

ALZAR LA VOZ CON CAUTELA: la escritura de Sor Juana Inés de la Cruz en la Nueva España del siglo XVII

RAISING HER VOICE WITH CAUTION: The Writing of Sor Juana Inés de la Cruz in 17th-Century New Spain

Recibido: 03/02/2025 Aceptado: 24/04/2025

Volumen 19 (Parte 1) 2025, Mendoza (Argentina) publicación semestral. pp. 35 - 45

 María Paula Pires

Universidad Nacional de La Plata (UNLP),
Argentina.
mariapaulapires97@gmail.com

Resumen

No es novedad que la práctica de la lectura y la escritura en el siglo XVII no era accesible para todo el mundo, mucho menos para las mujeres. En este contexto sociohistórico, sor Juana lee y escribe, pero en el espacio particular del convento y de la corte, lo cual supone adecuarse a condiciones impuestas. La autora escribe, pero debe responder a demandas de los virreyes, así como también de distintas autoridades eclesiásticas.

En la *Respuesta a Sor Filotea*, sor Juana explica que ella siempre ha escrito por mandato, a excepción del *Sueño*. Como lectores podemos preguntarnos si esto efectivamente ha sido así. En este trabajo, a partir de tres escritos muy diferentes entre sí, analizaremos distintas facetas de la escritura de la autora: por un lado, a partir de la *Respuesta*, veremos qué es lo que sor Juana *dice* que escribe (y qué es lo que no se dice). Después, analizaremos qué es lo que *hace* en la escritura. Para ello, tomaremos el Epinicio al virrey conde de Galve y la famosa redondilla 92, para esclarecer cómo, desde un espacio y un lugar asignados, sor Juana, aunque con cautela, no deja de alzar su voz.

Palabras clave: Sor Juana, poesía, siglo XVII.

Abstract

It is no news that the practice of reading and writing in the 17th century was not accessible to everyone, much less to women. In this socio-historical context, Sor Juana reads and writes, but in the particular space of the convent and the court, which implies adapting to imposed conditions. The author writes, but she must respond to the demands of the viceroys, as well as those of different ecclesiastical authorities.

In *Respuesta a Sor Filotea*, Sor Juana explains that she has always written by mandate, with the exception of *Sueño*. As readers we may wonder if this has indeed been the case. In this paper, based on three very different writings, we will analyze different aspects of the author's writing: on the one hand, starting with *Respuesta*, we will see what Sor Juana says she writes (and what is not said). Then, we will analyze what she does in her writing. To do so, we will take Epinicio al virrey conde de Galve and the famous redondilla 92, to clarify how, from an assigned space and place, Sor Juana, although cautiously, does not cease to raise her voice.

Keywords: Sor Juana Inés de la Cruz, Poetry, 17th Century.

Introducción

Si pensamos en las prácticas de la escritura y la lectura en el siglo XVII, no es ninguna novedad decir que no era accesible para todo el mundo. Ambas prácticas suponían el acceso al conocimiento y, por lo tanto, a aquellos espacios que podían propiciarlo. Pese a esto, de todas maneras, sor Juana no solo lee; también escribe, pero cabe hacernos algunas preguntas: ¿qué escribe? ¿Cómo lo hace? ¿Para qué? Estos interrogantes, por supuesto, no tienen una respuesta fija y cerrada, pero podemos arrojar luz sobre ellos si analizamos con atención distintos escritos de la jerónima que han llegado hasta nuestros días.

En primer lugar, para un análisis de este tipo, hay que tener en cuenta el contexto sociohistórico de la poeta: como dijimos, la escritura estaba limitada a ciertas personas y ciertos espacios, como la nobleza, la corte o la Iglesia. La joven Juana Inés parecía tener vedado ese mundo desde su infancia: a la marginalidad que acarreaba el ser mujer se le sumaba el hecho de ser hija bastarda, al igual que sus demás hermanos. Como explica Octavio Paz (1981), la fénix de México no era huérfana, pero su situación se asemejaba a la de la orfandad, ya que, a la edad de ocho años, aproximadamente, abandonó su ciudad natal y fue a México para vivir con sus tíos, quienes luego de algunos años la condujeron al palacio para ser dama de la virreina Leonor Carreto (p. 126). Por otro lado, además de no pertenecer a una familia acomodada, gracias a la ausencia del padre, carecía de una dote, lo cual le hubiera permitido insertarse en la sociedad de la Nueva España con mayor facilidad al contraer matrimonio.

Contra todo pronóstico, sor Juana consiguió hacerse un lugar en el mundo al que no pertenecía. Primero, al estudiar en la biblioteca de su abuelo materno y, más adelante, al cautivar con su saber y su presencia a la virreina Leonor Carreto. Convertirse en dama de la virreina fue uno de los grandes hitos en la vida de sor Juana, ya que a partir de ese momento comenzó a ser reconocida como poeta de corte (Colombi, 2021, p. 553). Después de este período, que parecía augurar un futuro prometedor, sor Juana opta por la vida religiosa para, en palabras de la virreina María Luisa, “huir los riesgos del mundo” (en Colombi, 2015, p. 178). Sor Juana, al escribir, entonces, lo hace en el espacio particular del convento y de la corte, y ello supone adecuarse a condiciones impuestas. La autora escribe, pero debe responder a demandas de los virreyes, así como también de distintas autoridades eclesiásticas.

En uno de sus textos más canónicos, la *Respuesta a Sor Filotea*, sor Juana explica que ella siempre ha escrito por mandato, a excepción de, en palabras de ella misma, aquel “papelillo que llaman *El sueño*”. Como lectores, podemos preguntarnos si esto efectivamente ha sido así.

A partir de distintos textos sorjuaninos, podemos pensar que su escritura tiene tres vertientes: la escritura como mandato, la escritura como defensa y la escritura como denuncia. En este trabajo, a partir de tres textos, analizaremos estas distintas facetas de la escritura de la autora. Por un lado, a partir del “Epinicio al virrey conde de Galve”, el cual lleva el número 215 en el primer volumen de las *Obras completas*, veremos cómo la escritura se enmarca en pedidos y mandatos de su mecenas, como parte de las tareas que debía cumplir para permanecer en ese universo de la escritura y el conocimiento. Luego,



tomaremos la *Respuesta a Sor Filotea*, escrita en 1691, que se presenta como una contundente defensa de su actividad poética. Por último, analizaremos la famosa redondilla 92 “Hombres necios que acusáis”, para ver qué ocurre en ese espacio que queda entre la escritura por mandato y la escritura de defensa. De esta manera, buscaremos esclarecer cómo, desde un espacio y un lugar asignados, subalternos, sor Juana se amolda y adapta su escritura al mismo tiempo que, con cautela, no deja de alzar su voz.

LA ESCRITURA COMO MANDATO

Antes de avanzar hacia el primer texto, conviene decir algunas palabras acerca del mecenazgo en el que se enmarca la relación entre sor Juana y los virreyes. Este tipo de relación estaba constituida por el protegido y por el mecenas, quien formaba parte de la aristocracia, establecía relaciones con personas influyentes en los ámbitos intelectual, político y religioso, y mostraba un marcado interés por la literatura y las artes, las cuales respaldaba activamente. Cabe destacar que en el mecenazgo las ventajas eran mutuas, tanto para el patrocinador, quien aumentaba su capital simbólico y consolidaba su posición en la corte (o en el reino, en el caso de ser gobernante), como para el protegido, quien conseguía difundir sus obras y obtener reconocimiento entre la audiencia letrada.

El mecenazgo en América, por su parte, es particular: como explica Beatriz Colombi (2022),

“los letrados criollos se adjudicaron una autoridad que devendría del hecho de ser nacidos en estas tierras, de portar ciertos valores culturales diferenciados y de tener la capacidad de hablar por otros, de representar la voz de sus sociedades, en su presente y también en su pasado” (p. 27).

Si bien la gran mecenas de la vida artística de sor Juana fue la virreina María Luisa Manrique de Lara y Gozaga y, en un lugar secundario, otros virreyes como los marqueses de Mancera, una vez que sor Juana ingresó en la corte, la poeta siempre mantuvo relaciones de mecenazgo, en mayor o menor medida, con sus gobernantes. Tiempo después del virreinato de la gran Lysi y el marqués de la Laguna, quienes ocuparon ese lugar fueron los condes de Galve, Gaspar de Sandoval Cerda Silva y Mendoza y su esposa Elvira de Toledo, durante el período de 1688 a 1696.

Como dijimos anteriormente, en la relación de mecenazgo los poetas muchas veces realizaban escritos por encargo para que sus mecenas se lucieran en la corte, y otras tantas los elogiaban a través de escritos que destacaban sus capacidades para gobernar. El “Epinicio al conde de Galve”, aunque no es un encargo propiamente dicho, sí está escrito por obediencia y mandato.

En marzo de 1691 llega a México la noticia de la victoria española en Santo Domingo, bajo el gobierno del conde de Galve. En celebración de esta ocasión, Carlos de Sigüenza y Góngora, gran protegido del conde, publica una relación de esa victoria llamada *Trofeo de la justicia española*. A sor Juana, frente a esta victoria, en palabras de Alatorre (2009), “le urgía hacer allí ‘acto de presencia’” (p. 26), es decir, acatar el mandato y celebrar la victoria del virrey.



Como su nombre lo indica, esta composición es un canto de victoria. Alfonso Méndez Plancarte la define como una “oda soberbia y fastuosamente gongorina”, ardua a la lectura por su riqueza de hipérbatos y continuos incisos. Alatorre, por otro lado, la halla no solo de difícil lectura, sino también hecha de prisa. Agregamos nosotros: hecho como un encargo más, como una tarea con la que cumplir. Esto cobra sentido si pensamos en la materialidad del poema: no fue incluido en el *Segundo Volumen* de Sor Juana; es decir, podemos aventurar que la monja no envió este texto a su mecenas María Luisa, quien se ocupaba de la publicación de las obras en España. Por el contrario, fue publicado junto con otros textos reunidos por Sigüenza y Góngora, a continuación de la relación que mencionamos más arriba, en el año 1691.

Veamos ahora cómo sor Juana configura el enaltecimiento del gobernante. Tomemos los primeros de los 142 versos⁵ que conforman esta composición:

*No cabal relación, indicio breve
sí, de tus glorias, Silva esclarecido,
será el débil sonido
de rauca voz, que a tus acciones debe
5 cuantos sonoros bebe
de Hipocrene en la fuente numerosa
alientos soberanos,
que el influjo reciben de tus manos.
¡Oh síncopa gloriosa
10 de tan regia ascendencia esclarecida,
si siempre verde rama!*
(2009 [1957], pp. 418-419)

Desde los primeros dos versos se nos aclara que este canto tratará sobre las glorias del esclarecido virrey. En los versos 3 al 8, con una sintaxis compleja, sor Juana dice que son las acciones del gobernante las que hacen que su voz reciba de Hipocrene los alientos (para cantar la Oda). En estos primeros versos, que podríamos llamar “introducción”, la poeta elige destacar dos singularidades del conde: por un lado, sus hazañas. Por el otro, en el verso 10, su linaje.

Más adelante, en un segundo movimiento, entre imágenes que refieren a la mitología clásica, se destaca la cantidad de hazañas, “que a copia sirvan tanta”, para luego centrarse solo en una, la “más rara circunstancia”, es decir, la más extraordinaria proeza: tomar la isla de Santo Domingo que desde 1690 ocupaban los franceses. Como explica Alatorre (2009), fue el conde de Galve quien dio las órdenes para que la Armada de Barlovento se dirigiera a las Antillas y así, en enero de 1691 los franceses sufrieron la gran derrota (p. 535).

El elogio a las hazañas del virrey da lugar al tercer movimiento del enaltecimiento, en los versos 86-96, que consiste en señalar no solo el temor que impone el gobernante, sino también el alcance de su fama y su triunfo, celebrados con trompas y clarines, que no se limitan al espacio geográfico de las Antillas o de Nueva España, sino que llega hasta los confines del orbe:

y ya en trompas oyeron, ya en clarines,

⁵ Esta y todas las citas de textos de sor Juana son tomadas de los tomos I y IV de las Obras Completas.



los opuestos confines
del orbe, de tu fama los acentos,
cuyos ecos los vientos
90 llevaron, agitados
del estrépitu horrendo
que, de la colisión, del choque duro,
engendró de sus armas el estruendo:
temeroso estallido,
95 que aun el pecho asustó más prevenido
y inquietó al enemigo más seguro.
(2009 [1957], p. 421)

La tarea de exaltar la figura del virrey, como podemos ver, tiene pasos, y el engrandecimiento va en aumento hasta llegar al punto cúlmine en el encabalgamiento presente en los versos 108 y 109:

entonces, aunque ignara acá del daño,
atenta providencia
tuya, ¡oh Silva famoso, cuyas sienes
110 no los verdes desdenes
de Dafne ceñir deben, sí de estrellas
corona inmarcesible!
(2009 [1957], p. 421)

Para entender estos versos, es preciso hacer una aclaración sobre la coincidencia que hubo en dos fechas en 1690: el mismo día que, ya ocupando las Antillas, un gobernador francés intimó a toda una población para que se rindiera, el conde de Galve había firmado las instrucciones para que la armada de Barlovento se dirigiera hacia allí y atacara a los franceses (Alatorre, 2009, p. 535). En el epinicio se nos dice que esta coincidencia fue providencia del virrey, no de Dios. Si bien en la época era común utilizar un vocabulario asociado al catolicismo en los textos (recordemos que María Luisa muchas veces es “divina Lysi”), no deja de sorprender este giro sorjuanino para dar el puntapié final en el enaltecimiento del virrey.

Por último, el poema se cierra de la misma manera que se abre: en los últimos dos versos, “¡cantad, de su Excelencia, / valor togado y militar prudencia!”, se resaltan dos cualidades que se funden en el conde: el valor militar, es decir, la capacidad de estrategia, y la prudencia togada; en otras palabras, la sabiduría del mandatario.

Vimos hasta el momento cómo queda representada la figura del virrey en el poema. Resulta necesario, ahora, señalar cómo se posiciona sor Juana. Si bien aquí no se presenta explícitamente como esclava o servidora (como sí hace en otros escritos a gobernantes, como sucede en el famoso soneto dedicatoria a María Luisa), apela a la (falsa) modestia, tan característica de su literatura, que la deja en un marcado lugar de inferioridad. La poeta caracteriza su escritura en dos momentos del epinicio: primero, califica sus versos como “informes embriones” y “no partos sazonados”; segundo, como cláusulas “mal pronunciadas”. Este escrito, este “parto no sazonado”, se contrapone a la luz del virrey que engendra el entendimiento en sor Juana y que le provoca contar las hazañas (versos 24 y



25). Si el resultado, es decir, el epinicio, es informe, es culpa de la poeta, no del virrey, por quienes fueron “de lumbres claras concebidos” (verso 19).

LA ESCRITURA COMO DEFENSA

La *Respuesta a sor Filotea*, texto que no fue publicado hasta después de la muerte de sor Juana, constituye una defensa del derecho a la educación sin importar el sexo y a la búsqueda del conocimiento, y surge como respuesta a una carta del obispo de Puebla, quien la escribió bajo el seudónimo de “Sor Filotea”. Esta última carta, a su vez, responde a la *Carta atenagórica* de sor Juana y, en líneas generales, reprende a Sor Juana por su inclinación hacia la escritura y el estudio “mundanos”, y aconseja que se dedique únicamente a asuntos religiosos.

Antes de adentrarnos en el texto, para comprender cómo escribe sor Juana la defensa, es necesario tener presente el famoso término crítico acuñado por Josefina Ludmer, “tretas del débil”. Estas tretas son estrategias de la escritura femenina (aunque puede extenderse a cualquier escritura subalterna), gracias a las que “desde el lugar asignado y aceptado [del autor], se cambia no solo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaura en él” (Ludmer, 1984, p. 53). La crítica encuentra cuatro tretas que aparecen en la *Respuesta* y sirven para analizar este texto sorjuanino: decir que no se sabe, no saber decir, no decir que se sabe y saber sobre el no decir. Esta manera de acercarse a los textos posibilita identificar varios niveles presentes en una obra: en primer lugar, uno aparentemente superficial, en el que el autor parece adherir al rol que le es asignado por la autoridad y, en segundo lugar, un nivel que subyace al primero, en el cual el autor, al implementar con sutileza las tretas, subvierte ese espacio y hace oír su voz.

Dada la naturaleza de este trabajo, nos detendremos solo en algunos pasajes de la *Respuesta* que creemos que ilustran de mejor manera la escritura de defensa. Veamos el comienzo:

MUY ILUSTRE Señora, mi Señora: No mi voluntad, mi poca salud y mi justo temor han suspendido tantos días mi respuesta. ¿Qué mucho si, al primer paso, encontraba para tropezar mi torpe pluma dos imposibles? El primero (y para mí el más riguroso) es saber responder a vuestra doctísima, discretísima, santísima y amorosísima carta. (2017 [1957], p. 316)

Ya desde el inicio podemos ver la aceptación del lugar asignado, un lugar de inferioridad frente a la autoridad (en este caso, el obispo; en el caso anterior, el virrey). En estas primeras líneas también vemos la falsa modestia que inundará toda la *Respuesta*: su pluma es torpe y es imposible saber responder a sor Filotea, quien escribe una carta doctísima, discretísima, santísima y amorosísima. Encontramos también aquí la primera de las tretas mencionadas por Ludmer: decir que no se sabe.

Un comienzo semejante predispone de cierta manera al lector y hace que la posterior defensa y justificación resulten atenuadas y sutiles. Es por eso que la posición de inferioridad de sor Juana, así como también las fórmulas de humildad y de obediencia,



aparecen constantemente en la *Respuesta*, como una suerte de recordatorio de la obediencia acatada por la poeta. Veamos rápidamente otros dos ejemplos:

¿De dónde, venerable Señora, ¿de dónde a mí tanto favor [de recibir una carta suya]? ¿Por ventura soy más que una pobre monja, la más mímina criatura del mundo y la más indigna de ocupar vuestra atención? (2017 [1957], p. 317)

Me habéis, como otro Asuero, dado a besar la punta del cetro de oro de vuestro cariño en señal de concederme benévolamente licencia para hablar y proponer en vuestra venerable presencia, digo que recibo en mi alma vuestra santísima amonestación de aplicar el estudio a Libros Sagrados, que, aunque viene en traje de consejo, tendrá para mí sustancia de precepto. (2017 [1957], p. 320)

En estos pasajes vemos con precisión cómo sor Juana delinea su voz autoral como una que se sabe inferior, que reconoce y acata la autoridad y que es obediente. Ella es solo una pobre monja, más adelante dirá “ignorante”, que toma el consejo de dedicarse a los asuntos sagrados por parte de sor Filotea, venerable señora. Ahora bien, si analizamos el segundo nivel del que hablábamos antes, veremos cómo en esta misma carta sor Juana subvierte ese lugar de inferioridad y obediencia.

Más adelante, la poeta, sin dejar de utilizar la humildad como recurso, comienza a justificar por qué ha dejado de lado los asuntos religiosos en sus letras:

El no haber escrito mucho de asuntos sagrados no ha sido desafición, ni de aplicación la falta, sino sobra de temor y reverencia debida a aquellas Sagradas Letras, para cuya inteligencia yo me conozco tan incapaz y para cuyo manejo soy tan indigna (2017 [1957], p. 320).

Esta justificación es desarrollada en detalle en las siguientes páginas. La autora explica que siempre dirigió los pasos de su estudio hacia la Sagrada Teología, pero, para llegar a ella, decidió “subir por los escalones de las ciencias y artes humanas; porque ¿cómo entenderá el estilo de la Reina de las Ciencias quien aún no sabe el de las ancillas?” (2017 [1957], p. 330). Además, si la Ciencia Sagrada incluye a todas las ciencias, explica sor Juana, es completamente válido estudiar las ciencias humanas. De esta manera, a la vez que se excusa, sor Juana se posiciona sobre un tema que es central en sus escritos y en su vida: el conocimiento, el entendimiento y la interpretación.

Esa defensa del estudio de las ciencias humanas la lleva a otro tema central: la educación de las mujeres. En la carta de Sor Filotea, el obispo no se manifiesta abiertamente en contra de que las mujeres estudien y enseñen, pero sí hace referencia a una cita bíblica de San Pablo para sustentar su pensamiento:

Vuestras mujeres callen en las congregaciones; porque no les es permitido hablar, sino que estén sujetas, como también la ley lo dice. Y si quieren aprender algo, preguntén en casa a sus maridos; porque es indecoroso que una mujer hable en la congregación. (Vulgata, 1 Corintios 14:34-35)



Sor Juana, sagaz, toma esta cita bíblica y desde allí despliega su exquisita defensa del estudio de las mujeres. Para sor Juana, la cita de San Pablo ha sido malinterpretada. Dice la jerónima que

en la iglesia Primitiva se ponían las mujeres a enseñar las doctrinas unas a otras en los templos; y este rumor confundía cuando predicaban los apóstoles y por eso se les mandó callar; como ahora sucede, que mientras predica el predicador no se reza en alta voz (2017 [1957], p. 352).

Para la autora, quienes deben callar no son las mujeres, sino los ignorantes.

El acto de tomar la cita bíblica de San Pablo como puntapié implica mantenerse en un espacio habilitado y asignado por una doble autoridad, ya que es un tema mencionado por la propia sor Filotea y el fundamento es nada menos que las Sagradas Escrituras. De esta manera, sor Juana hace de la escritura un alegato (propio, pero que puede extenderse colectivamente a las mujeres), sirviéndose de todas las herramientas que le son habilitadas.

LA ESCRITURA COMO DENUNCIA

Pasemos ahora a la tercera faceta de la escritura sorjuanina: la escritura como denuncia. La redondilla 92 posiblemente se trate de una de las composiciones más famosas de sor Juana en la actualidad. Veamos qué es lo que sucede con la escritura de sor Juana cuando no responde a una reprensión ni tampoco a un mandato que la lleva a escribir poemas con motivo del triunfo de un virrey o de la templanza de los gobernantes frente a las dificultades.

*Tomemos el comienzo de la redondilla:
Hombres necios que acusáis
a la mujer sin razón,
sin ver que sois la ocasión
de lo mismo culpáis. (2009 [1957], p. 303)*

Desde los primeros versos, podemos ver cómo en esta redondilla se denuncia, por un lado, cómo (no) se juzga el accionar de los hombres mientras que, en el caso de las mujeres, hagan lo que hagan, son sancionadas y reprendidas. Por otro lado, se acusa a los hombres de ser los responsables de las conductas que tienen las mujeres de las que ellos tanto se quejan. Más allá del tema que la redondilla trata, el cual sigue a una vasta tradición de poetas hombres que lo han tomado para sus composiciones, conviene que nos detengamos en los procedimientos y las estrategias que sor Juana emplea para modelar el poema.

Consideremos, en primer lugar, el desplazamiento del sujeto poético. Notaremos que hasta los versos finales no aparece la primera persona del singular. En poemas como este, que muestran una resistencia y denuncia transparentes, la autora, explica Perelmutter, "se abstiene de usar una voz específicamente femenina, optando en su lugar por una carente de marcadores genéricos" (Perelmutter, 2004, p. 71). Esta estrategia argumentativa nos impide a nosotros, lectores, hacer la asociación yo lírico-sor Juana, que resulta tan sencilla de hacer al leer poemas como aquellos dedicados a María Luisa u otros característicos de



la poesía de ocasión. Octavio Paz explica que la autora tenía el afán de “neutralizar o trascender su sexo” (Perelmanter, 2004, p. 73), y es interesante que tome la palabra “trascender”, porque es eso lo que hace Sor Juana en sus poemas: en la *Respuesta*, la dicotomía varón/mujer es superada en el intelecto (y en la falta de ignorancia), que no depende del sexo, y ahora, en la redondilla 92, esa trascendencia se ve también en un plano lingüístico, puntualmente en la ausencia de marcas genéricas que ya mencionamos. Esa voz neutra, entonces, y en palabras de Paz, es “la voz misma de la razón” (1981, p. 373), pero también es la manera de atenerse a la norma, porque no se asocia a sor Juana con lo que se lee.

Este distanciamiento de la voz poética, sin embargo, no interviene en el tono de denuncia que el poema mantiene de principio a fin, ni es un obstáculo. Por el contrario, es una treta del débil más. Adoptada la estrategia de decir sin decir, la voz poética cobra aún más fuerza para poner en versos la denuncia. Así, los hombres no solo son quienes acusan, se quejan y se burlan de las mujeres. También son quienes incitan a las mujeres a obrar mal y, luego, terminan encasillándolas en los famosos prototipos de mujer de la Antigüedad: Thais, modelo de mujer licenciosa, y Lucrecia, modelo de fidelidad conyugal (Ruiz, 2017, p. 149). Son incoherentes y, como niños, “ponen el coco y luego le tienen miedo” (vv. 15-16). La voz poética, además de poner en evidencia el injusto accionar de los hombres, increpa al interlocutor con interrogantes como:

Pues, ¿cómo ha de estar templada
la que vuestro amor pretende,
sí la que es ingrata, ofende,
40 y la que es fácil, enfada?
(2009 [1957], p. 304)

Este cuestionamiento se va tensando y, después de tres preguntas seguidas, a partir del verso 59 tiene su punto cúlmine con la sententia que allí comienza:

Queredlas cual las hacéis,
60 o hacedlas cual las buscáis.
Dejad de solicitar,
y después, con más razón,
acusaréis la afición
de la que os fuere a rogar.
65 Bien con muchas armas fundo
que lidia vuestra arrogancia,
pues en promesa e instancia
juntáis diablo, carne y mundo.
(2009 [1957], pp. 304-305)

Si bien la falta de marcas genéricas en la voz poética se mantiene hasta el final, es interesante el uso del imperativo y de la primera persona del singular, y debemos detenernos en ello. Por un lado, el yo lírico ahora no se limita a la denuncia: también ordena, y lo hace en favor de las mujeres al declararles a los hombres lo que deben hacer. Por otro lado, la cantidad de pruebas y argumentos exhibidos le permiten a la voz poética, provista de “muchas armas”, hacer uso de la primera persona del singular para llevar a cabo la grave afirmación que cierra el poema: “en promesa e instancia / juntáis diablo, carne y mundo”



(vv. 67-68). Ese verbo en primera persona, “fundo”, estratégicamente situado hacia el final de la redondilla, subvierte no solo el poema en su totalidad, sino a toda la tradición: ya no son los hombres los que, de alguna manera, defienden a las mujeres al acusar a los hombres y hablan por ellas; ahora es una mujer la que toma la voz, denuncia, alecciona y le da nuevo sentido al tema que tratado en la composición.

CONCLUSIÓN

Escribir en el siglo XVII, como pudimos ver, no era tarea sencilla: si se accedía a la escritura, esa labor implicaba responder y obedecer a la autoridad. Sor Juana, con la astucia que la caracterizaba, no solo pudo entrar en los espacios restringidos, propicios para la escritura, sino que, además, utilizó la obediencia y los mandatos como herramientas para su propio beneficio. Así, encontramos tres pilares en los que podemos dividir su escritura: el mandato, la defensa y la denuncia, y no pueden ser analizados ni entendidos uno sin el otro. Se encadenan porque sor Juana necesita acatar los mandatos para poder escribir y estudiar, a la vez que necesita defenderse para poder denunciar y hacerse oír.

En conclusión, podemos decir que con su escritura sor Juana fue fiel a su propia interpretación de la cita del apóstol San Pablo, que tomó por máxima: calla es una obligación para los ignorantes independientemente de su sexo; no para las mujeres, mucho menos para la fénix de México.

Referencias

- Calvo, H. y Colombi, B. (eds.) (2015). *Cartas de Lysi – La mecenas de sor Juana Inés de la Cruz en correspondencia inédita*. Iberoamericana Vervuert-Bonilla Artiga.
- Colombi, B. (2021). Mecenazgo y redes poéticas entre México y España. *El caso de sor Juana Inés de la Cruz y Joseph Pérez de Montoro*. Hipogrifo, 9.1, pp. 551-565.
- (2022). Episodios de mecenazgo en los virreinatos americanos. Samuel Anderson de Oliveira Lima y Facundo Ruiz (eds.): *Barroco americano: mapas para uma literatura crítica*. EDUFRN.
- Ludmer, J. (1984). Tretas del débil. P. González y E. Ortega (Comp.), *La sartén por el mango*. Huracán.
- Paz, O. (1981), *Sor Juana o Las trampas de la fe*. FCE.
- Perelmutter, R. (2004). “Género y voz narrativa en la poesía lírica de Sor Juana”. *Los límites de la feminidad en Sor Juana Inés de la Cruz*. Iberoamericana.
- Ruiz, F. (2013). “Formas de abandonar un laberinto: Sor Juana y la figura sorjuanina del escritor americano”. *Orbis Tertius*, 18 (19), pp. 230-244.
- Sabat de Rivers, G. (1998). “or Juana: mujer letrada y americana en su romance a la duquesa de Aveiro. *En torno a Sor Juana*. UNAM-Facultad de Filosofía y Letras.



Sor Juana Inés de la Cruz (2017). *Nocturna, mas no funesta. Poesía y cartas*. Edición, prólogo y notas a cargo de Facundo Ruiz. Corregidor.

Sor Juana Inés de la Cruz (2009). [1951] *Obras Completas I. Lírica personal*. Edición, introducción y notas a cargo de Antonio Alatorre. Fondo de Cultura Económica.

Sor Juana Inés de la Cruz (2012) [1957] *Obras Completas IV. Comedias, sainetes y prosa*, edición, introducción y notas a cargo de Antonio Alatorre. Fondo de Cultura Económica.

Vulgata. (s.f.). La Biblia. *Versión de la Vulgata Latina al español*. Recuperado el 27 de febrero de 2025, de http://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/nova-vulgata_index_sp.html

