
DIEGO CALLEJA Y LA *VIDA* DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ. VESTIGIOS Y SILENCIOS EN EL ARCHIVO SORJUANINO

*DIEGO CALLEJA AND THE VIDA OF SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ.
VESTIGES AND SILENCES IN THE SORJUANINE ARCHIVE*

Beatriz Colombi
Universidad de Buenos Aires
beacolombi@yahoo.com.ar

∞ RESUMEN

∞ PALABRAS CLAVE

Sor Juana Inés de la Cruz
Diego Calleja
Fama y obras póstumas
Archivo sorjuanino

La Vida de sor Juana Inés de la Cruz escrita por el padre Diego Calleja para Fama y obras póstumas (1700) ha sido leída por la crítica como un relato de matriz hagiográfica, medular para la conformación de su mitología de autora. Este trabajo propone que otras formas y tramas recorren este escrito, atravesado además por modificaciones y silencios que leemos como vestigios de un resto o falta, inherente a la constitución misma del archivo sorjuanino.

∞ ABSTRACT

∞ KEYWORDS

Sor Juana Inés de la Cruz
Diego Calleja
Fama y obras póstumas
Sorjuanine archive

The Vida of Sor Juana Ines de la Cruz written by Father Diego Calleja for Fama y obras póstumas (1700) has been read by critics as a story of a hagiographic matrix, central to the conformation of the author's mythology. This work proposes that other forms and plots cross this writing, crossed also by modifications and silences that we read as vestiges of a remainder or lack, inherent to the constitution of the Sor Juana's archive.

Recibido: 01/08/2018
Aceptado: 25/10/2018



El Convento de la Religiosas de san Jerónimo de la imperial ciudad de México fue el mar pacífico en que, para ser peregrina, se encerró a crecer esta perla Diego Calleja, *Vida* de sor Juana Inés de la Cruz

Como una perla en su venera, depositada en el fondo del mar, sor Juana se recluye en el convento de san Jerónimo para desarrollarse hasta alcanzar su plenitud. Tal es la metáfora que elige el jesuita español Diego Calleja para expresar la síntesis entre religión y cultivo de las letras que definen el destino de la autora. Como sabemos, ese mar estuvo lejos de ser pacífico y si bien supo de perlas y diademas, su universo no cabe en esos límites, por más idílico que quisiera presentarse. Pero al biógrafo le interesaba más la imagen poética -había sido comparada con cisnes, abejas, musas, Minerva, Fénix, pero no con una perla, que connotaba rareza, preciosidad y escasez- que el estricto apego a los hechos. Esto no quiere decir que la verdad no le importase, o que su discurso se desatendiese del rigor de la historia, pero la imaginación primó sobre los demás ingredientes. Este rasgo ha hecho que la crítica desconfíe, con distintos y sustentados argumentos, de la palabra del jesuita y que, pese a su indiscutible valor, se lo considere propenso a la idealización y ciego a las evidencias.

Esta primera biografía de la jerónima es considerada, de modo casi unánime, como un relato hagiográfico determinante para fijar muchos de los mitos en torno a su figura, entre ellos, la llamada conversión final. En este trabajo reviso algunas de estas lecturas y planteo que en el texto se produce un cruce de rasgos estructurales y semánticos correspondientes a distintos modos de narrar una vida femenina (hagiografía, vida de monja, vida ejemplar, fama literaria) que, como elementos flotantes, aparecen en distintos momentos para quebrar esa matriz pretendidamente homogénea e instalar otros motivos. Algunos cambios surgidos del cotejo entre la letra manuscrita y la de molde (a las dos nos dedicaremos), conducen a indicios y vestigios que iluminan tanto la imagen que allí se construye como el contexto de producción y publicación del escrito en *Fama y obras posthumas* (1700).

Si el archivo como tal está caracterizado por la fragmentación y por la existencia de un afuera o resto contra el cual se recorta, en el caso sorjuanino otras sospechas nos acuden: sustracción, desaparición, ocultamiento. ¿Dónde comienza y dónde termina un archivo de autor/a? Por lo que dice y por lo que calla, por las transformaciones textuales que sufre, esta primera vida se vuelve una pieza imprescindible y central dentro de ese repertorio. El “aura” sorjuanina fue construida por sus contemporáneos y entre ellos Diego Calleja ocupa un lugar central ya que muestra y oculta, al mismo tiempo, un perfil facetado de la poeta, que será apropiado luego, con diversos fines, por la crítica.

Vida y fama

La lamentable pérdida de manuscritos, cartas y documentos ha sumido, ya no a sor Juana, sino a sus lectores, en un mar de interrogantes sobre las elecciones, sumisiones y negociaciones que emprendió la jerónima para desplegar su escritura. Sólo tenemos certezas de que planeó un encierro letrado para su vida, a la medida de sus posibilidades y circunstancias; así lo plantea en la *Respuesta a sor Filotea* donde ensaya una *vita*, práctica común entre las religiosas en los conventos novohispanos.¹ Refiere en un fragmento de esta carta anécdotas de su infancia, temprana vocación intelectual e inclinación, involuntaria e irrefrenable, por las letras. La imagen que brinda de sí misma en esta epístola ha permeado todas las futuras representaciones, y fue la base, como es evidente, del escrito de Diego Calleja. El jesuita se comporta, *mutatis mutandis*, como los confesores frente a los escritos de sus pupilas, tomando datos de primera mano de la *Respuesta* para adaptarlos con libertad. Como dice Antonio Alatorre, recoge la información y se encarga de aclarar: “ella misma refiere”, “dice ella misma” (1980: 477), aunque la transforme o modifique.

De los numerosos materiales que integran *Fama y obras posthumas*, la *Vida* es el único manuscrito que se conoce, conservado en la Biblioteca Nacional de España.² Este hecho ya merece una mención: se presenta como la huella restante de ese copioso conjunto, lo que nutre aún más su efecto de realidad y atracción documental (Farge 1991:13). Formó parte de la segunda Aprobación en ese tercer tomo y luego fue transcripta y editada en distintas oportunidades a lo largo del siglo XX, con diferencias significativas; en algunas de ellas nos detendremos a lo largo de este trabajo.³

La primera diferencia entre el manuscrito y la versión en *Fama* es el propio título, que orienta a su inscripción genérica y por lo tanto, a su lectura. El manuscrito lleva por título *Vida de la Madre Juana Inés de la Cruz Religiosa Profesa en el convento de San Jerónimo de la Ciudad Imperial de México*, mientras que en *Fama* aparece como *Aprobación del Reverendísimo Padre Diego Calleja, de la Compañía de Jesús*, donde la narración biográfica propiamente dicha está enmarcada entre dos fragmentos de inicio y cierre a los cuales nos referiremos más adelante. Ante esta variación, nos preguntamos cuál fue el pedido formulado por el mexicano Juan Ignacio de Castorena y Ursúa, responsable y editor de *Fama*, a Diego Calleja. ¿Una semblanza o una aprobación? El mismo Castorena informa que había escrito una primera biografía desechada luego de leer la del jesuita. Así dice en su “Prólogo a quien leyere”:

Si la pluma es nuevo aliento, que reanima las heladas cenizas de los Escritores; en la segunda Aprobación, encontrarás a la Poetisa resucitada, de su Vida, el Oriente, y el Ocaso: No se me oculta, que en las obras de los más célebres Autores de todas Artes se forma un Preludio, vecino de los Prólogos, con la breve narración de su Patria, Padres, Progresos, y estudiosas Tareas: Omití encomendar a la Estampa, rasgando la que tuve escrita, por prevenirle la fortuna a la Poetisa (hasta en

¹ Escritas a instancias de un confesor, las biografías de las religiosas eran luego editadas por su director espiritual. En virtud de esta práctica, muchos de estos testimonios han sobrevivido en forma de manuscritos o bien llegaron, excepcionalmente, a la prensa en su momento. En México son numerosas las investigaciones desplegadas en torno a este corpus por Mario Glantz, María Dolores Bravo Arriaga, Asunción Lavrin, Josefina Muriel, Antonio Rubial García, entre otros.

² MSS/18734/5 BNE. En este trabajo se citará por este manuscrito, cuya edición anotada tengo en preparación. Actualizo la ortografía y respeto mayúsculas y puntuación.

³ Véase Ermilo Abreu Gómez (Calleja, 1996 [1936]), Francisco de la Maza (1980), Aureliano Tapia Méndez (Nervo, 1995 [1910]), Antonio Alatorre (2007).

esto feliz) más docta respiración en la segunda Censura, que con lacónica profundidad, con mucha madurez en lo preceptivo, y grave concisión en lo Histórico, engaza elogio, y autoridad, facilitando en hechos, que parecen vuelan sobre la esfera de lo natural, a la credulidad el ascenso; ingeniosa Política, el engace de historia, y alabanzas; deslíz discreto, al fin, de quien tiene por universal aclamación lo Crítico en el Imperial Seminario de los Cortesanos (*Fama*, s/p).⁴

Si nos guiamos por lo dicho por Castorena, encontró la *Vida* al leer la Censura,⁵ pero si atendemos al manuscrito, el mismo no hace alusión a su carácter de Aprobación. En el pasaje arriba transcrito, Castorena menciona la costumbre -ya instalada en el siglo XVII- de incluir un bosquejo biográfico en la publicación, en un apartado que él mismo denomina “Preludio, vecino de los Prólogos”. Es probable que tuviese en mente la *Fama posthuma a la vida y muerte del Doctor Frey Lope Felix de Vega Carpio*, donde el editor del volumen, Juan Pérez de Montalbán, es también el autor del Prólogo “Al que ha de leer” y del apartado titulado “Fama posthuma a la vida y muerte del Doctor frey Lope Félix de Vega Carpio”. Posiblemente Castorena y Ursúa pretendiese emular este modelo e incluir un apartado con estos contenidos, pero abandona su plan al leer el escrito del jesuita.

Ahora bien, ¿existió esa primera vida de su autoría o se trata de un modo de encarecer la maestría de la redactada por Calleja, aclamado en el “Imperial Seminario de los Cortesanos”? No podemos saberlo, aunque dentro de las ficciones, anonimatos y enigmas, estrategias usuales de este editor, parece plausible esto último. De lo que no quedan dudas es de que la biografía de Calleja fue escrita especialmente para *Fama* ya que el tercer volumen es mencionado en dos oportunidades. Puede tratarse de una reescritura en base a una primera redacción al enterarse del deceso de la mexicana en 1695, cuando compone la Elegía, también aparecida en *Fama*, en cuyo epígrafe se lee: “Este papel se halló sin nombre de su Autor; solo parece, que se compuso a raíz de llegar a España la nueva de haber muerto la Poetisa”. Si bien la autoría del poema ha sido debatida, hoy no quedan dudas de que debe atribuirse a Calleja.⁶ La *Vida* y la Elegía entregan dos ficciones diferentes y complementarias, que invitan a ser leídas en conjunto.

La primera parte de la Aprobación, ausente en el manuscrito de la vida, obedece, más estrictamente, al género pautado para estos preliminares en las ediciones del siglo XVII. Aureliano Tapia Méndez llama a estos primeros once renglones de “aprobación eclesiástica” (Nervo 1995: 233). La misma consistía en un discurso pseudo legal que, con tono objetivo, valoraba el ajuste de la obra a los mandatos de la fe, las buenas costumbres, la ortodoxia o el decoro (Bègue). Con el paso del tiempo, este apartado se va contaminando del discurso panegírico, ampliando sus alcances más allá del mero formulismo burocrático para incluir consideraciones valorativas. Por eso el autor de este primer párrafo (sea Calleja o Castorena, o ambos) se ve obligado a justificar que, a propósito de la Censura, se narrará la vida, así dice: “a vueltas desta Aprobación, les doy noticia cierta (tales son los apoyos que constarán) del principio, progresos y fin desta Ingeniosísima Mujer” (*Fama*, s/p). Como excusándose de este desvío al que somete a la sección y consciente de que podrá adelantar elogios seguramente más propios de los panegiristas que de los censores, también aclara:

⁴ Se cita por la edición de 1700 y se actualiza la ortografía, no así el uso de mayúsculas ni la puntuación.

⁵ “Aunque el nombre más utilizado es el de 'aprobación', es corriente que también aparezca denominada bajo el marbete de 'censura'” (Bègue, 94).

⁶ *El Zurriago* de Luis de Salazar y Castro, sátira a Calleja y a esta Elegía, es explícito al respecto. El *Catálogo razonado de obras anónimas y seudónimas de la Compañía de Jesús* (1904-1916) de Eugenio Uriarte coincide con esta autoría.

“Usando, pues, desta confianza, refiero su Vida con lisa sencillez, lejos de que el gasto de las palabras me suponga desconfiado en la inteligencia del Lector; y más, de que las ponderaciones usurpen su derecho a Poetas, y Panegiristas” (*Fama*, s/p). Solo luego de este enunciado introductorio, leemos “Cuarenta y cuatro años, cinco meses, cinco días y cinco horas, ilustró su duración al tiempo la vida de esta rara Mujer...”, tal como figura en el manuscrito.

Si bien otros prologuistas habían adelantado datos sobre la autora en las ediciones precedentes, como es el caso de Pedro Ignacio de Arce en el *Segundo volumen* (folio 92), eran informaciones parceladas que lejos estaban de constituir un relato. Esta vida, en cambio, puede partir de un hecho conclusivo, la muerte del personaje, lo que permite plantear una línea argumental cohesiva. El biógrafo elige una trama asociada a la hagiografía, de clara intención moralizante, cuyo movimiento se anticipa en la prolepsis de hacer nacer a sor Juana en un lugar acorde a su destino: “Nació en un aposento, que dentro de la misma alquería llamaban la Celda; casualidad que con el primer aliento la enamoró de la Vida Monástica: y le enseñó, a que eso era vivir, respirar aires de clausura” (MS folio 1r). El señalamiento de que “todo se dio desde el principio” y de que la historia no es más que la “epifanía progresiva de este don”, conforme define Michel De Certeau a la vida de santos (1993: 264), está presente en esta coincidencia inicial. Como dice este pensador: “El fin repite el principio. Del santo adulto se remonta a la infancia, en la que se reconoce ya la efigie póstuma” (264). En este mismo sentido, Octavio Paz observa: “Para Calleja la vida de sor Juana es un gradual ascenso hacia la santidad; cuando percibe alguna contradicción entre esta vida ideal y lo que dice realmente la obra, trata de minimizar la contradicción o la esquivar” (13). También Elías Trabulse (1997) habla del “mito hagiográfico” y hace responsable del mismo al obispo Francisco Aguiar y Seijas, de quien Castorena y Calleja serían agentes y colaboradores. Para este historiador, Aguiar y Seijas impulsa la santificación de la monja a través de *Fama* como modo de vencer a quien sería su oponente, la condesa de Paredes, dando fin a las disputas por su imagen.⁷ Margo Glantz designa a Calleja como su “hagiobiógrafo” (1995: 120). Nina Scott sostiene que las dos primeras biografías de sor Juana, la de Calleja y los pasajes que Juan Antonio de Oviedo le dedica en su biografía de Antonio Núñez, son *hagiographic portrait* que dieron sustento a la teoría de la conversión (2007: 195).

Calleja implementa el tipo de ingredientes que cualquier biografía de una profesa debía contener, aun de aquella que no postulase a una beatificación, por lo que se ajusta a un modelo esperable en estas circunstancias. Por eso creemos que obedece más a una convención genérica y cultural que a un plan orquestado respondiendo a un determinado mandato. Un género a la mano es la *vida de monja*, que tiene por guía las hagiografías femeninas y la *imitatio Christi* y un esquema narrativo de nacimiento probo, temprano despuntar de una vocación, superación de pruebas o tentaciones, castigos o mortificaciones corporales y éxtasis místico (Ferrus 2006). La misma sor Juana hace un uso desviado de estos motivos en la *Respuesta a sor Filotea*, su texto más representativamente autobiográfico (Myers 1990, Glantz 1995). Y Calleja, que se basa en este escrito, pone distancia de muchos de estos tópicos, particularmente del modo místico encontrado en la mayoría de los testimonios femeninos conventuales: “Veinte y siete años vivió en la religión,

⁷ Elías Trabulse considera prueba de esta intención santificadora la exclusión en el volumen de los *Enigmas ofrecidos a la casa del placer*, obra que entregaría otra versión de los últimos años de la poeta. Dice este autor: “La *Fama* fue un triunfo político de Aguiar y Seijas sobre la condesa amiga de Sor Juana que sabía lo que realmente había acontecido y que prefirió callar ante la embestida hagiográfica del arzobispo” (1997: 18).

sin los retiros, a que empeña el estruendoso, y buen nombre de extática;⁸ mas con el cumplimiento substancial a que obliga el estado de Religiosa” (MS folio 4v). De haber orientado la vida en una única dirección hagiográfica, ¿qué sentido tendría la inclusión de esta aclaración que apartaba a su biografiada del modelo más indicado para los fines de una santificación? Por eso acordamos con Margarita Peña quien, en la lectura de esta biografía en confrontación con otras vidas de monjas novohispanas, la encuentra *sui generis* y afirma:

Juana se aleja del paradigma monjil, y se acerca a él alternativamente, en un movimiento zigzageante que el biógrafo Calleja no puede ni quiere soslayar, consciente de que tiene el encargo de presentar formalmente al lector español, en esta *Fama*, a un Fénix Americano. Resulta evidente, a lo largo de la “Aprobación” que lo admirable en Sor Juana es el intelecto, el entendimiento, no la vocación religiosa, ni la santidad (436).

Calleja atiende a las virtudes esperables de una religiosa: humildad, generosidad, solidaridad, piedad, caridad, siendo esta última “su Virtud Reina”. Construye así una narración modélica, sin fisuras, que concluye con el episodio de examen de sí, confesión, escritura de la *Petición Causídica* y la *Protesta de la Fe*, y piadoso fin. Lo que dio lugar a la teoría de la “conversión” durante sus últimos años, término cuyos alcances resultan complejos, motivo por el cual ha sido objetado y relativizado. Transcribamos las palabras de Calleja:

Entró ella en cuentas consigo y halló que la paga sólo puntual en la observancia de la ley, que había buenamente procurado hasta entonces, hacerle a Dios, no era generosa satisfacción a tantas mercedes divinas, de que se reconocía adeudada: con que trató de no errar para en adelante los motivos de buena, de excusar lo lícito y empezar las obras de *supererogación*, con tal cuidado como si fueran de precepto (MS folio 7r, la cursiva es mía).

Notemos el término: “supererogación”. La palabra figura tanto en el manuscrito como en *Fama*, aunque es transcripta erróneamente por Amado Nervo y Ermilo Abreu Gómez como “perogación”. Etimológicamente: “el término latino *supererogationis* significa pagar más de lo debido (*supererogare*)” (Calvo Álvarez 2007: 226).⁹ En el campo de la teología moral, involucra ir más allá de lo obligatorio y exigido, para desplegar acciones voluntarias que lleven a la superación y a la salvación. No supone un cambio de rumbo, sino una intensificación.¹⁰ Calleja diseña un camino de perfección emprendido por sor Juana al sentirse deudora de dones divinos a los que retribuye con acciones superlativas. Si antes había advertido del “cumplimiento substancial” de los deberes

⁸ D.Aut. 1732. Extático. Arrobado, absorto, arrebatado en espíritu y fuera de sentido.

⁹ D.Aut. 1739. Supererogación. Cosa executada sobre, ò además de los términos de la obligacion. Según Calvo Álvarez: “Los actos supererogatorios son aquellos actos cuya realización implica superar los límites del deber positivo. Se trata de actos que van más allá del deber moral que le corresponde a cada agente racional, según sea su situación y contingencia particular. En la realización de dichos actos, los agentes prácticos acceden a bienes superiores que, por su naturaleza propia, no pueden ser exigidos universalmente, sino que más bien requiere una adhesión libre y voluntaria. Por esta razón, la realización de dichos actos lleva consigo un grado superior de perfección moral. De ahí que las acciones que superen el límite de lo justamente exigido, sean, además, acciones especialmente bondadosas, ejemplares y meritorias” (2007: 225).

¹⁰ Juan Antonio de Oviedo en su *Vida ejemplar* del padre Antonio Núñez de Miranda refiere a este momento como “admirable mudanza de la Madre Juana dos años antes de su muerte”, promovida por las misas y oraciones de Núñez por ella (De la Maza 1980: 280).

religiosos, es decir lo estrictamente necesario, el paso siguiente es la supererogación. Este curso encuentra su clímax en la muerte, morosamente narrada, causada por la epidemia contraída al asistir a sus hermanas de congregación, con lo cual su abnegación y sacrificio cristiano quedan suficientemente probados.

El tema de la conversión y de su empleo para definir la etapa final de sor Juana ha tenido diversas aproximaciones. Pero nos basta resumirla en una crítica representativa como Bénassy-Berling, quien primero naturaliza su implementación (1975),¹¹ para luego discutirla y relativizarla al decir: “Queda claro ahora que la conversión no se puede llamar así” (2000: 278). Podemos proponer que, en el marco de esta biografía, la figura que mejor describe la representación de los últimos años es la supererogación, léxico específico del mundo eclesiástico, que supone una acción voluntaria de perfeccionamiento espiritual. Lo que se conecta con la *vida ejemplar*, propia de la historia seglar desde las primeras manifestaciones en la antigüedad, que tenía por fin legar modelos dignos de ser imitados, así como era incumbencia de la historia ser *magistra vitae*.

El escrito también revela otra forma incipiente. Se trata de la *vida de autor* o fama literaria, narración muchas veces sucinta que se incorpora a las ediciones a partir del siglo XVII (Chartier 1994) y que tiene un posible antecedente en la vida de artista narrada por Giorgio Vasari (1550) quien, según Jacques Revel, “codificó por largo tiempo la figura del artista en la tradición occidental” (2005: 220). En el ámbito de la publicación femenina, si bien las mujeres ya han andado su camino en las prensas de España, una escritora seglar como María de Zayas se ve obligada a advertir en 1638 sobre la anomalía de su lugar, lo que pone de manifiesto la extrañeza de esta función: “Quién duda, Lector mío, que te causará admiración que una mujer tenga despejo, no sólo para escribir un libro, sino para darle a la estampa, que es el crisol donde se averigua la pureza de los ingenios?” (2012: 361). También sor Juana transita el trayecto entre ser una “mujer docta” recluida en su convento y convertirse en una “autora”, al acceder a la publicación de su obra y a la fama literaria (Colombi 2015). Los paratextos, los panegíricos, los epítetos, los epígrafes y la iconografía de las distintas ediciones afianzarán ese nuevo lugar; así en *Fama* aparece retratada como “poeta laureada”, en un medallón rodeado por una corona de laureles y honrada, además, con la *vida* y fama póstuma incluida en el volumen.

Para cotejar este relato, podemos tomar un ejemplo próximo, al cual ya aludimos, la *Fama posthuma a la vida y muerte del Doctor fray Lope Félix de Vega Carpio* de Juan Pérez de Montalbán. Este autor realiza un dilatado encomio de Lope que, desde luego, es incomparable con la medida de Calleja. Como es incomparable la vida de Lope, de cuyos excesos su biógrafo hace silencio, con la vida de la monja mexicana, y como por cierto lo es el universo de la publicación de los autores varones, en relación a las mujeres en el siglo XVII. No obstante, aparecen algunos tópicos en común, así Lope en su infancia, “como no podía por la edad formar las palabras, repetía la lición más con el ademán que con la lengua”, a los cinco años conocía el romance y el latín y como aun no sabía escribir, repartía su almuerzo entre los mayores para que escribiesen lo que él les dictaba. La virtud es también un don de su personaje: “trocaba cuantos aplausos había tenido, por haber hecho un acto de virtud más en esta vida”, así como su religiosidad, “pidió perdón del tiempo que había consumido en pensamientos humanos”. Pérez de Montalbán hace una minuciosa descripción de la obra literaria, en la que Lope supera a todos los poetas antiguos y modernos e incorpora un

¹¹ Bénassy-Berling trata la llamada conversión de sor Juana y discute las dos teorías sostenidas por la crítica: la coacción eclesiástica o la voluntad propia (1975, 1983).

extenso relato de su enfermedad, testamento y muerte. El tono panegírico de Montalbán se diferencia de Calleja, no obstante, aparecen temas comunes, como la precocidad, así el jesuita incorpora las anécdotas de la *Respuesta* -la curiosidad intelectual, las “tretas” para adelantarse en su formación- además de la genialidad, la religiosidad y las circunstancias abnegadas de la muerte, presentes también en Lope.

Como autora, también está sujeta a un relato virtuoso, distante de cualquier narcisismo o autocomplacencia (“vivía ella tan ignorante de sus prendas”). En la progresión cronológica, es revelador que el biógrafo prescinda de la década de los virreyes de la Laguna, cuando más constante y abundante fue su producción literaria, coronada con la publicación del primer tomo en España, *Inundación castálida* (1689) del cual él mismo había sido censor, siendo además una de las obras más reeditadas de la sor Juana.¹² Enfatiza, en cambio, en dos piezas publicadas en el *Segundo volumen*, el *Sueño* y la *Crisis* o *Carta atenagórica*, y uno en el tercero, la *Respuesta* “que va impresa para honra única deste tercer tomo”.¹³ También menciona la redacción de un método de música, el *Caracol*, hoy perdido, en otra nueva incidencia de la falta en su legado. Pero el acento recae en estas tres piezas capitales.

Con el *Sueño* pone a la poeta a la par de Luis de Góngora, pues nadie “negará que vuelan ambos por una esfera misma”, aunque resalta a favor de la mexicana la aridez y dificultad de la materia elegida para su magno poema. Esta comparación se agiganta con el paso del tiempo y es uno de sus grandes aciertos valorativos. Es significativo que destaque la *Crisis*, origen de enconadas polémicas en México, no desconocidas por el autor, como veremos. En cuanto a la *Respuesta*, además de ser fuente de datos y de la personalidad de su biografada, es un elemento probatorio de la aptitud, probidad e inocencia de la monja al emprender la crítica al padre Vieira, con lo que afirma la competencia de sor Juana en el campo de la teología, puesta en cuestión por sus detractores. La presencia obliterada de estos incidentes es uno de los vestigios que nos revela el texto, como veremos. Respecto a los escritos de praxis religiosa incluidos en *Fama*, Calleja alude a ellos de modo general. No se impone un catálogo de la obra, donde podría haber aludido a su poesía profana, a sus comedias y autos, a los villancicos, a sus composiciones de homenaje, sino que opta por encarecer tres cumbres de su producción, direccionando también cierto canon de lectura de la autora para sus contemporáneos y más allá. En la Elegía, en cambio, hace alusión a la poesía amorosa (estrofa 14), a “sus canciones, sonetos y romances,” (estrofa 15), así como a su versatilidad y novedad “Nuevos metros halló, nuevos asuntos,/ nueva resolución a los problemas,/ y a la música nuevos contrapuntos” (estrofa 28), todos elementos que alcanzan más relieve en el contexto de este poema, operando en complementariedad con la vida.

Un tema constante, que se vuelve *leitmotiv*, es la afición de sor Juana por los libros. Así dice que a los ocho años “le ofrecieron por premio un libro, riqueza de que tuvo siempre sedienta codicia”, donde la palabra codicia no desentona, porque remite tanto a la *cupiditas* como a la *aviditas*, deseo bueno, según el Diccionario de Autoridades; en México, en casa de sus parientes, “cebó su ansia de saber en unos pocos libros”, mientras se alimentaba de los ajenos; una vez profesa, resuelve “en cada libro, que abandonaba, degollarle a Dios un Isaac”; en el convento “Su más

¹² *Aprobación del reverendísimo Padre Diego Calleja, de la Compañía de Jesus*, fechada el 12 de septiembre de 1689, en el Colegio Imperial de Madrid.

¹³ En el *Segundo volumen* los panegiristas destacan particularmente el *Sueño* y la *Crisis*, publicados en ese volumen. En la reedición de este tomo de 1715 consta en la portada: “En el que va el (sic) Crisis sobre un sermón”. Agradezco estas observaciones a Carla Fumagalli.

íntimo, y familiar comercio eran los Libros”; cuando se le objeta el estudio de las ciencias, enferma, y al levantarse tal restricción “Volvió a sus libros con sed de prohibida”; hasta la construcción de su nutrida colección, “su quitapesares era su librería, donde se entraba a consolar con cuatro mil amigos, que tantos eran los libros de que la compuso”. Después de 1693, Calleja señala que se deshace de ellos para beneficio de los pobres, gesto que condice con la trama central de su relato, en un nuevo acto de supererogación:

La amargura, que más sin estremecer el semblante pasó la madre Juana, fue deshacerse de sus amados libros, como el que en amaneciendo el día claro, apaga la luz artificial, por inútil: dejó algunos para el uso de sus Hermanas y remitió copiosa cantidad al señor Arzobispo de México, para que vendidos, hiciese limosna a los pobres, y aun más que estudiados, aprovechasen a su entendimiento en este uso (MS folio 7v).

El desprendimiento de la biblioteca constituye otro clímax en el relato, contado con contenido dramatismo. Los libros son “amigos”, “amados” y “quitapesares”, con toda la connotación afectiva y fetichista que el lenguaje figurado sugiere. En palabras de otro biógrafo, Juan Antonio de Oviedo, solo conserva en su poder “libritos espirituales”. Castorena atribuye esta renuncia a las exhortaciones de Manuel Fernández de Santa Cruz, el obispo de Puebla.¹⁴ La biblioteca forma parte de su archivo de autora, preñado de vacíos, ya que salvo escasas excepciones como el *Illustrium Poetarum Flores* (1590) que se conserva con su firma, no subsisten otros ejemplares así identificados. Libros que imaginamos con anotaciones al margen, papeles indicadores, dobleces en la hojas, marcas de lectura, es decir, con parte de su trabajo intelectual y legado como escritora. Según Calleja, nutrían sus estantes tantas publicaciones “porque no había quien imprimiese, que no le contribuyese uno, como a la *fe de erratas*” (MS folio 7f). Las metáforas son elocuentes: el acopio de libros no solo habla de su *cupiditas* de conocimiento, sino que la propia autora se vuelve un verdadero archivo (oficioso) de lo que se publica y circula en México para su tiempo. En Calleja el episodio tiene además una función narrativa: el desenlace está pautado por la pérdida de la biblioteca y por la muerte, así como el nacimiento se desdobra entre el destino monacal (la Celda) y las letras (con la temprana facilidad hacia el verso).

A lo largo de la biografía, sor Juana es mentada con epítetos elogiosos que aluden a su condición femenina y a su carácter extraordinario (rara mujer, Maravilla, Prodigiosa Mujer, discretísima Mujer, Americana Fénix, Mujer admirable) que condice con el modo de representación de la mujer dotada como excepción, dentro del paradigma de la *mujer fuerte* (Colombi 2017), y responde a la figura retórica barroca de la hipérbole. Pero también es designada en varias oportunidades como Poetisa, oficio que la caracteriza por antonomasia. El autor no acalla la dimensión mundana de la escritora que debe “responder a las cartas” que de México y España recibía, entregada siempre al trabajo intelectual (“siempre estudiaba y siempre componía”). Por lo que la matriz hagiográfica, si bien está presente y obedece a los motivos genéricos que ya

¹⁴ Documentos recientes corroboran la venta de la biblioteca, no así las motivaciones para la misma (Poot Herrera 2011: 16).

indicamos, no debe opacar a los otros, también reseñados.¹⁵ En la confluencia de todos estos modelos, decanta esta biografía.

Mecenazgos, omisiones y testimonios

Como apunta François Dosse (2007), para escribir una biografía se requiere empatía con el personaje elegido: tal es el caso. Pero Calleja es cauto con la forma y también con los contenidos. La sencillez de su estilo (“refiero su Vida con lisa sencillez”) redundante en una leyenda con visos de transmisión oral que recupera el “aura popular” de la que da cuenta uno de sus primeros prologuistas. El biógrafo administra lo que sabe para iluminar ciertos detalles y dejar en la sombra otros, ya sea porque convienen con su plan ejemplar, porque no cuenta con la información apropiada, o por motivos políticos, como presumimos.

Así, hace una generosa mención al marqués de Mancera y a su esposa, Leonor Carreto, muerta en Nueva España, quien, según sus palabras, no “podía vivir un instante sin su Juana Inés”, pero ninguna alusión a los marqueses de la Laguna, quienes habían sido tan decisivos en la publicación y publicidad de la escritora en España. Este silencio respecto de sus mecenas más destacados suscita interrogantes.¹⁶ Sobre todo, en el caso de la María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, la primera destinataria de la obra en el soneto dicatoria que abre *Inundación castálida*, texto donde se pacta un mecenazgo pero también se construye una legataria de esos “papeles” y “borrones”, como los llama sor Juana. María Luisa conservó estos manuscritos luego de la publicación del primer tomo, como sabemos por el testimonio de padre Lorenzo Ortiz de la Compañía de Jesús (Calvo y Colombi 2015: 86), por lo que María Luisa se constituyó (simbólica y realmente) en la originaria albacea de su archivo.

Para la época de la escritura de la Aprobación, el conde de Paredes ya había fallecido y la condesa residía aun en Madrid. Había sido Camarera Mayor de la reina madre, Mariana de Austria, entre 1694 y 1696, y conformaba el séquito de Mariana de Neoburgo, segunda esposa de Carlos II, aunque ya no contaba con los soportes políticos de su esposo y de su poderoso cuñado, el VIII duque de Medinaceli, también fallecido (Calvo y Colombi 2015). Tanto por su desempeño en la corte, lugar también frecuentado por Diego Calleja, como por el probable contacto epistolar del jesuita con la poeta mexicana, todo lleva a pensar en algún tipo de relación entre la condesa y el biógrafo, por lo que la ausencia de cualquier mención a su persona resulta llamativa.¹⁷ Esta elipsis podría apoyar la tesis de Elías Trabulse, según la cual la condesa de Paredes está totalmente ausente de *Fama* ya que su presencia avalaría la maniobra hagiográfica que Aguiar y Seijas realiza a través de Castorena, por eso el estudioso mexicano niega que la décima acróstica a ella atribuida en *Fama* sea de su autoría, tesis sostenida por Alatorre (2007 vol. I: 143-144). No obstante, pensamos que los motivos para el anonimato de la condesa en *Fama* pueden relacionarse con su viudez y

¹⁵ Margo Echenberg, en su tesis inédita “On ‘Wings of Fragile Paper’: Sor Juana Inés de la Cruz and the *Fama y obras posthumas* (1700)” (2000), analiza los sermones y poemas fúnebres dedicados a mujeres célebres en España y Nueva España en cotejo con esta biografía.

¹⁶ En el caso de Lope de Vega, Montalván detalla cuidadosamente a todos sus favorecedores.

¹⁷ El nexo de Calleja con la condesa de Paredes ha sido sobreentendido por la crítica, por su aparición como censor de *Inundación Castálida*, edición propiciada por la virreina, si bien no se han encontrado evidencias documentales sobre esta relación.

debilitamiento de poder en la corte tras las pérdidas familiares aludidas, sin descontar que las rencillas políticas pudieran marginarla. Además, el anonimato puede ser una forma de protección y no de exclusión, o de autoexclusión, como ha propuesto Trabulse. La mentada décima anónima preside la edición portuguesa y catalana de *Fama* de 1701, probable área de influencia de la condesa de Paredes y de su reputada prima, la duquesa de Aveiro, de modo que en estas dos ediciones al margen de Madrid, la virreina ocupa el lugar que tuvo como mecenas en la edición de *Inundación castálida* de 1689 (Colombi 2019).¹⁸

Volviendo a nuestro texto, al desaparecer los virreyes de la Laguna, solo Mancera queda asociado a tan brillante escritora. Cuál sería el motivo? En las honras que le tributa la Compañía de Jesús a Mariana de Austria, cuando su fallecimiento en 1696,¹⁹ compiladas por Calleja, alude al marqués de Mancera, para ese entonces Mayordomo Mayor de la reina, como “favorecedor de la compañía” y su “valedor”, lo que hace especular sobre el intercambio de favores con este protector por el protagonismo que le brinda en la vida sorjuanina.

Dosse define la biografía como un “género impuro”, mezcla de ficción y experiencia, que tiene su raíz indudable en la historia, por ello es tenido como un subgénero de la historiografía.²⁰ En este sentido, Revel advierte que, en su desarrollo moderno, el género se vio sometido a la coerción de las fuentes “como toda historia, la biografía debe poder apoyarse en fuentes, y ante todo en testimonios jerarquizados según la eminencia del testigo y su proximidad al hecho que refiere” (2005: 221). El jesuita acude a la necesaria cuota de verdad y de fabulación, pero reafirma la veracidad de su texto y se preocupa por la calidad de sus testigos: “Aquí referiré con certitud no disputable (tanta fe se debe al testigo), un suceso, que sin igual apoyo lo callara, o por no asospesarme de apasionado crédulo, o por limpiar de dudas lo que he dicho, y me resta.” (MS folio 3r). Ratifica así que dará “noticia cierta” e introduce para ello un recurso infalible, la transcripción de voces autorizadas. Como el relato del marqués de Mancera sobre el certamen de la joven sor Juana, primero en discurso indirecto, pero luego convocando la propia palabra del ex virrey:

Concurrieron, pues, el día señalado a Certamen de tan curiosa admiración, y atestigua el señor marqués, que no cabe en humano juicio creer lo que vio, pues dice que: *a la manera que un galeón real* (traslado las palabras de su excelencia) *se defendería de pocas chalupas que le embistieran, así se desembarazaba Juana Inés de las preguntas, argumentos y réplicas, que tantos, cada uno en su clase, le propusieron* (MS folio 3v, la cursiva en el original).

En otra oportunidad, recurre a la cita del padre Antonio Núñez para apoyar sus argumentos:

¹⁸ La edición de *Fama* de 1714 en Madrid reproduce la de 1700, mientras que la de 1725, para aumentar las conjeturas, no incluye la Advertencia de Castorena ni la décima acróstica. El exilio de María Luisa a partir de 1713, ocasionado por la pérdida de la facción austracista frente a los borbones, pudo haber incidido en esta desaparición en la edición de 1725.

¹⁹ *Llantos imperiales de melpomene regía, llora la muerte de doña Maria-Ana de Austria madre de don Carlos II: por las voces y por las plumas de los padres de la Compañía de Jesus, residentes en el Colegio Imperial de Madrid*. Madrid: Antonio de Zafra, 1696.

²⁰ “Como discurso moral de aprendizaje de virtudes, la biografía se ha convertido, a lo largo del tiempo, en un discurso de lo auténtico, y remite a una intención de veracidad de parte del biógrafo, pero la tensión permanece constante entre esta voluntad de verdad y una narración que debe pasar por la ficción, y que sitúa a la biografía en un espacio, en un vínculo entre ficción y realidad histórica, en una ficción verdadera” (Dosse 2017: 16).

Una vez le preguntaron los padres de su docta y santa familia al P. Antonio Núñez que cómo le iba a la madre Juana de anhelar a la perfección? Y respondió: *Es menester mortificarla para que no se mortifique mucho, yéndole a la mano en sus penitencias, porque no pierda la salud y se inhabilite, porque Juana Inés no corre en la virtud, sino vuela* (MS folio 8f/v, la cursiva en el original).

Otra cursiva es reveladora. Se trata del pasaje donde resume el *Sueño*: “*Siendo de noche, me dormí: soñé que de una vez quería comprender todas las cosas, de que el universo se compone: no pude ni aun divisar por sus categorías, ni aun solo un individuo: desengañada, amaneció, y desperté*” (MS folio 6v). El fragmento podría provenir de la presunta correspondencia con la mexicana, aunque también podría tratarse de una imitación de la voz del sujeto poético en el poema.²¹

En lo que hace a las fuentes sobre los últimos años, Antonio Alatorre especula con cartas que le habrían llegado México, probablemente del jesuita Juan Antonio de Oviedo, autor de *La vida del P. Núñez* (1702), quien pudo escribir a Calleja brindándole detalles (Alatorre 1998: 117-118). Pero mientras Oviedo da cuenta del conflicto entre la monja y su director espiritual, el biógrafo de sor Juana elude cualquier mención a este hecho. Por eso, frente al uso escrupuloso de testimonios, resuenan los silencios. A un texto literario de estas características no puede exigírsele la correspondencia con los hechos, mucho menos pensar que tal es la intencionalidad del autor, o tales los requisitos del género en la época. No obstante, algunas omisiones se vuelven elocuentes por su propio peso: la fructífera década de los ochenta e *Inundación castálida*, el mecenazgo de los condes de Paredes, los conflictos con su confesor, el padre Núñez.

A la luz de estos silencios, tendientes a fundamentar la verdad o a morigerar los problemas, una lectura más atenta deja entrever cierto grado de tirantez, expresada con opacidad y rodeos de palabras, ambiguamente mostrada pero no oculta, como en el siguiente pasaje:

Sobre componer versos tuvo la madre Juana Inés *bien autorizadas contradicciones*, de que no debemos aquí lastimarnos: o porque ya los Aprobantes de su primer tomo *riñeron por ella este duelo*, o porque el buen gusto de los espíritus Poéticos suele convertir en sazón donosa estos *pesares*, que referidos en consonantes de alegre queja, hacen risueña la *pesadumbre*: solo nos debemos compadecer del tiempo, en que tuvo *entredicho* la madre Juana el estudio de las Ciencias mayores por precepto casero, aconsejado, sin quizás, de algunos ánimos cuyos juicios no saben descansar el dictamen, si no en lo más seguro, como si esto en el trato humano pudiese tener límite o como si no pudiera ser aun laudable, lo que es competentemente seguro: en especial, habiendo pareceres doctísimos, de que entre dos extremos seguros, el *más*, y el *menos*, harán diferencia en la perfección, no en la legalidad (MS folio 5r, todas las cursivas, menos la última, son mías).

El párrafo, extremadamente enmarañado, alude a las “contradicciones” (DAut. 1729. Repugnancia y oposición a lo que se hace o dice) por componer versos, al “duelo” que otros (los Aprobantes, es decir, los censores, tratándose del primer tomo, el propio Calleja) libraron por ella (lo que deja en evidencia el carácter defensivo de sus prologuistas, hecho ya sugerido por la crítica), la “sazón donosa” de estos “pesares” que dio la poeta (suponemos que pueda aludir a sonetos como “En perseguirme, mundo, qué interesas”), al “entredicho” (DAut. 1732. Generalmente tomado, significa prohibición y mandato para no hacer ni decir tal o tal cosa), para el estudio de las

²¹ Schmidhuber también indica esta posibilidad (2014:100).

ciencias. En el cierre del párrafo ese *más* y *menos* en cursiva, supone una cita de otra voz, conforme el procedimiento que venimos observando, pero cuyo sentido no alcanzamos a desentrañar.

¿Está el autor negociando el lugar de la escritora mexicana en un espacio desigual y conflictivo?, ¿el gesto de santificación no estaría acompañado por un paralelo además de convalidación de una trayectoria literaria consumada en medio de obstáculos? La autoría femenina supuso discursos de visibilidad, evidentes en sus prologuistas y censores, pero también de atenuación para reducir los riesgos de tal exposición. Concedamos a Calleja la posibilidad de que se moviese en tal ambigüedad.

Entre el manuscrito de Madrid y *Fama*: los vestigios

En el cotejo entre el manuscrito conservado en la BNE y la edición en *Fama*, pueden observarse omisiones y agregados.²² Este hecho resulta sugerente, sobre todo teniendo en cuenta que el documento tiene la apariencia de una versión definitiva. Creemos que esto es así ya que ofrece muy pocas correcciones, apenas dos agregados en los márgenes, por lo que podemos suponer que se trata de un presentación lista para su publicación; del mismo modo, los pasajes correspondientes a citas figuran subrayados para indicar la letra cursiva en la versión impresa. Las diferencias en algunos casos son pequeñas, ortográficas o de palabras, en otros, en cambio, comprometen a frases, eliminadas o agregadas. Estas alteraciones abren fisuras, señalan alguna singularidad, operan como vestigios de algún relato oculto. Es el caso de un párrafo del manuscrito que alude a las opiniones que concitó la publicación de la *Carta Atenagórica*, que es omitido en *Fama*:

otros muchos, doctos, entendidos, y de gusto discreto, que, habiendo leído este papel del *Crisis*, se deshacían en su alabanza: y aun rehúsan desdeñar al Eróstrato, que con su ímpetu cerril, y con un mal encendido tizón de estilo causídico se quiso amenazar de famoso, y quemar esta Maravilla (MS folio 5v).

Las polémicas que despertó en México la publicación de la *Crisis* han sido sacadas a luz por hallazgos e investigaciones de las últimas décadas, Trabulse (1996), Alatorre y Tenorio (1998), Rodríguez Garrido (2004). Podemos dimensionar lo sonado de las discusiones en la síntesis de Rodríguez Garrido: “En el lapso de unos cuarenta días se predica un sermón y se escriben y se difunden por la Ciudad de México al menos ocho obras (incluido el mismo *Discurso*) que expresan su crítica o su defensa a la obra de sor Juana” (40). Me pregunto ¿cuál sería el motivo de silenciar la mención de Eróstrato, probable alusión al Soldado anónimo (“soldado castellano” para Serafina, “ciego soldado” para Palavicino), autor de la *Fe de Errata* e impugnador de la *Crisis*?²³ Antonio Alatorre advierte que las palabras “faltan en el texto de *Fama*, lo cual es lástima, porque aquí sí se tira a fondo el jesuita. La estocada, sin embargo, no va contra el Obispo, sino contra el anónimo impugnador que en México tachó de 'bárbara' y 'herética' la *Crisis*” (1980: 503). ¿Prefirió Castorena y Ursúa, o quien quiera que ejerció la censura de esta frase, acallar esta disputa, para entregar una versión pacificada?

²² Algunas señaladas por los distintos editores.

²³ El contenido de la impugnación solo se conoce indirectamente a través de la carta de Serafina de Cristo y del *Discurso apologético* (Rodríguez Garrido: 50).

De modo paralelo y en el mismo sector, se produce la inclusión en *Fama* de un largo párrafo que no está en el manuscrito original:

Valgan dos nombres por muchos: el padre Francisco de Ribera y el padre Sebastián Sánchez, que habiendo leído este papel del *Crisis* se deshacían en su alabanza, ciertos de que para admirar el ingenio de una mujer, que sin haber tenido maestros discurría con tan formal ajuste, no obstaba ser o no el sermón del P. Vieyra: pues fuera impertinente diferenciar el acertado tiro de una saeta por las diversas calidades del blanco; y llamar destreza del pulso dar con el golpe en un granate; y si en una perla, desvarío (*Fama*, s/p).

Tanto la elisión como la inclusión ocultan y revelan una historia compleja cuya manipulación tiene por objeto evitar cualquier asomo de conflicto en una vida femenina presentada como ejemplar, entregada a los libros, la escritura y la religión. Pero tanto el tachado como la suma tienen un efecto superlativo de sentido, señalan la centralidad que tuvo la *Crisis* en el texto, indicada también en el primer apartado de este trabajo. A partir de estas incidencias, podemos proponer a la *Vida* como una respuesta más, en sordina y a destiempo, a los mentados enfrentamientos en México.

Entre las frases agregadas en *Fama*, figura una parentética que no está en el manuscrito y que resulta reveladora. Se trata del pasaje donde describe el examen de sor Juana frente a los doctos, según los dichos del virrey Mancera.²⁴ Calleja cierra el incidente diciendo:

¿Qué estudio, qué entendimiento, qué discurso, y qué memoria sería menester para esto? El lector lo discorra por sí, que quien lo escribe solo puede afirmar que de tanto triunfo quedó Juana Inés con la poca satisfacción de sí, que si en la Maestra hubiera labrado con más curiosidad el filete de una vainica (MS folio 3v).

En *Fama*, este fragmento tiene una pequeña variante y agrega una parentética, “(así me lo escribió, preguntada)”, luego de Juana Inés, inexistente en la versión manuscrita. La inclusión es clave ya que afirma el intercambio de correspondencia. Dichas cartas son mencionadas con insistencia en la *Elegía*, donde el autor dice que la mexicana leyó un poema suyo a los veinte años: “Y me escribió una carta, en que me daba/ parabién del compuesto desvarío”; sostiene a continuación la reciprocidad de epístolas con la jerónima: “Yo respondí, esperando cada día/ su respuesta, impaciente con la Flota/ crédulo de que el agua la tullía./ No vino vez, al fin, que con su nota/ no me trajese, en consonantes finos/ oro metal de vena manirrota”.

Todos estos temas presentes en la *Elegía*: la lectura de un poema de Calleja por parte de sor Juana, el intercambio de cartas, y más adelante, el requiebro del jesuita a la monja, son motivo de escarnio por parte del autor de *El Zurriago*, Luis de Salazar y Castro,²⁵ quien se burla en este texto satírico de estas insinuaciones de proximidad del español y le imputa vanidad y arrogancia. Entre otras mofas y desvalorizaciones (lo llama mendigo de los aciertos, ropavejero de comedias, poeta

²⁴ Sobre este incidente, dice Octavio Paz: “Calleja relata una curiosa anécdota que corrobora lo que dice sor Juana de sí misma. Aunque el relato de Calleja tiene el aire de ser una transposición del episodio del niño Jesús ante los doctores del templo, posee un valor indicativo incluso si, al menos en parte, parece una piadosa invención” (140).

²⁵ Luis de Salazar y Castro fue genealogista y Cronista General de España e Indias y es autor, entre otras obras, de la *Historia genealógica de la Casa de Lara*, una de cuyas rama es la casa de Manrique de Lara, es decir, la familia de María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, la condesa de Paredes. Schmidhuber data *El Zurriago* entre 1696 y 1700 (2014: 94).

de estropajo, bufón con bonete, sabandija de la Corte, espantajo de las Musas), Salazar y Castro dice que la Elegía está escrita “a lo pícaro” (233), es decir, con una bajeza que no se corresponde con el asunto.

Ambos, Salazar y Castro y Diego Calleja, eran activos partícipes de la corte madrileña y estaban habituados a certámenes y academias, donde era común el discurso satírico conocido como “vexamen”, aunque el texto del cronista real sobrepasa este género para ubicarse lisa y llanamente en el libelo, amparado para ello en su anonimato. Es interesante reparar en el tono serio y despojado de la *Vida*, frente a la Elegía, que si bien contiene la forma apropiada, el terceto, y el correspondiente lamento lírico, incorpora elementos disonantes y hasta inapropiados, como le imputa su enconado crítico. Señalemos una paradoja: el satirizado, Calleja, es el biógrafo de sor Juana, mientras que el libelista, Salazar y Castro, es el genealogista de María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, la virreina y mecenas.

Volviendo a la parentética, nos preguntamos por la alusión a la existencia de una correspondencia entre el jesuita y la monja, afirmada en la Elegía y añadida en *Fama*. Para destrabar este enigma necesitaríamos la aparición de estas cartas trasatlánticas, a menos que se trate de otra fábula más del biógrafo o del editor, o de ambos a la vez, que fraguan un resto impalpable pero favorable a sus propósitos de certitud.²⁶ La comunicación escrita mantenida por sor Juana con Calleja y otros personajes, peninsulares o americanos, es un cono de sombra dentro de su producción. Los vestigios que se perciben a partir de estas marcas textuales (supresiones, añadidos, la posibilidad de existencia de otras cartas), nos precipitan en ese borde o resto del archivo, donde se depositan los objetos perdidos, ocultos o secretos.

Diego Calleja, biógrafo y mediador en *Fama*

La Aprobación y vida cierra con la inclusión de un breve párrafo final y un poema. Como el primer fragmento, este último tampoco figura en el manuscrito de la BNE, y señala como aquél su carácter genérico de aprobación. Dice allí que “Escrita ya mi Aprobación, entró en mi Aposento un amigo”, a quien le pide que alabe a un “Poetisa tan Religiosa” a través de un soneto. La escena es un pase ficticio para incorporar el poema, que lleva por título “Soneto al desengaño con que murió la Madre Juana Inés de la Cruz”, con el que cierra el apartado y que oficia de puente con el conjunto de homenajes fúnebres que siguen a continuación. El pasaje construye una imagen del propio autor, Diego Calleja, “escribiendo” en su celda, en tanto es interrumpido por “un amigo”, quien en un prodigioso *mise-en-abyme* compone el poema, probablemente del mismo Calleja,²⁷ si bien Alatorre lo atribuye a Castorena por la insistencia en el tópico del desengaño, presente en los otros escritos del organizador del volumen (1980: 497).

En este momento, como en muchos otros de *Fama*, aparece la imagen del editor aficionado a los acertijos. Es posible pensar en un juego de colaboraciones entre el novohispano y el español,

²⁶ Guillermo Schmidhuber observa: “Si la correspondencia de sor Juana con Calleja fue tan importante, ¿por qué no incluye esas cartas o al menos algunos párrafos en *Fama y obras póstumas*, junto a la mayor de la monja: la *Respuesta a sor Filotea*?” (2014: 92).

²⁷ El anonimato o el seudónimo fue un recurso común en la época, Diego Calleja echó mano del mismo en otras ocasiones, como en *El Fénix de España. San Francisco de Borja*, donde figura como “un ingenio de esta Corte”, o en la honras fúnebres de Mariana de Austria, donde usa el seudónimo Jorge de Pinto.

tendiente a montar determinadas ficciones o a sembrar enigmas, como apelar a “un amigo”, “una dama”, “un caballero”, cuya identidad no se revela, para añadir misterio y una cuota de agudeza a la recopilación e interpelar al futuro lector aficionado a resolverlos. Por otra parte, obsérvese que Calleja no solo se representa escribiendo la vida, sino solicitando a su vez escritos para este homenaje. En relación a esto último, quisiera detenerme en algo que no ha sido suficientemente examinado y que llevaría a replantear el papel que cupo al autor en *Fama*. Luis de Salazar y Castro en *El Zurriago* alude a la participación del jesuita en reunir materiales para este volumen:

Convoca a sus asociados, que son aquellos cuatro columnas de su sabiduría, y *exhortando a los Ingenios de esta Corte, para que concurran a la formación de un libro en aplauso* de Sor Juana Inés de la Cruz, décima musa de nuestro siglo, que es sus dos tomos de Poesías, que andan impresos comunmente, alcanzó tantos elogios, cuantos no cupieron en un Panegírico dedicado a cada una de sus obras, y así a este fin le ves con aquella aguja de enjalmar, porque este sabandija de la Corte, hace los libros por ensalmo, metiendo oficiales, que los abulten, no de otra suerte, que un maestro Sastre en víspera de Corpus; y el tener de ella pendiente aquella sogá, significa que a todos se la da, y por eso está con aquellas insignias esperando las obrillas de los infaustos poeteros de este tiempo, para ensartarlas como recetas de Doctores en alambres de Boticarios” (Salazar y Castro 1725: 232-233, la cursiva es mía).

Salazar y Castro presenta al objeto de su burla, Calleja, convocando a los cortesanos madrileños a colaborar en el libro homenaje a sor Juana y se mofa, a partir de este hecho, de su afición a recopilar textos ajenos (provisto de una “aguja de enjalmar”²⁸) para “abultar” las obras, con lo que seguramente aluda a la recopilación de textos que hizo con ocasión de la muerte de Mariana de Austria, *Llantos imperiales de melpomene regia*. Podemos sospechar, de este modo, que la responsabilidad del jesuita sobre *Fama* fue mayor que la pensada hasta ahora.

Si Calleja fue el editor de *Llantos imperiales*, destinado a la reina madre, bien pudo aportar su experiencia y colaborar, informalmente, con la tarea de Juan Ignacio de Castorena y Ursúa. El clérigo mexicano había llegado a Madrid provisto de los últimos escritos de la autora y de un compendio de aportes de los novohispanos, que unido con los que estaba dispuesto a conseguir de los españoles, integrarían el tercer volumen que vio la luz en Madrid en 1700. La inserción de Diego Calleja en los circuitos cortesanos debió ser mayor que la de Castorena y Ursúa quien, si bien contaba con un cargo eclesiástico jerárquico, provenía de Nueva España y pertenecía, por así decirlo, a la periferia del poder imperial. Un dato más nos afirma en esta hipótesis. El propio Castorena y Ursúa señala, en el “Prólogo a quien leyere”, la presencia de un intermediario en sus afanes metropolitanos:

Ábreles la puerta con llave de oro un Soneto, ciérrales al fin por corona un Romance, ambas Excelentísimas Poesías, y por blasón de mi respeto, *te debo asegurar lo que, quien mereció suplicar a sus Excelencias escribiesen me dijo*, y es, que después de la súplica, entre conceder, y enviar no le costó el menor susto al deseo: tan breve fue lo uno, y lo otro, prueba clarísima de estar iguales en sus benevolencias Excelentísimas lo gran Cortesano, con lo muy ingenioso, y no me explico más, porque no me atrevo a deber nuevos disimulos a su cordura (*Fama* s/p, la cursiva es mía).

²⁸ Cfr. con el elegante “engaza” que usa Castorena en el primer párrafo citado para referir a la tarea de Calleja.

El editor deja claro que tuvo un mediador ante los nobles (Excelencias) y, presumimos, otras figuras del ámbito de Palacio. Si unimos este dato con lo dicho por Salazar y Castro, ambas líneas confluyen en Calleja, quien sería no solo el autor de la Aprobación y la Elegía, piezas medulares de *Fama*, sino también el orquestador de las relaciones para el armado del tercer volumen. Los fragmentos así relacionados señalan un fantasma que hasta ahora no había sido suficientemente visibilizado, y que nos hace ver la punta de un ovillo extraviado en el más allá del archivo, entre sus restos.

Entre los nobles, participan el duque de Sessa, el conde de Clavijo, el conde de Galve —no el ex virrey de Nueva España, que fallece en 1697—, el mayordomo, el capellán y un criado del duque de Arcos, hijo de María de Guadalupe de Lencastre, duquesa de Aveiro, además de caballeros, sacerdotes, letrados, servidores de palacio, señoras y religiosas, entre el grupo de los españoles. Resalta la ausencia del marqués de Mancera. Surge, complementariamente, otra pregunta. ¿la participación supuso algún tipo de ayuda monetaria para la edición, como una suerte de mecenazgo múltiple, con el consiguiente retorno simbólico que implicaba?

Colofón

Antonio Alatorre señaló los “errores” en los que recae Calleja (1980: 477-478). También Guillermo Schmidhuber ha mostrado sus erratas en base a investigaciones sobre la familia de la monja, como atribuir el origen vizcaíno al padre y el añadirle el nombre de Manuel, el apellido paterno no es Asbaje sino Asuaje,²⁹ el acotar que sus padres contrajeron “legítima unión”, el día de la semana y el año de nacimiento de sor Juana, el no mencionar su pasaje por las Carmelitas, el afirmar que el deceso de la monja se produjo por una epidemia, temas también discutidos por otros especialistas (2017: 227-228).

La exactitud no fue seguramente su fuerte, pero nos preguntamos hasta qué punto ese fue el objetivo de Calleja. El biógrafo, evidentemente, se tomó numerosas licencias. Baste recordar la coincidencia que marca desde un inicio con la figura del cuatro y del cinco, como ya ha sido señalado: “Cuarenta y cuatro años, cinco meses, cinco días y cinco horas, ilustró su duración al tiempo la vida de esta rara Mujer”, lo que nos hace sospechar que el relator, si bien pretexto verdad, obedece también a leyes de composición favorables a las simetrías, que embellecen un escrito de acuerdo a los criterios estéticos de su tiempo. Del mismo modo, el ajuste a un modelo ejemplar lo lleva a establecer coincidencias, silencios o desvíos que deben resentir o afectar el carácter documental, por no hablar de su excesiva cautela y de las tramas políticas a las que obedece, que apenas alcanzamos a vislumbrar, pero que estimamos tienen que ver con su intervención, como colaborador de Castorena y Ursúa, ante nobles, letrados y “tertulios” para la concreción del tomo.

²⁹ Sobre el debatido tema de Asbaje o Asuaje, en el manuscrito figura como “Asuaje”, mientras que en *Fama* aparece como “Asbaje”, por lo tanto se trató de una errata de transcripción ya en 1700. Antonio Alatorre se guía por la transcripción del manuscrito de Madrid hecha por Amado Nervo y luego por Abreu Gómez, así dice: “Es lástima que el ‘Ms. Matritense’ de la *Vida* del P. Calleja (cf. supra, nota 48) no se haya editado con criterio filológico; tanto Nervo como Abreu Gómez leen aquí *Asvaje*, pero yo apostaría a que el manuscrito dice *Asuaje*” (1980: 475-476). En efecto, dice “Asuaje”.

El deseo de esclarecer los “puntos oscuros” en la vida de sor Juana, para parafrasear el conocido artículo de Dorothy Schons de 1926, despierta aun encendidas discusiones, propias de un ícono nacional y latinoamericano. La biografía de Calleja ha contribuido a alimentar esos “puntos oscuros” y la tradición crítica ha hecho un uso acorde, entre la suspicacia, la detracción o la adhesión. Dejando de lado estos extremos, el texto invita a ser leído más allá de su convencional atribución hagiográfica y más allá de su cotejo con lo factual, atendiendo a su construcción, a la información que provee sobre el relato biográfico en su época, a las convenciones a las que se ajusta, a las negociaciones que emprende en pos de la fama sorjuanina, a las tramas del mecenazgo y la política, a la elocuencia de sus silencios y atenuaciones, así como a las zonas ambiguas, publicadas o transformadas, censuradas o retocadas por el autor o el editor. El lugar de la *Vida* y del propio Calleja en *Fama* y en el archivo sorjuanino se redimensiona y se abren nuevas incógnitas textuales y contextuales por resolver.

BEATRIZ COLOMBI es Doctora en Letras y profesora titular de Literatura Latinoamericana en la FFyL-UBA. Es autora de libros y artículos sobre literatura latinoamericana colonial, fin de siglo y modernismo, viajes, exilio y migración, ensayos y epistolarios, crónicas, redes intelectuales. Colaboró en la *Historia de los intelectuales en América Latina* (2008), en la *Historia crítica de la Literatura Argentina* (2012) y en *The Cambridge History of Latin American Women's Literature* (2015). Dirige proyectos sobre términos críticos y agendas en la literatura latinoamericana e integra el proyecto “En los bordes del archivo: escrituras periféricas, escrituras efímeras en los Virreinos de Indias” (España). Es coautora de *Cartas de Lysi. La mecenas de sor Juana Inés de la Cruz en correspondencia inédita* (2015).

Bibliografía

- ALATORRE, Antonio. 1980. “Para leer la *Fama y obras póstumas* de sor Juana Inés de la Cruz”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Vol. 29, N° 2, 428-508.
- _____. 1995. “El *Zurriago* de Salazar y Castro contra el padre Calleja, amigo y biógrafo de Sor Juana”. *Literatura Mexicana*. Vol. 6, N° 2, 343-66.
- _____. 2007. *Sor Juana a través de los siglos (1668-1910)*. Tomo I-II. México: El Colegio de México-UNAM.
- _____. y Martha Liliana TENORIO. 1998. *Serafina y sor Juana*. México: El Colegio de México.
- BÈGUE, Alain. 2009. “De leyes y poetas. La poesía de entresiglos a la luz de las aprobaciones (siglos XVII-XVIII)”. En Michel Moner, María Soledad Arredondo y Pierre Civil, *Paratextos en la literatura española: siglos XV-XVIII*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 91-109.
- BÉNASSY, Marie-Cecile. 1975. “Hipótesis sobre la 'conversión' final de sor Juana Inés de la Cruz”. *Revista de la Universidad de México*. N° 3, 21-4.
- _____. 1983. “Más sobre la conversión de sor Juana”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Vol. XXXII, N° 2, 462-71.
- _____. 2000. “Actualidad del sorjuanismo. (1994–1999)”. *Colonial Latin American Review*, N° 9, 277–92.
- CALVO, Hortensia y Beatriz Colombi. 2015. *Cartas de Lysi. La mecenas de sor Juana Inés de la Cruz en correspondencia inédita*. Madrid: Iberoamericana.
- CALVO ÁLVAREZ, Felipe. 2007. “La naturaleza práctica de los actos supererogatorios”. *Civilizar. Ciencias Sociales y Humanas*. Vol. 7, N° 13, 225-37.
- CALLEJA, Diego. s.f. *Vida de la Madre Juana Inés de la Cruz Religiosa Profesa en el convento de San Jerónimo de la Ciudad Imperial de México*, MS 18734, Biblioteca Nacional de España.
- _____. 1996 [1936]. *Vida de sor Juana*. Notas de Ermilo Abreu Gómez. Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura.
- CHARTIER, Roger. 1994. “Figures of the author”. En *The order of books*. Stanford: Stanford University Press, pp. 25-60.
- COLOMBI, Beatriz. 2015. “*Mulier Docta* and Literary Fame: The Challenges of Authorship in Sor Juana Inés de la Cruz”. En Rodríguez, Ileana y Mónica Szurmuk (eds.), *The Cambridge History of Latin American Women's Literature*. New York: Cambridge University Press, pp. 81-96.
- _____. 2017. “Sor Juana Inés de la Cruz ante la fama”. *Prolija memoria*, segunda época. I.I., 2017, 9-30.
- _____. 2019. “Sor Juana Inés de la Cruz y la 'divina Lysi': retratos cruzados”. En María Jesús Benites, Valeria Añón y Loreley El Jaber (eds.), *Modernidad, Colonialidad y Escritura en América Latina*. Tucumán: Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos (IIELA), Facultad de Filosofía y Letras UNT (en prensa).
- CRUZ, Juana Inés de la. 1700. *Fama y obras posthumas del Fenix de Mexico, Decima musa, Poetisa americana, Sor Juana Ines de la Cruz*. Madrid: Imprenta de Manuel Ruiz de Murga.
- _____. 1995-2004 [1951-1957]. *Obras completas*, 4 vols. Edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte, vols. 1-3, y Alberto G. Salceda, vol. 4. México: Fondo de Cultura Económica.
- DE CERTEAU, Michel. 1993 [1978]. *La escritura de la Historia*. México: Universidad Iberoamericana. Trad.: Jorge López Moctezuma.

- DE LA MAZA, Francisco. 1980. *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia (Biografías antiguas, la 'Fama' de 1700, Noticias de 1667 a 1892)*. Revisión de Elías Trabulse. México: UNAM.
- DOSSE, François. 2007. *El arte de la biografía. Entre historia y ficción*. México: Universidad Iberoamericana.
- ECHENBERG, Margo. 2000. *On 'Wings of Fragile Paper': Sor Juana Inés de la Cruz and the Fama y obras posthumas (1700)* (tesis inédita).
- FARGE, Arlette. 1991. *La atracción del archivo*. Traducción de Anna Montero. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, IVEI.
- FERRÚS ANTÓN, Beatriz. 2006. “Porque fuimos monjas. Mujer y silencio en el barroco de Indias”. *Voz y letra: Revista de literatura*. Vol. 17, N° 2, 59-76.
- FUMAGALLI, Carla Anabella. 2018. “Sor Juana Inés de la Cruz: articulaciones entre obra y archivo en los preliminares de sus ediciones originales”. *Anclajes*, vol. XXII, N° 1, 37-53.
- GLANTZ, Margo. 1995. *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿Hagiografía o autobiografía?*. México: Grijalbo-Universidad Nacional Autónoma de México.
- MYERS, Kathleen A. 1990. “Sor Juana's respuesta: Rewriting the vitae”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. Vol. 14, N° 3, 459-71.
- NERVO, Amado. 1995 [1910]. *Juana de Asbaje*. Prólogo y notas de Aureliano Tapia Méndez. Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura.
- PÉREZ DE MONTALVÁN, Juan. 1636. *Fama posthuma a la vida y muerte del Doctor Frey Lope Félix de Vega Carpio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre*. Madrid, Imprenta del Reyno.
- PEÑA, Margarita. 1995. “Carlos de Sigüenza y Góngora y Diego Calleja, biógrafos de monjas”. En *Cuadernos de Sor Juana. Sor Juana Inés de la Cruz y el siglo XVII*. México, UNAM, 1995, pp. 421-40.
- POOT-HERRERA, Sara. 2011. “El hábito sí hace a la monja. Sor Juana en san Jerónimo”. *Casa del Tiempo. Época IV*. Vol. IV, N° 45-46, 12-6.
- REVEL, Jacques. 2005. “La biografía como problema historiográfico”. En *Un momento historiográfico. Trece ensayos de historia social*. Buenos Aires: Manantial, pp. 217-28.
- RODRÍGUEZ GARRIDO, Antonio. 2004. *La Carta Atenagórica de sor Juana: textos inéditos de una polémica*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Bibliográficas.
- SALAZAR Y CASTRO, Luis de. 1787. “El Zurriago contra varias obras de cierto Padre de la Compañía de Jesús”. En Antonio Valladares de Sotomayor, *Semanario erudito*, tomo 1. Madrid: 221-58.
- SCHMIDHUBER DE LA MORA, Guillermo. 2014. *Amigos de sor Juana. Sexteto biográfico*. México: Bonilla Artiga Editores-Iberoamericana.
- _____. 2017. “Pertinencia actual de la primera biografía de sor Juana Inés de la Cruz”, *Estudios de Historia de España*, XIX, pp. 225-54.
- SCHONS, Dorothy. 1926. “Some Obscure Points in the Life of Sor Juana Inés de la Cruz”. *Modern Philology*. Vol. 24, N° 2, 141-62.
- SCOTT, Nina M. 2007. “Sor Juana Inés de la Cruz: Three Hundred Years of Controversy and Counting”. En Emilie L. Bergmann and Stacey Schlau, *Approaches to Teaching the Works of Sor Juana Inés de la Cruz*. New York: The Modern Language Association of America, pp. 193-200.
- TRABULSE, Elías. 1997. “El silencio final de sor Juana”. *Revista de la Universidad de México*. N° 559, 11-8.

ZAYAS, María de. 2012 [1638]. *Novelas amorosas y ejemplares*. Edición de Enrique Suárez Figaredo. *Lemir*, 16, 361.