidad de dinero por la confección del *Arco Triunfal* en 1680, que no debía tomarse como modelo para futuros encargos, o que era dueña de su celda, que tenía un sueldo o tantos otros aspectos mercantiles que atravesaron la vida –y obra– de sor Juana<sup>4</sup>.

En cuanto a la edición de la obra de sor Juana, hasta 1951, año en que el padre Alfonso Méndez Plancarte publica el primer tomo de las *Obras completas* de sor Juana en Fondo de Cultura Económica, no había habido una edición que reuniera todos los textos que integraban las ediciones originales de 1689, 1692 y 1700. Esto no significa que no hubiera ediciones de su obra. De hecho, entre 1916 y 1951 hubo por lo menos siete volúmenes publicados de poesía escogida y obra selecta<sup>5</sup>. Luego de los cuatro volúmenes de Méndez Plancarte y Salceda, no se volvió a editar la obra completa de sor Juana hasta el 2004 cuando la editorial Nueva Héla de Rosario publicó un CD-Rom

4 Estos y otros datos son revisitados en el último libro de Emil Volek. El crítico no está de acuerdo con que se considere a sor Juana Inés como una “monja rica”, sino que el rédito de sus inversiones le daría lo suficiente para costear sus gastos (206).

5 Tomo los datos de la página web que Cervantes Virtual dedica a la poetisa, que, aunque desactualizada, es muy completa.

con los facsímiles originales. En 2009, Antonio Alatorre replicó en Fondo de Cultura Económica las ediciones originales de Méndez Plancarte cambiando algunas notas a los poemas y prosas, pero sin modificar su distribución en los cuatro volúmenes: “Lírica personal”, “Villancicos y letras sacras”, “Autos y loas” y “Comedias, sainetes y prosa”. *Inundación Castálida* se volvió a editar en facsímil en otras tres ocasiones: 1982 por Georgina Sabat de Rivers en la editorial Castalia, 1993 por Aureliano Tapia Méndez y Tarsicio Herrera Zapién en el Instituto Mexiquense de Cultura y 1995 por Sergio Fernández en la Universidad de México. El *Segundo Volumen* y *Fama y obras Póstumas* también fueron reimpresos en facsímil en 1995 en la Universidad de México a cargo de Margo Glantz y Antonio Alatorre, respectivamente. Todas estas reimpressiones de los facsímiles son tomadas de las primeras ediciones. Emil Volek (2016) se pregunta, astutamente, por las ediciones siguientes, las modificaciones que sufrieron y la posibilidad de la intervención de su autora. Las primeras ediciones, entonces, no tendrían tanto valor archivístico, ya que, si bien podrían indicar el inicio de la obra publicada de la monja, no serían testigo fiel de su voluntad autoral, como podrían serlo las siguientes.

## Hacer archivo

Las preguntas que podrían surgir de este inventario de los hallazgos de papeles sorjuaninos, sus publicaciones y los debates en torno a ellos se manifiestan a partir de su vínculo con la edición de la *Obra completa*. Esto es, ¿cuáles de todos estos textos podrían haber formado parte de la edición de Méndez Plancarte? ¿Las cartas? ¿Los borradores? ¿Los enigmas escritos con otras monjas? ¿Las cartas de su mecenas? ¿El libro de su convento? Y si la respuesta es, en algún caso afirmativa, ¿por qué no los preliminares? Sin duda, la obra de sor Juana es un territorio disputado, en el que se libran batallas y se enfrentan teorías, pero, sobre todo, es un terreno sin cerco. Surge entonces la palabra *archivo* para deliberar, como un conjunto, sobre todo aquello que no es estrictamente *obra*. Ahora, ¿lo que no es parte de la *obra*, es siempre parte del *archivo*? ¿Cuál es la relación entre ambos? ¿De qué modo altera la lectura de un poema de sor Juana el hallazgo de una nueva “Protesta de fe” por ejemplo?

En principio, es innegable la confirmación de lo que propone Jacques Derrida en *Mal de archivo* cuando apunta que este jamás está completo y que, de hecho, la misma huella de esa incompletitud es lo que habilita su fuerza. En una entrevista sobre las nociones de “archivo” y “borrador” en 1995, Derrida explica: “No hay *un* archivo, hay un proceso de archivación con etapas diferentes, pero nunca un archivo constituido. Hay etapas escandidas y articuladas en un proceso de archivación que no tiene un verdadero origen, un origen simple, en todo caso” (Goldchluk 212-213). El archivo de sor Juana no solo no está completo, sino que tiene límites muy difusos, ya que, como hemos visto, papeles tan disímiles como cartas dirigidas a la monja o de su mecenas,

el *Libro de Profesiones* del convento donde vivía o el testamento de su confesor, no solo son parte de su archivo, sino que operan como contraseñas para develar nuevos y viejos secretos. Por un lado, un *archivo de escritor*, como sugiere Mónica Pené llamar al de autor, es un “conjunto organizado de documentos de cualquier fecha, carácter, forma y soporte material, generados o reunidos de manera arbitraria por un escritor a lo largo de su existencia, en el ejercicio de sus actividades personales o profesionales, conservados por su creador o por sus sucesores para sus propias necesidades o bien remitidos a una institución archivística para su preservación permanente” (29). Los papeles hallados de sor Juana podrían caer en esta definición si todos ellos hubieran sido generados o reunidos por ella. No obstante lo cual, las cartas de su mecenas o el *Libro de Profesiones* ayudan al estudio de zonas diferentes de la vida y la obra de la poeta por lo que quizás una definición de *archivo de escritor* debería incluir también aquellos documentos relativos a su vida pública o privada aun cuando no hubieran sido ni generados ni reunidos por él o ella. Sin embargo, una definición así debería incluirlo todo: lo que el/la escritor/a considera como propio, y lo que no. De este modo, nos encontramos nuevamente en la trampa del archivo, en su demanda por abarcarlo todo y en la inconveniencia (crítica, política, material) de que lo haga. Sin duda, la misma sor Juana complejiza esta definición, ya que, en no pocas oportunidades, ella misma desconoce su obra, como veremos más adelante. Por otro lado, el archivo sorjuanino no forma parte de una sola institución archivística. Los papeles de la monja, incluidas sus obras, se hallan en distintas bibliotecas de Estados Unidos, México y España. Esta diseminación provoca que no pueda ser consultado en un solo lugar y, por lo tanto, que las ediciones de los documentos hallados por fuera de sus obras originales sean casi patrimonio de aquel que los encuentra, no por mezquindad o egoísmo, sino por falta de un acceso único y conveniente. La crítica tiende así a confiar en las ediciones modernas de críticos sesgados, como hemos visto más arriba, sin la posibilidad de acceder a los facsímiles originales y así, proveer estudios más informados.

Los críticos e historiadores ocupados en la conformación y la constante reconfiguración del archivo de sor Juana *exhuman* documentos (Gerbaudo 2013: 69). Esa exhumación produce tres transformaciones en la obra, y secundariamente en el archivo: primero, transforma su concepto, ya que amplía su alcance. En segundo lugar, transforma las metodologías de la investigación literaria ya que se deben analizar documentos no solo no literarios sino raramente atendidos, como testamentos o inventarios. Por último, transforma las líneas clásicas de la investigación ya que el proyecto ahora aloja otras emergentes centradas en la relación de la literatura con otras disciplinas. En el caso de sor Juana la historia, la teología y la política colonial, entre otras. Así, el archivo es una política de lectura cuando esos materiales exhumados se añaden a los documentos pre-existentes y desafía la idea de una clausura encubierta que la noción de archivo de escritor *post mortem* trae consigo (Recalde, 2013: 127).

## La obra y el archivo

Aun cuando el origen del archivo siempre es uno poco claro y nunca definitivo, sí se puede precisar cuándo comienza la obra publicada de sor Juana: 1689, Madrid, *Inundación Castálida*. Es interesante, en este punto, volver a pensar en qué se diferencia la obra de un autor de su archivo. En principio, podemos esbozar que *obra de autor* serían los textos literarios compuestos con una intención de publicación o no, que se distingan por su estilo y estructura, por ejemplo, de aquellos no literarios. En este sentido, los textos de sor Juana incluidos en la edición de Méndez Plancarte ya dejan de ser solo “obra” para ser “obra más archivo”, ya que en el cuarto volumen se incluyen documentos del *Libro de Profesiones* (411, 412, 413<sup>6</sup>), la “Explicación del misterio y voto de defender la pura concepción de María” (408) y la “Protesta de fe” (409), además de un apéndice con el sermón del Padre Vieyra, y la *Carta de sor Filotea de la Cruz*. No olvidemos además que el proyecto original de Méndez Plancarte era que el cuarto volumen incluyera “un muy sustantivo apéndice crítico y documental, precioso y utilísimo a todas luces, siguiendo la estructura miscelánea de las viejas *Obras y Fama póstuma* y aprovechando de esta última parte lo más vigente, si bien ya hoy completándola a la altura de nuestros días” (Tomo I, XLVIII) y que si no se cumplió fue por una decisión editorial en torno a la extensión del tomo luego del fallecimiento de Plancarte.

Podríamos argumentar también que su obra publicada comienza cuando se imprime en 1667 su soneto “Suspende, cantor cisne, el dulce acento” (202) en honor a la Catedral de México en un volumen a cargo de Diego de Ribera. Sin embargo, un solo soneto difícilmente constituye una obra en sí misma, además de que no fue incluido en ninguno de sus volúmenes históricos. No obstante, en el primer libro de poesía reunida de sor Juana Inés encontramos varias claves para analizar la (re)constitución constante de su archivo de escritora. Como todo libro, este también tiene un nombre: *Inundación Castálida de la Única Poetisa, Musa Décima, sórora Juana Inés de la Cruz, religiosa profesa en el Monasterio de San Gerónimo de la imperial ciudad de México, que en varios metros, idiomas y estilos, fertiliza varios assumptos con elegantes, sutiles, claros, ingeniosos, útiles versos, para enseñanza, recreo y admiración*. El título del libro incluye el nombre de su autora, que, a su vez, se vincula con ciertas marcas de identidad que se modificarán en las reediciones: es una poeta única, muy talentosa y religiosa profesa. En la primera reedición de *Inundación Castálida* de 1690, se añade a este título el gentilicio de “americana”: *Poemas de la Única Poetisa Americana...* etc. Entre 1689 y 1692 se fija el significado de la firma de la escritora, aquella rúbrica que certifica que los papeles encontrados tienen o no carácter de verdad. En términos derrideanos, la “marca registrada” de

6 La numeración de los textos de sor Juana sigue la de Fondo de Cultura Económica (1951-1957) a cargo de Alfonso Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda.

sor Juana Inés de la Cruz se termina de delimitar en esa primera reedición de su primer libro. Si vemos los títulos del *Segundo Volumen* y de *Fama y obras póstumas* leemos: *Segundo Volumen de las Obras de s[or] Juana Inés de la Cruz, monja profes[sa] en el monasterio del Señor San Gerónimo de la ciudad de México y Fama y Obras póstumas del Fénix de México, Décima Musa, Poetisa Americana, sor Juana Inés de la Cruz, religiosa profes[sa] en el convento de San Gerónimo de la imperial ciudad de México*. La firma de sor Juana que autoriza el comienzo de la obra se termina de delinear con el añadido de americana y se repite en los tomos siguientes. En el *Segundo Volumen* hasta pareciera redundante añadir los epítetos que identifican a sor Juana. Con cuatro ediciones de su primer tomo, la monja ya es una autora reconocida. En *Fama*, reaparecen todos los de *Inundación*, abarrotados, como si su muerte pudiera cobrarse algo de esa firma y empujar a sor Juana al olvido.

Un archivo, dice Derrida, encuentra cada comienzo en una firma: “el momento originario de la archivación es una firma de autoridad: autoriza” (*Archivo y borrador* 218). El problema de la rúbrica en las obras de sor Juana y en su archivo es muy particular, ya que ella misma firma muy pocas de sus producciones como Juana Inés de la Cruz. Facundo Ruiz propone que la ausencia del “sor” en su nombre “desmarcaba no sólo el enunciado (su obra) sino al enunciador (esa figura autoral), secularizando o al menos recomponiendo su mapa genealógico, toda vez que evidenciaba la compleja trama (cívico-religiosa) de una pujante ciudad letrada en la cual –inminente y conflictivo– se urdía el espacio literario americano” (17). Podríamos añadir que esa desmarcación en los poemas individuales se desvanece en la composición de una obra completa. En el acontecimiento único de tal o cual poema, villancico o carta, sor Juana era simplemente Juana, pero su obra reunida –quizás por una cuestión de filiación ineludible con el convento de San Gerónimo, institución que reaparece en cada título, o por la notoriedad que cobraría una monja escritora, digamos una cuestión de marketing *avant la lettre*– debe su tributo al “sor” que presiona sobre Juana e imprime en el papel una marca. Dice Derrida que a cada firma le corresponde una contrafirma que autentica y reconoce la primera, pero que al mismo tiempo le opone una contrafuerza. Si bien él está hablando de las elecciones que conforman cada archivo –qué es *archivable*–, podríamos trasladar la analogía a lo que sucede entre el nombre de la escritora en los poemas sueltos y el nombre del título de la obra. En él el “sor” contra-firma “Juana Inés”, le opone una fuerza que la auténtica, pero que al mismo tiempo la hace derivar en otra, en la institucionalmente publicitada: sor Juana Inés de la Cruz.

La edición de las obras completas de sor Juana en el modo de Méndez Plancarte deja fuera dos cuestiones muy significativas: la primera, los preliminares que acompañaban a los tomos, como los títulos que arriba analizamos. La segunda, el orden de los poemas. En cuanto a los primeros, es importante reflexionar acerca de qué significa esa elisión en torno a los conceptos de obra y archivo. En principio, el encargo de los libros contemplaba la tradición áurica

y establecía cierto número de preliminares obligatorios, como aprobaciones, tasa, licencias de ordinario y otros, no obligatorios, pero de larga tradición como prólogos y sonetos laudatorios. En las ediciones originales entonces, estos textos formaban parte de la obra, pero luego gracias al reordenamiento de Méndez Plancarte, se trasladaron al archivo sorjuanino, junto con su partida de nacimiento y el inventario de su celda, entre otros papeles. Este recorrido entre obra y archivo abre varios interrogantes: ¿qué constituía una obra en el siglo XVII? ¿Pueden los preliminares volver a ser parte de la obra de sor Juana o están destinados a ser una huella de la obra en el archivo, un resto o un exceso en términos derrideanos que aún más que antes muestra la naturaleza incompleta del archivo pero también de la obra? Dice Analía Gerbaudo: “El resto no es la sobra de una totalidad preexistente y primera, sino aquello que, desde el ‘comienzo’, exhorta respecto de la ‘imposibilidad de un todo clausurado sin grietas’ (De Peretti y Vidarte, 1998: 32)” (79) y recuerda que para Derrida, el resto es siempre eso que puede desaparecer radicalmente. Los preliminares actúan como resto, ya que dan cuenta de un recorrido textual que la edición moderna de las obras de sor Juana provocó en un intento de archivo, es decir en un poner en *un* orden y bajo *una* ley. Leerlos como parte de la obra de sor Juana y no como un registro adyacente cuyos documentos deben cumplir otros requisitos de archivación, supone una relectura de toda la obra sorjuanina, de su archivo y, principalmente, de su figura. Asimismo, leer críticamente todo el aparato paratextual de su obra, especialmente los epígrafes que sí fueron incluidos en la obra completa, supone esta relectura.

Lidiar con archivos es de algún modo lidiar con la muerte y sus fantasmas. Según Achiles Mbembé:

Estos [los fantasmas] encuentran en los textos escritos el camino a una existencia entre los mortales –pero una existencia que ya no se desarrolla de acuerdo a la misma modalidad que lo hacía en su tiempo. Puede ser que la historiografía y la misma posibilidad de una comunidad política (*polis*), sean solo concebibles bajo la condición de que el fantasma, que ha sido vuelto a la vida de esta manera, deba quedar en silencio, deba aceptar que de ahora en más deba hablar a través de otro, o ser representado por algún signo, o algún objeto que, sin pertenecer a nadie en particular, les pertenece a todos (25).

A través del archivo, los historiadores y los críticos buscan “hacer hablar” a sor Juana, aun sabiendo que solo la distancia temporal ya es un obstáculo ineludible en esa recuperación. Es por esto que sor Juana está representada por otros signos: autora, monja, perseguida, santa. Una lectura crítica de los preliminares y del aparato paratextual podría simular un acercamiento más contemporáneo al fantasma de sor Juana aun cuando siga hablando a través de otros.

## Lectura crítica de paratextos: un ejercicio

El prólogo escrito por el editor Francisco de las Heras<sup>7</sup> para *Inundación Castálida* y algunos de los epígrafes del tomo dan cuenta del proyecto editorial que supuso un libro que fue leído como una compilación fortuita de poemas. Las Heras narra el proceso editorial de la siguiente forma:

El soneto que sirve a este libro de dedicatoria le escribí a mi señora doña María Luisa de Gonzaga, condesa de Paredes, marquesa de la Laguna, su gran mecenas, cuando, habiéndose de volver a España, le envié a su Excelencia, pedidos por curiosidad de buen gusto y mal unidos por desestima de la madre Juana Inés, unos cuadernos que amagaban a libro, y a estos escribí el soneto, desimaginada de que sus trabajos fuesen de tanto peso, que aun hiciesen sudar en España las prensas. Y si la composición y descripción del Arco que la ciudad encargó a la entrada en México del señor virrey marqués de la Laguna y lo villancicos a las fiestas de la Asunción y san Pedro, con otros papeles, estaban ya impresos, fue mostrar el ajeno cuidado que las venas de Indias iban mejorando de precio, no ansia de la poetisa (44).

Hay varios asuntos a los que atender en este párrafo. En primer lugar, el editor describe el vínculo entre sor Juana, su mecenas y su obra. Había ya un casi-libro de poemas, ordenado por ella, supuestamente sin atención. El soneto-dedicatoria “El hijo que la esclava ha concebido” es el primer poema que el lector de *Inundación Castálida* leería de sor Juana. Su epígrafe repite el periplo editorial que supuso la composición del volumen, solo que ahora ya no fue un cuaderno lo que la Condesa y Las Heras recogieron de las manos de la monja, sino papeles sueltos, divididos y escondidos. En el epígrafe, Las Heras desarma en papeles lo que él consideró el proto-proyecto editorial de sor Juana en el prólogo, lo que se condice de algún modo con el mismo proceso que el soneto describe en los versos “Así, Lisi divina, estos borrones que hijos del alma son/partos del pecho/ será razón que a ti te restituya” (97).

Margo Glantz en su libro *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿Hagiografía o autobiografía?* escribe un capítulo sobre la idea de borrón en sor Juana en el que dice: “Las diversas variantes semánticas del por demás curioso, comprometido, ambiguo y sin embargo muy sugerente vocablo «borrón», como lo usa Sor Juana, es un eco magnificado de la dificultad implícita en la acción concreta de escribir y sus consecuencias posteriores” (108). Cuando Derrida es interrogado acerca del “borrador” y su relación con el archivo, sugiere que aun cuando ese texto previo o pre-texto –un texto siempre por venir–, es consignado en un espacio de conservación exterior –un libro, un cuaderno o un papel suelto– hay ya una selección e interpretación por más elemental que sea aquel acto.

---

7 Tanto el hecho de que haya sido Francisco de Las Heras el autor del prólogo, como el editor de *Inundación Castálida* son hipótesis de Antonio Alatorre (1980: 466).

“En consecuencia, hay archivo desde los pre-textos más iniciales” (*Archivo y borrador* 210). Estos borrornos del primer epígrafe del primer volumen afianzan la conformación no solo de la obra en sí, sino de un archivo pre-existente, disperso, incluso oculto. Del prólogo al epígrafe hay una maniobra que evidencia el traslado: en el epígrafe comienza la obra que en el prólogo contenía su germen.

En 1690, en la segunda edición de *Inundación Castálida*, ahora llamado solamente *Poemas*, hay un cambio significativo con respecto al comienzo del libro. El soneto “El hijo que la esclava ha concebido” es reemplazado por el romance “Estos versos, lector mío”. Su epígrafe no habla ya de una dedicatoria, sino de un prólogo:

Prólogo al lector, de la misma autora, que hizo y envió con la prisa de los traslados, obedeciendo al superior mandato de su singular patrona, la excelentísima señora condesa de Paredes, por si viesan 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 (187).

Este último preliminar se mantuvo sin paginación, dejando el soneto como el primer poema. Su epígrafe junto con el “Prólogo al lector” escrito por sor Juana proponen nuevas nociones sobre la escritura. Según Anne Cayuela, el prólogo en el Siglo de Oro “al ser un discurso sobre un discurso, [...] es metatextual por definición y remite en particular a la producción del texto, y a su recepción” (37). El soneto que originalmente abría el primer volumen concebía la escritura como una práctica cuyos productos resultaban de una relación de esclavitud, entre la mecenas (el amo) y la escritora (el esclavo). Esta ausencia de libertades encuentra su correlato en la estructura fija del soneto como género lírico. El romance, por otro lado, propone una práctica de la escritura cuyo resultado se evidencia no en el origen, sino en la recepción. La relación ya no es amo-esclavo, sino autor-lector. Esta libertad adquirida también se reproduce en el género del romance, mucho más laxo que la rígida estructura del soneto<sup>8</sup>. Un segundo giro se encuentra precisamente en el uso de la palabra *autora* que el epígrafe, no el prólogo, hace. Recordemos que una de las definiciones latinas de *auctor* es aquel que se responsabiliza por aquello que produce, por consiguiente, de 1689 a 1690 no cambia solo el orden de los poemas de *Inundación Castálida* sino que comienza un cambio en términos del compromiso que detrás del libro ha sido asumido por sor Juana. La última responsable de todo lo que la esclava produce es el ama, no así cuando la relación cambia su dirección y se enfoca en la recepción. Si sor Juana es abiertamente la responsable del tomo en 1690, no podríamos decir lo mismo en 1689. En

8 Esta lectura entre estructura y contenido es deuda de una clase de Facundo Ruiz en el marco del seminario doctoral sobre Barroco Latinoamericano que junto con Beatriz Colombi dictó en la Universidad de Buenos Aires a comienzos de 2016.

los cambios en la relación entre el lector, la mecenas, y la autora, la obra se transforma y modifica también sus condiciones a lo largo de ese año.

Por otro lado, hay en el discurso de sor Juana una contradicción. En el prólogo de 1690, ella escribe: “No agradecido te busco/pues no debes, bien mirado,/ estimar lo que yo nunca/juzgué que fuera a tus manos.” (187) y “y no quiero que tal creas,/sino sólo que es el darlos/a la luz, tan sólo por/obedecer un mandato” (189). Un año más tarde, en 1691, cuando sor Juana escribe la *Respuesta a sor Filotea*, la responsabilidad autoral vuelve a disiparse. En ese texto en dos oportunidades ella no reconoce nada de lo que ha escrito:

Demás, que 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* (361)

Y así, en lo poco que se ha impreso mío, no solo mi nombre, pero ni el consentimiento para la impresión ha sido dictamen propio, sino libertad ajena que no cae debajo de mi dominio, como lo fue la impresión de la *Carta Athenagórica*; de suerte que solamente unos *Ejercicios de la Encarnación* y unos *Ofrecimientos de los Dolores* se imprimieron con gusto mío por la pública devoción, pero sin mi nombre (365).

Entre cuadernos, papeles sueltos y borradores, sor Juana y su editor configuran su autoría y autoridad. Entre los preliminares y los textos de la pluma de la monja hay un diálogo acerca de cuáles son las responsabilidades de sor Juana en el momento en que su archivo personal se transforma en obra pública. Entre 1689 y 1691 ese diálogo versa sobre la voluntad de publicar, aunque con diferentes matices. En el prólogo de 1690 la publicación forzada es parte del *topos* de la falsa modestia característica propia del tipo textual, al igual que interpretar el texto e inscribirlo en un género determinado (Genette 167 y 173). Es por esto que sor Juana cierra su preliminar escribiendo “si no te agrada la pieza/no desenvuelvas el fardo”, es decir que, en su especie, el prólogo establece que el libro será uno de poesía por ser una muestra de la obra. Más aún, los prólogos a segundas ediciones suelen ser respuestas a la recepción de la primera (Alvarado 60) por lo que podríamos pensar que la relación ama-esclava pasa a autora-lector a través del tamiz de la voluntad de sor Juana. De acuerdo, es la autora de los textos, pero no fue su voluntad que fueran impresos. Al interior de *Inundación Castálida* y de su segunda edición se revela la frustración que se produce entre lo que prometen los preliminares y epígrafes y lo que muestra sor Juana en su prólogo. Los elementos paratextuales, según los califica Genette (7) son umbrales al texto, por lo que son, también, una zona de pasaje. Esta característica de lo indeciso de estos tipos textuales que dan presencia a la literatura pero que no la conforman estrictamente, es quizás el motivo por el cual puede pensarse en ellos una ida y vuelta entre borradores y obra, y entre obra y archivo.

## Exhumar, transformar, reformar

Lo que se ha querido demostrar en este trabajo es que el hallazgo de textos posteriores a la publicación de la *Obra Completa* de sor Juana a cargo de Méndez Plancarte aportó varios debates a la crítica sorjuanina, pero que además de las discusiones en torno a la firma de sor Juana o a la pertinencia de ciertos datos cuestionablemente “biográficos” moldeables para adherir a tal o cual hipótesis, acarrea otra serie de problemas en torno a la configuración constante de un archivo y una obra sorjuaninas. Una lectura crítica de los elementos paratextuales, aun cuando estos consistan en algunos epígrafes y preliminares, puede sugerir nuevos modos de aproximarse a la obra y al archivo de sor Juana Inés de la Cruz. De este modo, el aparato crítico de la archivística, de la filosofía y de la historiografía que teoriza sobre las nociones de archivo, huella, fantasma, obra, borrador, escritor, etc. se revela decididamente valioso a la hora de estudiar un conjunto de documentos de tan variadas procedencias, relevancia, escrutinio y tan rodeado de teorías en pugna como es el archivo y la obra de sor Juana. Archivo y obra no son entonces dos nociones separadas. Decididamente la obra de un escritor forma parte de su archivo, también sus borradores y todo documento que, leído críticamente, estudiado con diligencia y puesto a revisión, ayude de un modo u otro a comprender mejor qué significó aquel escritor en su época, cuáles fueron sus conexiones y relaciones con otras esferas del conocimiento o de poder y cómo fue su recorrido como autor, entre otros asuntos relevantes en el estudio de la literatura y sus productores. Las exhumaciones y las conversaciones con fantasmas hacen del archivo un cementerio; y una vez interrogado el fantasma, solo queda escuchar.

## Referencias bibliográficas

- Alatorre, Antonio. “Para leer la Fama y obras póstumas de Sor Juana de la Cruz”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 29, núm. 2, 1980, pp. 428-508.
- Alvarado, Maite. *Paratextos*. Buenos Aires, Eudeba, 2006.
- Buxó, José Pascual. “Sor Juana, entre la consagración celestial y la condena apocalíptica”. *Proceso*, 26 de marzo de 2011, <http://www.proceso.com.mx/266110/sor-juana-entre-la-consagracion-celestial-y-la-condena-apocaliptica>
- Cayuela, Anne. “De reescritores y reescrituras: teoría y práctica de la reescritura en los paratextos del Siglo de Oro”. *Criticón*, núm. 79, 2000, pp. 37-46.
- De la Cruz, sor Juana Inés. *Obras completas* Tomo I-IV. Ed., prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda. México, Fondo de Cultura Económica, 1951-1957.

- \_\_\_\_\_. *Inundación castálida de la única poetisa, Musa Decima, s6ror Juana In6s de la Cruz, religiosa profesa en el Monasterio de San Jeronimo en la Imperial Ciudad de Mexico, que en varios metros, idiomas y estilos fertiliza varios asuntos con elegantes, sutiles, claros, ingeniosos, 6tiles versos, para ense1anza, recreo y admiraci3n*. Editado por Juan Garc3a Infanz3n. Madrid, 1689.
- \_\_\_\_\_. *Segundo tomo de las obras de s6ror Juana In6s de la Cruz, monja profesa en el monasterio del se1or San Jeronimo de la Ciudad de M6xico, dedicado por la autora a D. Juan de Or6e y Orbieto, caballero de la Orden de Santiago*. Editado por Tom6s L3pez de Haro. Sevilla, 1692.
- Derrida, Jaques. *Mal de archivo. Una impresi3n freudiana*. Traducido por Paco Vidarte. Valladolid, Trotta, 1997.
- \_\_\_\_\_. Daniel Ferrer, Michel Contat, Jean-Michel Rabat6 y Louis Hay. "Archivo y borrador. Mesa redonda". 1995. *Palabras de archivo*. Compilado por Graciela Goldchluk y M3nica Pen6. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral y CRLA Archivos, 2013, pp. 205-233.
- Foucault, Michel. "¿Qu6 es un autor?". 1969. Traducci3n de Corina Yturbe. *Littoral*, n6m. 9, 1983, pp. 51-82.
- Genette, G6rard. *Umbrales*. M6xico, Siglo XXI, 2001.
- Gerbaudo, Anal3a. "Archivos, literatura y pol3ticas de la exhumaci3n". *Palabras de archivo*. Compilado por Graciela Goldchluk y M3nica Pen6. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral y CRLA Archivos, 2013, pp. 57-86.
- Glantz, Margo. *Sor Juana In6s de la Cruz: ¿Hagiograf3a o autobiograf3a?* M6xico, Grijalbo, 1995.
- Mbembe, Achille. "El poder del archivo y sus l6mites". Traducci3n propia. *Refiguring the Archive*. Editado por Hamilton C., V. Harris, J. Taylor, M. Pickover, G. Reid y R. Saleh. Ciudad del Cabo, David Philip Publishers, 2002, pp. 19-26.
- M6ndez Plancarte, Alfonso. "Introducci3n". De la Cruz, sor Juana In6s. *Obras completas* Tomo I. M6xico, Fondo de Cultura Econ3mica, 1951, pp. VII-LXVIII.
- Pen6, M3nica. "En busca de una identidad propia para los archivos de la literatura". *Palabras de archivo*. Compilado por Graciela Goldchluk y M3nica Pen6. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral y CRLA Archivos, 2013, pp. 13-32.
- Poot Herrera, Sara. "Nuevos hallazgos, viejas relaciones". *Anales de Literatura Espa1ola*, n6m. 13, 1990, pp. 63-83.
- Recalde, Iciar. "La producci3n del Archivo Haroldo Conti: entre el materialismo cultural y la archiv3stica". *Palabras de archivo*. Compilado por Graciela Goldchluk y M3nica Pen6. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral y CRLA Archivos, 2013, pp. 121-148.

- Ruiz, Facundo. "Prólogo". Sor Juana Inés de la Cruz *Nocturna más no funesta. Poesía y cartas*. Buenos Aires, Corregidor, 2014, pp. 7-89.
- Soriano Vallés, Alejandro. "Review of Schmidhuber de la Mora, Guillermo. (Con la colaboración de Olga Martha Peña Doria). *De Juana Inés de Asuaje a Juana Inés de la Cruz. El Libro de Profesiones del convento de San Jerónimo de México*". *eHumanista*, vol. 24, 2013, pp. 727-731.
- \_\_\_\_\_. *Sor Filotea y sor Juana. Cartas del obispo de Puebla a sor Juana Inés de la Cruz*. México, Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal, 2014.
- Trabulse, Elías. *Los años finales de Sor Juana: una interpretación (1688-1695)*. México, Centro de Estudios de Historia de México Condumex, 1995.
- Volek, Emil. *La mujer que quiso ser amada por Dios: Sor Juana Inés en la cruz de la crítica*. Madrid, Verbum, 2016.

---

**Fecha de recepción:** 21/09/2016 – **Fecha de aceptación:** 09/06/2017