

CENSURA, CRÍTICA Y LEGITIMACIÓN EN LOS PARATEXTOS DE LA LITERATURA

NOVOHISPANA

(SIGLOS XVI-XVIII)

Tesis para optar al grado de doctora en literatura hispánica

El Colegio de México

Andrea M. Pérez González

Asesora: Dra. Martha Lilia Tenorio

a 11 de octubre de 2018, Ciudad de México

## RESUMEN

El presente trabajo es un estudio de los paratextos literarios –aprobación, prólogo, poesías laudatorias y dedicatorias– en los libros impresos de autores novohispanos, del siglo XVI al XVIII. Si bien los paratextos han sido considerados textos marginales cuyas funciones burocráticas o sociales estaban limitadas por las costumbres editoriales de la época, en este estudio se pretende demostrar que éstos inciden directamente en la recepción de la obra, en tanto que legitiman y aprueban el texto, por un lado; y, por otro, sientan las bases críticas que determinan la recepción del público lector.

El corpus seleccionado se compone de más de cincuenta libros –cada uno con más de una decena de paratextos literarios susceptibles de análisis– de distintos géneros considerados “literarios” en época virreinal: novelas, hagiografías o vidas de santos, crónicas, certámenes poéticos y compilaciones de poesía. Las distintas funciones de estos paratextos se verán en relación, no sólo con el conjunto global de los preliminares en la tradición novohispana, sino también con el texto literario que preceden; por lo que el presente trabajo está organizado en capítulos que exploran las diversas funciones y manifestaciones de cada paratexto en los distintos géneros literarios que más circularon impresos en la Nueva España. Se ofrece, a modo de conclusión, el análisis final del espacio paratextual de las tres obras impresas de sor Juana, a fin de integrar las conclusiones de cada capítulo –y cada paratexto– en un ejercicio de análisis que pretende desentrañar las relaciones y tensiones entre los mecanismos que controlaban la difusión de la literatura impresa, la obra literaria de la autora y la recepción de sus primeros críticos y censores, elementos que determinarán la lectura del público lector general.

## AGRADECIMIENTOS

A Martha Lilia Tenorio por su amor al estudio, su modélica disciplina y su generosa dirección. Por su apoyo y sugerencias en las distintas etapas de esta tesis, no puedo dejar de agradecer a María Soledad Arredondo, a Nieves Rodríguez, a Xiomara Luna Mariscal, a Martha Elena Venier, a María Méndez, a Rafael Olea Franco y a César Manrique.

A Mariana y a Nayeli por haber sido la mejor escuela.

A mis padres y hermanos por haber sido el soporte de todos estos años de estudio.

A la familia García Beltrán por su entusiasmo y cariño.

A David y a Karenina por cada día de compañía, de apoyo y de amor.

## ÍNDICE

I. Introducción	3
1. 1. Relación y comunicación entre texto literario y paratexto	6
1. 2. Control ideológico allende los mares	20
1. 3. Los límites de la literatura en la Nueva España: demarcación del corpus para la presente investigación	34
2. “Este libro no atenta contra la fe católica ni las buenas costumbres”: la aprobación en el libro novohispano	42
2. 1. De la censura a la crítica literaria: la aprobación y el origen de la crítica	50
2. 2. Hacia una descripción de la aprobación en el libro novohispano: tópicos y elementos constituyentes	63
2.2.1. Los tópicos aprobatorios: la fama previa del autor	64
2.2.2. La aprobación en virtud del tema de la obra	67
2.2.3. El carácter áulico de la aprobación	70
2. 3. Clasicismo, conceptismo y erudición: la adscripción de la aprobación a la teoría poética	74
2. 4. La censura del <i>Debido recuerdo de agradecimiento leal</i> de López Avilés	86
2. 5. El dictamen desfavorable y el censor como editor	100
3. La función prefacial: espacio de reflexión sobre el lector, el autor y el texto	112
3. 1. Funciones y elementos constituyentes del prólogo en la Nueva España	115
3.1.1. Las funciones comunicativas del prólogo	117
3.1.2. La <i>captatio benevolentiae</i> y el elogio	123
3.1.3. La justificación del estilo y la teoría literaria en el prólogo	133
3. 2. La creación del lector (y el autor) en el prólogo	145
3. 3. La protesta de autor: el caso de las vidas y hagiografías	164
3. 4. Otros elementos y características del paratexto prologal	172

3. 5. Paratextos introductorios en prosa: El prólogo del <i>Panegírico augusto castellano</i> y el “Iris de la elocuencia” de Rodríguez de León _____	176
4. La función social de los paratextos literarios: dedicatoria y poesías laudatorias ____	199
4. 1. La dedicatoria: el camino hacia la legitimación social del escritor _____	199
4.1.1. La dedicatoria, la destinataria y las ediciones de <i>Grandeza mexicana</i> de Bernardo de Balbuena _____	212
4. 2. Las poesías laudatorias: la puerta de entrada a la institución literaria ____	221
4.2.1. La poesía femenina y el discurso público: el caso de las poesías preliminares escritas por mujeres _____	228
5. Texto y paratexto en las obras de sor Juana _____	238
5. 1. Los paratextos de la <i>Inundación castálida</i> y del <i>Segundo volumen de las obras</i> de sor Juana Inés de la Cruz: una oportuna colaboración entre la crítica literaria y la censura _____	242
5.1.1. El sorprendente ingenio de la autora... dado que es mujer _____	243
5.1.2. Conceptismo, erudición y claridad en la <i>Inundación Castálida</i> y el <i>Segundo volumen</i> de sor Juana Inés de la Cruz _____	252
5.1.3. El debate de la escritura profana por una pluma religiosa _____	262
5. 2. Conclusiones: Leer el libro desde sus paratextos. La conformación de la <i>Fama y obras pósthumas</i> _____	271
Bibliografía _____	301

## 1. INTRODUCCIÓN

El libro que se imprimió en España durante los siglos XVI y XVII –tanto en los territorios peninsulares como en las colonias americanas con imprenta– es un fenómeno bibliográfico, cultural y literario que, como se verá más adelante, no se habría de repetir en ningún otro período. La introducción de la imprenta en la producción intelectual y literaria en Europa facilitó la difusión del texto no sólo en cuanto al aumento de volúmenes en bibliotecas religiosas y seculares, sino que también permitió que un texto único –con cualquier cantidad de erratas, fruto de su transmisión– tuviera cientos, o hasta miles de reproducciones materiales. Con ello, por primera vez en la historia, se encontraron en un mismo punto la autoridad de la palabra escrita en un texto relativamente fiel al original y la realización pragmática de la lectura masiva.<sup>1</sup>

En el libro impreso antiguo rara vez se presentaba el texto literario sin un paratexto<sup>2</sup> como el título, nombre del autor, dedicatoria, prólogo, epílogo y una larga lista de etcéteras. En el libro incunable, primer producto de la imprenta manual, el texto literario tenía los mismos límites que el volumen con la excepción del *incipit* o título, el

---

<sup>1</sup> Como fenómeno cultural, el libro impreso se puede considerar “fiel” al original en comparación con la difusión del texto literario en tiempos del libro manuscrito. El caso de la poesía es paradigmático de esta nueva coyuntura, pues supone una copia y difusión manuscrita más ágil e inmediata que las extensas obras en prosa y, no obstante, según muestran las investigaciones de Trevor Dadson –frente a lo que habían defendido en fechas anteriores, entre otros, Rodríguez Moñino, Pablo Jauralde Pou o Maxime Chevalier, que acentuaron la importancia de la transmisión manuscrita y oral de la poesía–, la poesía consiguió en el Siglo de Oro una mayor difusión en su formato impreso. Si bien la introducción de la imprenta en las costumbres literarias y lectoras se dio de manera progresiva, para el siglo XVII es posible afirmar que la literatura –incluyendo la poesía, el género que más facilidades prácticas ofrece para la difusión manuscrita– se transmite principalmente mediante la impresión masiva (Trevor Dadson, “La difusión de la poesía española en el siglo XVII”, *Bulletin Hispanique*, 113, 2011, 13-42).

<sup>2</sup> El concepto de paratexto será cuestionado a lo largo de esta investigación, tomando en cuenta nuevos estudios sobre el tema, a la par que el ya clásico *Umbrales*, de Gérard Genette. Haciendo a un lado la reflexión sobre la categorización y los límites de los paratextos que propone Genette, a la que me referiré más adelante, basta por el momento hablar del paratexto, según la primera definición del estructuralista francés, como cualquier texto que “rodea” y “prolonga” el texto literario, presentándolo “en el sentido habitual de la palabra, pero también en su sentido más fuerte: [dándole presencia, pues] asegura su lugar en el mundo, su «recepción» y su consumación, bajo la forma (al menos en nuestro tiempo) de un libro” (*Umbrales*, trad. Susana Lage, Siglo XXI, México, 2011, p. 7).

nombre el autor –si lo hubiera, pues no era necesario–, el *explicit* y el colofón. En época moderna, cuando se introdujo la imprenta mecánica, el libro se acompañaba de aquellos paratextos elegidos por el autor, que complementaban, presentaban, prologaban o promovían su obra literaria; en este momento la lista de paratextos es extensa, y el orden, variable. A diferencia de estos momentos históricos en los que la selección e inclusión de paratextos dependía casi en su totalidad de la voluntad del autor y de las costumbres de la época, el libro impreso en territorio español durante los siglos XVI y XVII vivió una realidad excepcional, no sólo frente a su antecesor –el incunable español–, sino también ante el libro impreso en Europa en dicho período. El sofisticado aparato burocrático del Imperio español –producto del ensanchamiento del estado a raíz de la Conquista– y la inminente amenaza de la Reforma protestante a la soberanía de la Iglesia y las monarquías cristianas tuvieron como resultado un libro impreso –producto del ejercicio intelectual, literario y científico de la época–, caracterizado por numerosas páginas preliminares que respondían a la estricta legislación del mundo libresco y a la particular sociología literaria en la que se inserta.

Además de los textos preliminares propiamente literarios –dedicatorias, prólogos, epígrafes–, que acompañaban el texto desde la antigüedad clásica,<sup>3</sup> en el siglo XVI en España se empezó a añadir una serie de paratextos legales que respondían a la necesidad

---

<sup>3</sup> El uso de paratextos en la literatura clásica no era sistemático, como lo será cada vez más a partir de la Edad Media y, en especial, a partir del surgimiento del libro impreso. No obstante, había cierta tendencia a marcar los límites del texto literario en la poesía y la tragedia. Catulo, por ejemplo, pone al frente de su poemario una dedicatoria en verso a su amigo Cornelio (“¿A quién dedicaré este delicado / libro nuevo, recién / alisado con dura piedra pómez? / A ti Cornelio [...]”: *Poesías*, trad. Juan Antonio González Iglesias, Cátedra, Madrid, 2006, p. 187); Aristóteles, en su *Poética*, considera el prólogo como parte preliminar de la tragedia (“El prólogo es una parte completa de la tragedia que antecede a la entrada del coro” (XII, §1452b); y, según señala M<sup>a</sup> José Alonso Veloso, las *Odas* de Horacio se difundieron con epígrafes en cada poema a modo de titulillo, algo que también se observa en los epigramas de Marcial y las silvas de Estacio (“Antecedentes de los epígrafes de la poesía de Quevedo en la literatura clásica y del Siglo de Oro. Con una hipótesis sobre su autoría”, *Revista de Literatura*, núm. 147, 2012, 93-138).

del poder religioso y civil de controlar la producción literaria. En 1502 los Reyes Católicos promulgaron la Pragmática de Toledo, “un embryon de législation concernant l'imprimerie”,<sup>4</sup> en donde se estableció la prohibición de vender libros que no contaran con la licencia de impresión otorgada por los Reyes Católicos (aunque la autoridad de otorgar la licencia se podía delegar a los presidentes de las audiencias de Valladolid y Ciudad Real, los arzobispos de Toledo, Granada y Sevilla, así como los obispos de Burgos y Salamanca).<sup>5</sup> La licencia se obtenía mediante la presentación del original a dichas autoridades hasta que, en 1554, con la difusión de las *Ordenanzas del Consejo*, se centralizó la tramitación de licencias de impresión en un único organismo, el Consejo Real.

Sin embargo, no fue hasta la promulgación de la Pragmática de 1558 que el libro –en la Península y en la Nueva España– se vio afectado en su materialidad y su contenido. Con la nueva legislación de Felipe II se estableció que el autor debía presentar el original ante el Consejo Real, donde se seleccionaría al censor –civil o religioso– que habría de evaluar el texto y dictaminar si merecía la publicación. Para obtener la licencia de impresión, el original debía volver con un dictamen favorable –que aparecería en los preliminares con el nombre “aprobación” o “censura”–, en donde se asegurara que el libro no atentaba contra la religión católica ni las buenas costumbres. Con ello, y con la firma del censor en cada una de las páginas del original,<sup>6</sup> el autor podría llevar su obra a

---

<sup>4</sup> Anne Cayuela, *Le paratexte au Siècle d'Or. Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVII<sup>e</sup> siècle*, Droz, Ginebra 1996, p. 15.

<sup>5</sup> *Diligencias que deben preceder a la impresión y venta de libros del Reino. Novísima recopilación*, Toledo, 1502, apud Fermín de los Reyes Gómez, *El libro en España y América. Legislación y censura (siglos XV-XVIII)*, Arco Libros, Madrid, 2000, t. 2, p. 780.

<sup>6</sup> “Mandamos que la obra y libro original que en nuestro Consejo se presentare haviéndose visto y examinado, y pareciendo tal que se deue dar licencia, sea señalada y rubricada en cada plana y oja de uno de los nuestros escriuanos de Cámara que residen en el nuestro Consejo qual por ellos fuere señalado, el qual al fin del libro ponga el número y cuenta de las ojas y lo firme de su nombre, rubricado y señalando las

la imprenta. Una vez impresa, se confrontaba el ejemplar con el manuscrito original y se tomaba nota de la lista de errores, que aparecería en los preliminares como “fe de erratas”. En este momento se calculaba el precio máximo del volumen –que figuraría con el nombre de “tasa”– en función del número de pliegos con que contara el volumen impreso. Una vez finalizados los trámites legales, se imprimían los pliegos preliminares y se incorporaban al texto previamente impreso.

### 1.1. RELACIÓN Y COMUNICACIÓN ENTRE TEXTO LITERARIO Y PARATEXTO

Según muestra el breve resumen de los trámites necesarios para la publicación, la *Pragmática* de 1558 no sólo robusteció el proceso burocrático para la obtención de la licencia de impresión, requisito imprescindible desde la primera *Pragmática* de los Reyes Católicos, sino que se hizo obligatoria la impresión de los permisos legales –como la licencia y la aprobación–, y los documentos burocráticos –como la tasa y la fe de erratas– en las páginas preliminares del libro: “Que en principio de cada libro, que assí se imprimiere, se ponga la licencia y la tassa y priuilegio si le ouiere, y el nombre del auctor y del impressor y lugar donde se imprimió”.<sup>7</sup> Por lo que, a partir de 1558, el libro impreso es testimonio del elaborado proceso burocrático necesario para su propia impresión y circulación, ya que llevaba impresos en sus páginas preliminares todos los procedimientos a los que se tenía que someter para lograr la publicación.

A la luz de la excepcional confluencia de leyes y costumbres que influyen en la creación literaria aurisecular y cuyo resultado es un libro saturado de preliminares que

---

emendas que en el tal libro ouiere, y saluándolas al fin, y que el tal libro o obra así rubricado, señalado y numerado se entregue para que por éste y no de otra manera se haga la tal impresión” (*Pragmática sanción de Felipe II y en su nombre la princesa D<sup>a</sup> Juana, sobre la impresión y libros*, Valladolid, 1558, *apud* Fermín de los Reyes Gómez, *op. cit.*, pp. 801-802).

<sup>7</sup> *Loc. cit.*

acompañan el texto literario, considero necesario dirigir la atención hacia la relación que se establece entre texto y paratexto, relación en la que se centra la presente investigación. La función de los textos legales –la autorización, corrección y tasación del libro antes de su difusión impresa– adquiere matices nuevos en el momento en que el documento legal se coloca, en letra de molde, al frente del texto literario al que se refiere. Lo mismo ocurre con poemas que, al ser insertados en las páginas preliminares, adquieren una función distinta en relación con el texto literario. El clásico estudio de Gérard Genette, *Umbrales*, es el primero en definir y contextualizar el paratexto como “aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y, más generalmente, al público”.<sup>8</sup> Con ello, lo que hasta entonces era simplemente un texto marginal, pasa a ser considerado objeto de estudio, no obstante su carácter de “zona indecisa”.<sup>9</sup>

El hecho de que la interpretación dependa del contexto de la enunciación ocasiona que se defina como un texto “sin límite riguroso ni hacia el interior (el texto) ni hacia el exterior (el discurso del mundo sobre el texto)”.<sup>10</sup> El paratexto tiene un particular estatus pragmático en el que, según Genette, entran en juego distintas características de su situación de enunciación, como la naturaleza del emisor, del destinatario, el grado de autoridad y de responsabilidad del primero, entre otras.<sup>11</sup> Si bien estas particularidades comunicativas bastan para llamar la atención sobre un texto con frecuencia ignorado, considero que, siguiendo la línea que proponen los últimos estudios sobre el paratexto – como el trabajo monumental de Anne Cayuela y el más reciente de Ignacio García

---

<sup>8</sup> *Op. cit.*, p. 7.

<sup>9</sup> *Loc. cit.*

<sup>10</sup> Gérard Genette, *op. cit.*, pp. 7-8.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 13.

Aguilar–,<sup>12</sup> el contexto enunciativo más determinante, y sin duda, el que más relevancia tiene en el campo de la investigación literaria es el contexto propiamente literario que aporta la obra central. Si, como indica García Aguilar, se entienden los paratextos como “objetos dinámicos y permutables que se construyen, se articulan y funcionan en el eje diacrónico, cargándose de sentidos nuevos y empapando a los textos originarios de otros valores”,<sup>13</sup> sería entonces necesario destacar en primer lugar la relación que los paratextos tienen con el texto literario. Amputar el paratexto de las relaciones y tensiones que tiene con la obra literaria sería, sin duda, constreñir erróneamente un texto en esencia permutable, no sujeto siempre a las mismas estructuras ni funciones.

Las relaciones entre texto y paratexto no pueden más que ser enriquecedoras, pues a partir de ellas se desentrañan algunos de los misterios del texto y se establece una deixis que proyecta el discurso literario hacia fuera, donde se enmarca en las determinadas circunstancias histórico-sociales de su creación. Sin esta visión dinámica del paratexto y sin considerar su aspecto intrínsecamente relacional, se estaría pasando, como apunta García Aguilar, del limitado inmanentismo del texto, al del paratexto. En un sentido más amplio, pero en la misma línea que pretendo seguir en esta investigación, coincido con Víctor Infantes en que

---

<sup>12</sup> La tesis doctoral de Anne Cayuela, *Le paratexte au Siècle d’Or* fue publicada en 1996 y abrió el camino a nuevas investigaciones en el campo de los paratextos en la literatura española de los Siglos de Oro. El estudio de García Aguilar, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, apareció publicado en 2009, un año después de que saliera la tesis que llevaba el título –más ilustrativo de su sustento teórico– de *Elementos paratextuales y edición poética en el Siglo de Oro*. El primero sentó las bases para un análisis del paratexto como espacio textual que permite la modelización del discurso literario y, a partir de ahí, se hizo posible el estudio de García Aguilar, quien considera que la concepción de paratexto de Gérard Genette resulta limitada frente a la idea de “función paratextual”, término que “remarca la existencia de procesos en virtud de los cuales los textos sufren una sustantiva y significativa extensión (o reducción) de sus valores pragmáticos y literarios a partir de la adición de elementos, significados y relaciones no presentes en la formalización originaria, pero que se incorporan en el proceso editorial (entendido este «proceso» en sentido amplio). Desde este planteamiento, la ordenación (y exclusión) de los textos codifica nuevas relaciones y elementos semánticos que desbordan el marco del «paratexto»” (*Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Calambur, Madrid, 2009, p. 20).

<sup>13</sup> *Op. cit.*, p. 23.

Hoy parece que no es posible entender una obra literaria sólo desde los parámetros de los análisis asépticamente *literarios*, sin acercarse (o rodearla) de otros factores y elementos que la hicieron posible; al menos, tal y como llega desde su concepción estética (meramente literaria) a su realización física final (manuscrito y/o libro). En este proceso, la cultura del libro puede aportar muchísimos elementos de interpretación diferentes, y –como he comentado ya en otras ocasiones– interesa el análisis dialéctico de este proceso, el que lleva a convertir un *texto* literario en *libro*, que parece lo mismo, pero que, desde luego, no lo es.<sup>14</sup>

Sin embargo, la apertura interpretativa producto de las relaciones flexibles y cambiantes entre texto y paratexto no impide que las estructuras y los tópicos que frecuentemente dan forma a determinados paratextos merezcan un análisis formal detallado. Con excepción del prólogo, que ha recibido la atención de estudiosos como Alberto Porqueras Mayo,<sup>15</sup> el resto de paratextos literarios ha sido relativamente desatendido por la crítica literaria. José Simón Díaz, que dedica el emblemático estudio *El libro español antiguo* a analizar la estructura del libro –en donde invariablemente entran todos los preliminares y paratextos– menciona que, el gran error de los estudios de Porqueras Mayo es considerar que el único preliminar con valor literario es el prólogo.<sup>16</sup>

El prólogo es el paratexto que más se ha estudiado de forma independiente, debido a que está codificado en estructuras predeterminadas y tópicos literarios –algo que permite el análisis formal y la interpretación de sus distintas funciones–;<sup>17</sup> pero, principalmente, considero que la importancia del prólogo viene de su carácter de puente entre texto literario y lector, que podría derivar –como puntualiza García Aguilar– de la

---

<sup>14</sup> Víctor Infantes, “Los géneros editoriales: entre el texto y el libro”, en *La cultura del libro en la edad moderna: Andalucía y América*, coords. M. Peña Díaz, P. Ruiz Pérez y J. Solana Pujalte, Universidad de Córdoba, Córdoba, 2001, p. 37.

<sup>15</sup> Después de una tesis doctoral centrada en el análisis y clasificación del prólogo del Siglo de Oro –publicada como *El prólogo como género literario*, CSIC, Madrid, 1954–, Porqueras Mayo publicó dos libros en los que profundiza en el mismo tema: *El prólogo en el Renacimiento español*, CSIC, Madrid, 1965 y *El prólogo en el Manierismo y Barroco españoles*, CSIC, Madrid, 1968.

<sup>16</sup> José Simón Díaz, *El libro español antiguo*, Ollero & Ramos, Madrid, 2000.

<sup>17</sup> Ésta es también la razón por la que Alberto Porqueras Mayo titula su estudio *El prólogo como género literario*. La cohesión formal y la repetición de estructuras y tópicos son suficientes para que el estudioso español considere este paratexto un género literario.

relación literaria entre texto y paratexto. El prólogo del *Guzmán de Alfarache* es un buen ejemplo de la relación entre lector y autor, pues está dividido en dos: el primer prólogo está dedicado al vulgo y el segundo, al “discreto lector”. En éste, Mateo Alemán acude a recursos del prólogo fijados por la tradición, como la falsa modestia, la *amplificatio*<sup>18</sup> y la presentación de su obra; sin embargo, sobresalen principalmente las indicaciones de cómo leerla: “Mucho te digo que deseo decirte, y mucho dejé de escribir que te escribo. Haz como leas lo que leyeres, y no te rías de la conseja y se te pase el consejo; recibe los que te doy y el ánimo con que te los ofrezco, no los echés como barreduras al muladar del olvido”.<sup>19</sup> El objetivo de estos prólogos es la sugerencia de lectura, por lo que no se puede pasar por alto la breve, aunque estimulante, referencia a la comunicación con el lector en el primer prólogo dedicado al vulgo:

Suelen algunos que sueñan cosas pesadas y tristes bregar tan fuertemente con la imaginación, que, sin haberse movido, después de recordados así quedan molidos como si con un fuerte toro hubieran luchado a fuerzas. Tal he salido del proemio pasado, imaginando en él barbarismo y número desigual de los ignorantes, a cuya censura me obligué.<sup>20</sup>

Más allá de las sugerencias y restricciones, interesa destacar la comunicación que se establece con el lector. Esta comunicación surge cuando el autor anticipa la respuesta o reacción del lector y responde con una propuesta de lectura alternativa. En ambos prólogos, pero especialmente en el dedicado al vulgo, Mateo Alemán está dialogando con el lector que él imagina y espera. Impone un sistema de interpretación y censura futuras críticas, y con ello propone el prólogo como espacio forjador del método de lectura.

---

<sup>18</sup> Gérard Genette, *op. cit.*, p. 144.

<sup>19</sup> Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, ed. José María Micó, Cátedra, Madrid, 1994, p. 111.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 110.

Los preliminares<sup>21</sup> que llamo *literarios* son aquellos cuya función es hablar de la obra literaria –ya sea para elogiarla, presentarla o explicarla– y que están comúnmente dirigidos al lector, ya sea el público general o un lector particular. El valor literario de estos preliminares no es inherente a su carácter de texto marginal introductorio, sin embargo, el autor –que puede ser el mismo del texto o distinto–<sup>22</sup> sabe que las fronteras de lo estético no están siempre en las puertas de la obra literaria, pues con frecuencia buscará igualar en el paratexto la calidad literaria del texto. Los preliminares legales, por el contrario, son textos cuya función es puramente burocrática, es decir, son trámites por medio de los cuales se tasa, corrige o autoriza el libro. Como apunta Idalia García, los paratextos:

Ayudan a establecer las relaciones sociales que existieron entre las personas de un mundo cultural concreto y que hicieron posible la circulación o prohibición de ciertos textos. Además debe considerarse que existió un grupo dedicado profesionalmente a la revisión de libros en prácticamente todas las obras religiosas de la Nueva España.<sup>23</sup>

Y señala, más adelante, la principal diferencia entre paratextos literarios y burocráticos:

Los preliminares literarios conforman un conjunto de textos cuya presencia no fue determinada por la legislación imperante, sino por formas culturales. Se trata de las

---

<sup>21</sup> Me parece oportuno distinguir entre los términos “preliminar” y “paratexto”, aunque los utilice en la presente investigación de manera indiscriminada. Con “preliminar” se alude exclusivamente a los paratextos incluidos en las páginas preliminares del libro –los literarios (dedicatoria, prólogo, poesías laudatorias) y los legales (aprobación, tasa, licencia, fe de erratas), entre otros textos en prosa sin clasificación concreta–, con el término “preliminar” se marca también un límite temporal y cultural, pues su uso depende de la legislación y las costumbres que se propagan especialmente en los siglos XVI a XVIII. El término “paratexto” se refiere, no sólo a los paratextos preliminares, sino a todos los textos marginales del libro: titulillos, epígrafes, colofones, epílogos, etc. Dado que sólo trabajaré con los paratextos incluidos en las páginas preliminares –dedicatoria, prólogo, poesías laudatorias y aprobación–, utilizaré indistintamente los términos “preliminar” y “paratexto”.

<sup>22</sup> Algunas obras novohispanas tienen prólogos de autores distintos al autor de la obra, lo cual obliga a preguntarse hasta qué punto la presentación del texto literario –comúnmente encontrada en el prólogo– y la crítica elogiosa –típica de la aprobación, sentir o parecer, como se verá más adelante– se pueden intercambiar, combinar o fusionar en los prólogos póstumos de distinto autor. En los capítulos siguientes intentaré explorar las distintas realizaciones y funciones que estos dos paratextos adquieren en el ámbito novohispano.

<sup>23</sup> Idalia García Aguilar, “Anatomía del impreso novohispano: consideraciones bibliográficas”, en *Mosaico de estudios coloniales*, coords. B. Arias Álvarez, M. G. Juárez Cabañas y J. Nadal Palazón, UNAM, México, 2013, p. 358.

dedicatorias, las poesías y textos laudatorias, así como de los prólogos y las advertencias a los lectores.<sup>24</sup>

No obstante, uno de ellos –la aprobación– destaca por la evolución que sufre a lo largo del siglo XVI y, a pesar de ser originalmente un texto legal, su función se amplía y adquiere las características de un texto crítico, teórico y apologético. Como indica José Simón Díaz, en la aprobación se encuentra el germen de la crítica literaria en el mundo hispánico, pues se pasa de censurar a celebrar y analizar la obra literaria. Un ejemplo de esto en el panorama español es la aprobación de fray Hortensio Félix Paravicino en la *Corona trágica* (1627) de Lope de Vega, que muestra cómo el examen legal, necesario para obtener la licencia de impresión y poner en circulación el libro, se torna –como indica el mismo censor– una *encomienda*:

Si bien ha algunos años que me escuso desta ocupación por respetos considerables, en siendo de Lope de Vega lo escrito, se me olvida lo protestado; pues a la felicidad estudiosa de su ingenio, a la facilidad valiente de su pluma, en tanto número como le deue riquezas, y hermosuras nuestra lengua, mal se escusa de su crédito la nación propia, quando no se pueden negar a su aplauso las estrañas. Y en esta ocasión, fuera de lo que yo estimo y amo, verdaderamente, a Lope de Vega, no sólo no reusara la aprouación, sino solicitara la encomienda, por el Autor, por la obra, por el asunto, por la protección.<sup>25</sup>

La aprobación evoluciona hacia un texto que evalúa y exalta el valor literario de la obra – cuando en un inicio la labor del censor era, sencillamente, aprobar el contenido moral del libro. Según la interpretación de García Aguilar, el interés del librero en favorecer las ventas es lo que motivó el cambio en el estilo y tono de este texto: “sin duda fueron los hombres de mercado quienes repararon en que las aprobaciones podían servir al propósito de una mayor difusión de los textos, entendidos en su dimensión canonizadora o, simple y llanamente, como una lícita y nada desdeñable estrategia de *marketing*”.<sup>26</sup> Parece más acertado pensar que ser seleccionado censor –algo que se hacía en función de sus

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 361.

<sup>25</sup> Lope de Vega, *Corona trágica*, 1627, *apud* José Simón Díaz, *op. cit.*, p. 154.

<sup>26</sup> *Op. cit.*, p. 98.

capacidades lectoras e interpretativas, como lo muestra la frecuente selección de una extensa nómina de escritores— otorgaba prestigio entre la comunidad literaria y la sociedad culta de la época, puesto que la firma y palabras aprobatorias del censor aparecen impresas entre los preliminares del libro, como el primer contacto entre el lector y la obra; y, también, como una primera interpretación de la inminente lectura.

Las aprobaciones, que en España también llevaban el nombre de “censura”, se titulan en la Nueva España también “sentir” o “parecer”,<sup>27</sup> rótulo que diluye el antiguo carácter burocrático del texto y acentúa la importancia del juicio —más estético que moral— del censor. Con frecuencia se encuentran textos en prosa, sin identificación genérica concreta, que reproducen algunas de las características formales que se instauran en el siglo XVII en las aprobaciones y que, sobre todo, vale la pena estudiar debido a la relación que establecen con el texto literario, una relación que, como veremos, enriquece la lectura de ambos textos.

Por lo tanto, al estudiar la aprobación considero necesario llamar la atención sobre su composición, la evolución que sufre hacia un texto reflexivo y crítico y la conexión privilegiada que tiene con el texto literario, una conexión basada en la capacidad de la aprobación de enriquecer e iluminar la obra que aprueba con las reflexiones del primer lector —un lector profesional—; similar a lo que hace en nuestros días la crítica literaria.

Sin embargo, no sólo interesa la relación de la aprobación con el texto literario, sino que también vale la pena reflexionar sobre su relación con otros preliminares. Según Anne Cayuela, con el fin de conseguir la aprobación se adornaba el manuscrito con poesías preliminares, pues de esta manera se convencía al censor del valor del autor, a modo de carta de presentación. También, en ocasiones, se incluían textos en prosa en

---

<sup>27</sup> José Simón Díaz, *op. cit.*

lugar de, o junto a las poesías laudatorias.<sup>28</sup> La función justificatoria de algunos paratextos –justificación que tiene a veces repercusiones internas, como sucede con las poesías laudatorias y la aprobación– los hace de alguna manera dependientes los unos de los otros. La relación entre la poesía laudatoria y la aprobación muestra que los paratextos existen a partir de esa interrelación que pretende iluminar y presentar la obra literaria. Un ejemplo de esto es el soneto que se incluye en los preliminares de la reimpresión belga de las *Obras de don Luis de Góngora* (1659).

A la Nueva Impresión de las obras de  
D. LUIS DE GÓNGORA

RENVÉVANSE qual Fénix a la vida  
las Obras del errante Peregrino,  
que en la oscuridad halló camino,  
de tenebrosos pasos, la salida.

El Tiempo que lo más eterno olvida,  
oy lo humano y mortal hace divino;  
y el Betis generoso, cristalino,  
recobra su opinión casi perdida.

Buelve Góngora al mundo, y su memoria  
que al patrio suelo sola se reduxo,  
vivirá por el orbe derramada.

Viva, el que a puerto tan dichoso os truxo  
obras cuya excelencia autoriçada  
os hace revivir, con nueva Gloria.<sup>29</sup>

En esta reimpresión de las obras de Góngora no se observan cambios sustanciales respecto del texto de la edición de 1634, de la que ésta con certeza proviene.<sup>30</sup> Sin embargo, en los preliminares ya se observa la interpretación de los lectores que implica asimilar al poeta cordobés con el anónimo viajero, protagonista de las *Soledades*. Lejos

---

<sup>28</sup> Anne Cayuela, *op. cit.*, p. 33.

<sup>29</sup> Luis de Góngora, *Obras de don Luis de Góngora*, Francisco Foppens, Bruselas, 1659.

<sup>30</sup> Paola Encarnación Sandoval, *El peregrino como concepto en las Soledades de Góngora*, tesis doctoral, El Colegio de México, 2016, p. 79.

de ser una curiosidad biográfica o muestras de la primera recepción extendida del poema –recepción que se prolongó a lo largo de casi medio siglo desde la escritura del mismo, en 1613– la identificación del personaje con Góngora puede derivar, no sólo del texto poético, sino también de otro paratexto.

El peregrinaje se vuelve un concepto dentro y fuera del poema gongorino con el que se puede asociar el viaje poético de Góngora, de la poesía popular a la culta, cuya obra cumbre son las *Soledades*. En otro sentido, la difusión de las obras de Góngora es, según se observa en el poema laudatorio, también una suerte de peregrinaje: el primoroso manuscrito Chacón –un fenómeno bibliográfico extraordinario, que fue revisado y autorizado por el autor para que descansara soberbiamente en la biblioteca del conde-duque de Olivares– tuvo apenas influencia en la transmisión textual de sus poemas y jamás llegó a la imprenta. Sus poemas circularon extensamente de forma manuscrita y dieron a Góngora el reconocimiento del que gozó a lo largo de su vida; sin embargo, las primeras ediciones impresas de sus obras completas empezaron a aparecer a partir del año de su muerte, en 1627, con la publicación de *Obras en verso del Homero español*.<sup>31</sup> La asociación de Góngora con el peregrino en el poema laudatorio se justifica en los versos del primer terceto “Buelve Góngora al mundo, y su memoria / que al patrio suelo sola se reduxo, / vivirá por el orbe derramada”, en donde se muestra la figura del autor como un “peregrino errante” que había perdido su lugar en el mundo literario y que, con esta nueva edición, lo estaba recuperando.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Antonio Carreira, “Difusión y transmisión de la poesía gongorina”, en *Góngora: la estrella inextinguible. Magnitud estética y universo contemporáneo*, Catálogo de la Exposición de la BNE, Madrid, 2012, 87-99.

<sup>32</sup> Sin duda tal aseveración se debe sólo al deseo de este anónimo poeta de protagonizar un hecho tan recurrente en la historia cultural española como es la difusión de la poesía gongorina, que no sólo circuló de manera ininterrumpida en España, sino que llegó a ser en las décadas siguientes la obra poética que más se exportaba a México, según he podido observar en el estudio de catálogos de libreros sevillanos

Si el concepto de peregrinaje se amplió para absorber el acto de creación literaria, esto no se debe por ningún motivo a un poema laudatorio de dudosa calidad literaria y perteneciente a los preliminares de una edición póstuma y extranjera. Este contagio conceptual, como explicaré más adelante, se dio por primera vez en la dedicatoria al duque de Béjar, lo que me lleva a hablar del último paratexto literario que formará parte de esta investigación.

La dedicatoria, también llamada “dirección”, es el más antiguo de los preliminares literarios. Según apunta Simón Díaz, en el libro incunable la dedicatoria es el único preliminar en donde el autor explica los motivos que lo impulsaron a escribir y en el que se dirige a un lector en específico, el destinatario de la obra. A veces, la dedicatoria no es sino una sucinta frase –“dirigido a”– que se refiere al título y que condiciona todo el texto, pues a partir de ella adquiere el tono epistolar. Con títulos como “Proemio”, “epístola proemial” y “epístola dedicatoria” se pueden encontrar cientos de textos introductorios híbridos que mezclan “en una sola pieza frases adulatorias, noticias biográficas, consideraciones técnicas y advertencias al lector”.<sup>33</sup>

La importancia de este preliminar no puede ser desestimada, ya que es, quizá, el más útil para situar la obra literaria en un determinado contexto socio-cultural. De ella se puede aprender más sobre la relación del autor y su obra con las instituciones culturales que de la aprobación o la licencia, puesto que el destinatario –que no hacía nada para merecer el libro ni tampoco tenía obligación de beneficiar a su autor– es con frecuencia un personaje relevante de la corte o la Iglesia, en torno a quien giran frecuentemente los círculos literarios. Sin embargo, según José Simón Díaz, la mayoría de las dedicatorias no

---

(*Literatura española en la Nueva España: cinco catálogos sevillanos de la década de 1680*, tesis de maestría, Universidad Complutense de Madrid, 2013).

<sup>33</sup> José Simón Díaz, *op. cit.*, p. 133.

lograban su propósito –conseguir el beneficio económico para el autor–, ya que “sólo en el grupo de escritores, amigos y parientes, las expresiones de admiración y de afecto presentan visos de autoridad siempre”.<sup>34</sup>

En la dedicatoria de las *Soledades* de Góngora al duque de Béjar –cuyos primeros versos rezan: “Pasos de un peregrino son, errante, / cuantos me dictó versos dulce musa, / en soledad confusa / perdidos unos, otros inspirados”–<sup>35</sup> se observa la extensión del concepto del peregrinaje por la cual se consigue asimilar el mundo creado por la poesía con el mundo real al que pertenece el ejercicio poético. Y, de alguna manera, nace la asociación entre el poeta y el peregrino pues, como señala Antonio Alatorre:

El peregrino vaga en íntima soledad con lo que lleva puesto, sin plan de viaje, pero con los ojos muy abiertos. Y, por inspiración de una dulce Musa, Góngora ha identificado con la del joven héroe su propia soledad íntima, su altísimo ideal poético, su incansable búsqueda de la forma.<sup>36</sup>

La función pragmática de esta dedicatoria, que es el ofrecimiento y homenaje del duque de Béjar (“¡Oh duque esclarecido!”, v. 26), ayuda a marcar la frontera entre este paratexto y el texto poético. La línea divisoria es, sin duda, el exordio en los primeros versos del poema (“Era del año la estación florida”, v. 1) donde se sitúa espacial y temporalmente al peregrino y se da por iniciado su recorrido. No obstante esta clara separación entre paratexto y texto literario, la dedicatoria de las *Soledades* se ha considerado, desde el punto de vista crítico, como parte del poema.

En el extremo contrario a esta dedicatoria literaturizada, contagiada del texto literario e históricamente embebida en él, está la dedicatoria en el *Quijote* al mismo

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>35</sup> Luis de Góngora, *Soledades*, en *Antología poética*, ed. Antonio Carreira, Austral, Madrid, 2009, p. 407.

<sup>36</sup> Antonio Alatorre, “Notas a las *Soledades* (A propósito de la edición de Robert Jammes)”, *NRFH*, 44 (1996), p. 78.

duque de Béjar.<sup>37</sup> Cervantes jugó en el *Quijote* con todos los preliminares que consideró susceptibles del contagio de recursos literarios –léase la parodia de las estructuras clásicas y el uso de preliminares en el prólogo y la autoría de personajes ficticios en el espacio comúnmente ocupado por poetas coetáneos– todos, a excepción de la dedicatoria. La función extraliteraria de este paratexto –la obtención de favores económicos y sociales, favores que, por supuesto, Cervantes nunca cobró– logró que se mantuviera estilísticamente inalterada frente a un patrón recurrente de literaturización de los paratextos de la obra cervantina.<sup>38</sup>

Estas dos dedicatorias al duque de Béjar muestran que el estudio inmanente de los paratextos a espaldas de su relación con el texto literario podría tener como resultado el simple cómputo y clasificación de textos que, en principio, ejercen funciones distintas a las del texto literario que acompañan. El contacto del paratexto con el texto literario surge de las circunstancias de la difusión de este último, circunstancias como el control de las autoridades en el caso de la aprobación, polémicas estéticas que se reflejan profusamente en los prólogos o las relaciones de compadrazgo y mecenazgo que se manifiestan en las poesías laudatorias y las dedicatorias. Sin embargo, de estas circunstancias no viene más

---

<sup>37</sup> La dedicatoria de Cervantes en el *Quijote*, frente a la de Góngora o, incluso, a la de las mismas *Novelas ejemplares* –en donde aparece la ya clásica reflexión cervantina sobre las costumbres que rigen la escritura de paratextos– está constreñida en la reproducción de fórmulas de cortesía: “he determinado de sacar a la luz al *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* al abrigo del clarísimo nombre de Vuestra Excelencia, a quien, con el acatamiento que debo a tanta grandeza, suplico le reciba agradablemente en su protección, para que a su sombra, aunque desnudo de aquel precioso ornamento de elegancia y erudición de que suelen andar vestidas las obras que se componen en las casas de los hombres que saben, ose parecer seguramente en el juicio de algunos que, no conteniéndose en los límites de su ignorancia, suelen condenar con más rigor y menos justicia los trabajos ajenos; que, poniendo los ojos la prudencia de Vuestra Excelencia en mi buen deseo, fio que no desdeñará la cortedad de tan humilde servicio” (Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, RAE, Madrid, 2004, p. 6).

<sup>38</sup> Según señala Ignacio Díez esto se debe también a que, según se cree, Cervantes copió casi la totalidad de esta dedicatoria de aquella que aparece al frente de las *Anotaciones* de Herrera. No obstante la reproducción de fragmentos importantes de la dedicatoria –también dedicados al duque de Béjar– y una frase del prólogo de las *Anotaciones*, el ingenio de Cervantes logra plantar la idea en el crítico de que la reproducción monótona de la dedicatoria es una forma más de parodia (“La dedicatoria de Cervantes «al duque de Béjar»”, *Criticón*, 124, 2015, 29-51).

que el requisito para su composición, pues con frecuencia los paratextos literarios saturan sus propios límites y nos desvelan nuevas perspectivas de lectura del texto.

Los preliminares en la literatura novohispana son, en general, más numerosos y extensos que los de la literatura peninsular estudiados hasta ahora por Cayuela y García Aguilar. Sin duda, la proliferación de prólogos, aprobaciones, dedicatorias, poesías laudatorias y textos sin clasificación genérica en las páginas preliminares de los libros novohispanos se debe al intento de “literaturizar” y estilizar el libro –como apunta Ignacio García Aguilar respecto de los ejemplos españoles– pero, a mi entender, el propósito final de tal estilización es legitimar el contenido del libro ante el público lector y las instituciones encargadas de su aprobación y difusión.

A pesar de la proliferación de documentos que atañen la legislación del libro a ambos lados del Atlántico, el panorama español –como sucede en el estudio de los paratextos– ha merecido más atención que el novohispano en los estudios literarios. La influencia de la legislación del libro en la creación y difusión de la literatura en la Nueva España ha sido relativamente desatendida por la crítica, por lo que, a partir de la recopilación que hace Fermín de los Reyes Gómez de documentos legales en torno a la impresión y difusión del libro en la Nueva España –y de otras aportaciones de la bibliografía mexicana–, considero necesario elaborar un breve panorama de la legislación libresca a este lado del Atlántico con el fin de destacar sus singularidades y la influencia que tuvo sobre la creación literaria novohispana.

## 1.2. CONTROL IDEOLÓGICO ALLENDE LOS MARES

En España, las autoridades civil y religiosa comparten el control del libro antes de su publicación, mientras que la Inquisición ejerce el control y la censura sólo *a posteriori*, algo que no ocurre en todas las monarquías católicas, ya que Italia y Portugal solicitaban la censura previa por parte del Santo Oficio y no de un organismo civil, como sucede en España con el Consejo Real.<sup>39</sup> Con estos organismos reguladores el producto literario deja de estar limitado a la íntima voluntad del autor, puesto que las autoridades civiles y eclesiásticas tienen la última palabra sobre su publicación, además de que pueden modificar el texto eliminando o añadiendo las enmiendas que consideren pertinentes,<sup>40</sup> algo de lo que los preliminares son testimonio. Como señala Anne Cayuela, los paratextos legales “au Siècle d’Or, incluses dans les pages préliminaires, sont les manifestations du contrôle idéologique qui pesait sur la production imprimée”.<sup>41</sup>

La Pragmática de 1558<sup>42</sup> marca un antes y un después en la producción literaria, pues a las ya existentes limitaciones que imponían la censura inquisitorial y la *Pragmática* promulgada por los Reyes Católicos en 1502, se suma la imposición de

---

<sup>39</sup> Anne Cayuela, *op. cit.*, p. 17. En el caso de la Nueva España aún falta mucho trabajo por hacer para desentrañar las interferencias de la Inquisición en la censura previa, lo cual amerita –cuanto menos– una profunda inmersión en el Archivo General de la Nación.

<sup>40</sup> No sólo se exige la firma del censor en cada página del original antes de que sea llevado a la imprenta, sino que también se incluyen sus correcciones en el original y, después de impreso, se cotejan ambos textos (manuscrito e impreso) para asegurar su coherencia y legitimidad: “después de hecha [la impresión], sea obligado el que assí lo imprimiere a traer al nuestro Consejo el tal original que se le dio con uno o dos bolúmenes de los impressos, para que se vea y entienda si están conformes los impressos con el dicho original” (*Pragmática sanción de Felipe II y en su nombre la princesa D<sup>a</sup> Juana, sobre la impresión y libros*, 1558, Valladolid, *apud* Fermín de los Reyes Gómez, *op. cit.*, t. 2, p. 802).

<sup>41</sup> *Op. cit.*, p. 15.

<sup>42</sup> Fermín de los Reyes Gómez explica de la siguiente manera el entorno en que se hace necesaria la promulgación de una nueva Pragmática que regule la impresión de libros en los reinos hispánicos y sus colonias: “El poder civil cooperaba con la Inquisición, a la vez que proporcionaba una efectiva organización para una censura estatal. Son momentos críticos en que salen a la luz los principales procesos contra iluminados, pequeños grupos con especial incidencia en las zonas centrales de Castilla y la Andalucía atlántica que surgieron entre las clases medias y altas, y de gran contrabando de libros” (*op. cit.*, t. 2, p. 193).

imprimir los permisos al frente del libro. En la *Pragmática* se establecen los criterios para censurar o aprobar cualquier libro dirigido a la imprenta, que son, a grandes rasgos, “herejías, errores, falsas doctrinas sospechosas y escandalosas y de muchas novedades contra nuestra Santa Fe Católica y Religión”,<sup>43</sup> así como también se prohíben libros de “materias vanas, deshonestas y de mal ejemplo” (*loc. cit.*).

En la Nueva España, sin embargo, las prohibiciones y legislaciones en torno a la impresión y circulación del libro llegan antes de la promulgación de la *Pragmática* de 1558. En 1506 el rey Fernando impuso la prohibición de vender libros “profanos, frívolos o inmorales para que no se aficionaran los indios”,<sup>44</sup> pero la primera ley conocida que se refiere exclusivamente a los libros en América es de 1531, en la cual se prohíbe a la Casa de Contratación –organismo destinado al control de la actividad comercial entre España y las colonias americanas– que se exportaran a Indias “libros ningunos de historias y cosas profanas, salvo tocante a la religión cristiana e de virtud en que se ejerciten y ocupen los dichos indios”.<sup>45</sup> Como sucede habitualmente en los territorios hispánicos, en lo que respecta a las legislaciones sobre el libro, las normas no se cumplen. De manera que en 1543 se reitera la prohibición de llevar libros profanos a América, especialmente el *Amadís* y “otros de esta calidad de mentirosas historias”, es decir, libros de caballerías. El argumento por el cual se prohíbe la circulación de los libros de caballerías es que los indios que los leyeran se entregarían a las malas costumbres y, sobre todo, podrían desconfiar de la autoridad de los libros religiosos, creyendo que “todos nuestros libros

---

<sup>43</sup> *Pragmática sanción de Felipe II y en su nombre la princesa D<sup>a</sup> Juana, sobre la impresión y libros*, 1558, Valladolid, *apud* Fermín de los Reyes Gómez, *op. cit.*, t. 2, p. 800.

<sup>44</sup> *Ibid.*, t. 1, p. 177.

<sup>45</sup> *Cédula que prohíbe llevar a Indias libros de historias profanas*, Ocaña, 1531, *apud* Fermín de los Reyes Gómez, *op. cit.*, t. 2, p. 783.

eran de una autoridad y materia”.<sup>46</sup> Los temores de los legisladores tenían cierto fundamento, ya que:

Al igual que hoy, bastante gente creía que todo lo impreso era cierto, y más si había obtenido licencia y privilegio, confiados con celo al gobernante. Si a ello se le añaden los títulos, que contenían los términos “historia”, “crónica”, “relación” indistintamente para los libros de ficción como para los históricos, la confusión era mayor. Tampoco se debe olvidar que los mismos argumentos eran utilizados en Castilla para los más ‘débiles’, es decir, tanto los jóvenes en general como las doncellas en particular, receptivos a cualquier influencia externa, y más si se trata de obras de agradable lectura, lo que se tenía por uno de los grandes peligros.<sup>47</sup>

Estudiosos como Irving Leonard, José Torre Revello y, más recientemente, Pedro Rueda<sup>48</sup> concluyeron, al investigar el comercio de libros en América, que eran numerosos los libros de ficción que entraron a tierras americanas. Estos estudios muestran que era posible transgredir las leyes censorias en términos del comercio libresco, sin embargo, la audacia de esta transgresión se encuentra con la parquedad creativa en América. ¿Cómo es que la literatura no encontraba obstáculos para entrar, pero surgía en la Nueva España con tantas dificultades? Antonio Alatorre hace un recuento de los tipos de libros que se imprimieron durante el primer siglo de colonización en la Nueva España y, sin ninguna sorpresa para el lector, concluye que el más abundante es el de cartillas, doctrinas y “demás libros de lenguas indígenas”.<sup>49</sup> El segundo en números sería el de los libros litúrgicos, en donde engloba libros de horas, misales, reglas para el rezo del oficio, etc. Los grupos restantes de libros serían el teológico, que sucede a los anteriores en cantidad

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, t. 1, p. 172.

<sup>47</sup> *Ibid.*, t. 1, p. 173.

<sup>48</sup> Irving A. Leonard lo estudió en su extraordinario y ya mítico estudio *Los libros del conquistador* (FCE, México, 1953). José Torre Revello publicó importantes aportaciones en el terreno de la bibliografía americana en *El libro, la imprenta y el periodismo en América durante la dominación española* (IIB-UNAM, México, 1991). Pedro Rueda estudia en la actualidad el comercio del libro en la Carrera de Indias y sus numerosos estudios han contribuido al conocimiento, bastante limitado en ambos lados del océano, de la cultura letrada en tiempos de la Colonia; el libro *Leer en tiempos de la Colonia: imprenta, bibliotecas y lectores en la Nueva España* (comps. Idalia García Aguilar y Pedro Rueda, UNAM, México, 2010) es una gran contribución a esta materia.

<sup>49</sup> Antonio Alatorre, “Los libros de México en el siglo XVI”, *Cuadernos Americanos*, 1ª época, 1955, núm. 1, p. 223.

de ejemplares impresos y, después de éste, el de libros jurídicos. En último lugar, y con no más de diez ejemplares, Alatorre agrupa como libros de “cuestiones varias” los siguientes títulos: la *Relación* del terremoto de Guatemala, la *Jura de Felipe II*, el *Título imperial* de Carlos V, varios textos fúnebres y “las obras de interés estrictamente literario”, que son la *Carta del padre Pedro Morales* y el poema *La bella Cotalda y cerco de París* de Bernardo de la Vega.

Son numerosas las razones por las que el cultivo de la literatura estaba obstaculizado en el primer siglo de la Colonia. Las restricciones legislativas que comentaré más adelante, así como la vigilancia del Santo Oficio, impidieron el desarrollo de la imprenta en buenas condiciones.<sup>50</sup> Según Irving Leonard,<sup>51</sup> la escasa producción literaria también se debe a la intención de los libreros de la Metrópoli de controlar el amplio mercado del libro en las colonias americanas, para que importar libros fuera más sencillo que escribirlos. Sin embargo, el deseo desde la Corona de crear un nuevo orden en América subyace a los impedimentos prácticos para ejercer con libertad la escritura. El control desde España responde –reproduzco el término de Ángel Rama– al “sueño de un orden”, al idealismo abstracto que, en la organización de la nueva ciudad americana,

---

<sup>50</sup> Fueron motivaciones económicas las que impulsaron al impresor sevillano Juan Cromberger a instalar en México la imprenta, a cargo de Juan Pablos, aunque pronto resultó ser un negocio poco productivo: “si en realidad Cromberger no concibió la impresión de libros en México como una actividad de primera importancia, al hacerlo probablemente tuvo razón. De hecho su taller tipográfico mexicano experimentó muchas dificultades en los primeros años y es poco probable que fuera rentable. Baso esta observación principalmente en lo que parece haber sido una escueta producción editorial de Juan Pablos” (Clive Griffin, “La primera imprenta en México y sus oficiales”, en *Leer en tiempos de la Colonia: imprenta, bibliotecas y lectores en la Nueva España*, comps. I. García Aguilar y P. Rueda Ramírez, UNAM, México, 2010, p. 10). Según Griffin, los intereses comerciales de Cromberger estaban puestos en la industria minera –algo que se constató en los inventarios personales que dejó a su muerte–, al grado de afirmar que la primera imprenta mexicana fue probablemente un pretexto para tener un delegado que se ocupara de supervisar sus otros intereses, “una política que le permitía ganar el monopolio sobre la exportación de libros a la Nueva España y, sobre todo, una manera de obtener mercedes concedidas por las autoridades de la Colonia” (art. cit., p. 9).

<sup>51</sup> Irving A. Leonard, *Los libros del conquistador*, trad. Mario Monforte Toledo, FCE, México, 1953, p. 79.

provocó que no se reprodujeran los modelos sociales y urbanos de la Metrópoli, sino que “gradualmente, inexpertamente [...] la experiencia colonizadora [fuera] imponiendo, respondiendo ya no a modelos reales, conocidos y vividos, sino a modelos ideales concebidos por la inteligencia”.<sup>52</sup>

El plano sobre el que se construyeron las nuevas ciudades fue el proyecto ideológico en donde se impuso –en palabras de Rama, se “transplantó”– un modelo jerárquico idealizado proveniente de España. Para éste, la evangelización era la vía principal, que se nutrió de un aparato burocrático cada vez más articulado y de las instituciones, que eran los “obligados instrumentos para fijar el orden y para conservarlo”.<sup>53</sup>

No cabe duda de que las primeras leyes que controlaban la circulación del pensamiento escrito se aplicaron en España debido a las preocupaciones estipuladas en el Concilio de Trento y, según indica el fragmento anterior de Fermín de los Reyes Gómez (véase nota 47), también al afán de controlar la influencia de la literatura de ficción en los juicios de los jóvenes, las doncellas y los más vulnerables a los desvaríos inverosímiles

---

<sup>52</sup> Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Arca, Montevideo, 1998, p. 18. La hipótesis que Rama propone en el capítulo “La ciudad ordenada” es que la transposición de valores sociales a América creó una realidad diferente de la peninsular, dado que el modelo de ciudad era imaginado y hasta cierto punto utópico, distinto a la conformación del estado español que surgió a lo largo de siglos de una manera notoriamente más orgánica que en las Colonias. Este modelo provenía del deseo de crear una sociedad esencialmente urbana y jerarquizada, algo que para otros estudiosos se trató de una simple copia del modelo hispánico: “Por más brillante que haya sido este proceso de europeización del globo, palidece ante la fase constructiva de la organización y la colonización que llevaron a cabo los españoles. No había terminado Cortés de planear las campañas que siguieron a la conquista de México, cuando ya un municipio español se estaba consolidando sobre las ruinas de la capital azteca, con todas las instituciones, leyes y prácticas que tan firmemente existían en la propia España” (Irving A. Leonard, *op. cit.*, p. 89). Si bien el traslado de instituciones, leyes y prácticas de la Metrópoli a las Colonias es incuestionable –como señala Leonard–, coincido con Rama en que la construcción de las ciudades americanas contó con una planeación previa que pretendía transponer las jerarquías sociales a la demografía –y con ello crear una nueva ciudad, que será el germen de las ciudades modernas–, algo que es exclusivo de la coyuntura colonial y que, por extensión, ayuda a comprender los patrones de legislación y control ideológico que afectaron de manera particular a la Nueva España.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 27.

de la literatura de entretenimiento. Pero la coyuntura en América era distinta, ya que después del proceso de supresión cultural que se dio con la Conquista, fue necesario tener un sistema bien estructurado sobre el cual edificar el nuevo orden jerárquico, que justificara la monarquía absoluta:

El *orden* debe quedar estatuido antes de que la ciudad exista, para así impedir todo futuro *desorden*, lo que alude a la peculiar virtud de los signos de permanecer inalterables en el tiempo y seguir rigiendo la cambiante vida de las cosas dentro de rígidos encuadres. Es así que se fijaron las operaciones fundadoras que se fueron repitiendo a través de una extensa geografía y un extenso tiempo.<sup>54</sup>

La temprana aparición de la imprenta en México, la Universidad y la entrada de la Compañía de Jesús responden al proyecto ideologizador de las nuevas ciudades americanas. La primera legislación que atañe a la impresión de libros en México, aunque casi dos décadas después de la apertura de la imprenta de Juan Pablos en 1539, ratifica el control que desde un inicio se proyectó sobre esta tierra. En el Primer Concilio Provincial de México en 1555 se hacen disposiciones relativas a la impresión y el comercio del libro, pero, especialmente, se instaura la prohibición de imprimir libros sin licencia del arzobispo o diocesano. Con esto se buscaba controlar no sólo la impresión, sino la distribución, el comercio e incluso la posesión en el ámbito privado de libros “sospechosos”, es decir, libros profanos y de caballerías. Se dispone, por lo tanto, que está prohibida la impresión y venta de libros sin licencia, la venta de libros importados sin ser previamente vistos por el arzobispo y, finalmente, que quienes posean libros prohibidos se obliguen a “exhibirlos en seis días de pronunciarse la Constitución, y no se podrá vender estos libros a los indios bajo pena de excomunión y cincuenta pesos”.<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>55</sup> Fermín de los Reyes Gómez, *op. cit.*, t. 1, p. 177.

El control sobre la impresión y circulación del libro, sin embargo, no estaba limitado a libros profanos, heréticos o de caballerías, pues ya en 1527 se había promulgado la ley que prohibía la circulación de libros de tema americano en España, en especial las relaciones de conquista de Hernán Cortes, de amplia difusión en la Península. El secretismo de trasfondo bélico es, inicialmente, la razón por la que se prohíbe la circulación de libros de tema americano, pues con ello se pretendía “guardar el máximo silencio acerca de los asuntos que pueden afectar a la seguridad frente a las potencias enemigas”.<sup>56</sup> Sin embargo, a partir de la polémica entre De las Casas y Ginés de Sepúlveda –cuyas crónicas dan versiones contradictorias sobre el trato de los colonizadores a los indígenas– las autoridades empezaron a cuestionar cómo se llevó a cabo en términos morales la Conquista de América, ya que los cronistas eclesiásticos se mostraban críticos de las maneras de los conquistadores y éstos defendían su participación con justificaciones en ocasiones polémicas.<sup>57</sup> De manera progresiva, el control sobre el tema americano adquirió implicaciones ideológicas y, finalmente, en 1556, Juana de Austria dictó, en nombre de su hermano Felipe II, una nueva ley que obligaba que todo libro impreso en territorio americano –y todo libro de tema americano– debía ser evaluado por el Consejo de Indias antes de su publicación. Con esta nueva ley, la producción literaria en el continente americano se vio afectada de manera irremediable, ya que se limitaba directamente a los escritores americanos, cuyas obras debían hacer un largo viaje de ida y vuelta, muchas veces expuestas a la desaparición y el olvido, tal como muestra el testimonio del obispo ecuatoriano Gaspar de Villarreal:

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>57</sup> El mismo título de la obra de Ginés de Sepúlveda, libro que fue prohibido y retirado de circulación, es *Iustus belli causis* (1550).

Todo este riesgo tienen los pobres escritores de las Indias que remiten sus libros a imprimirlos a España, que se quedan con muchas necesidades, aun estando presentes los dueños, cuando más en las largas distancias de las Indias, y echan el libro al carnero y al triste autor en olvido.<sup>58</sup>

A lo largo del siglo XVI –que es cuando se ponen en marcha las leyes que darán forma al libro impreso hasta finales del XVIII– el cultivo de la literatura en la Nueva España tuvo serios impedimentos. El primer obstáculo práctico era que el escritor debía someterse al firme control de la Iglesia –a diferencia de lo que ocurrió en España, sólo el arzobispo o el diocesano podían otorgar la licencia–, que había asumido su papel evangelizador y censor, al igual que el Santo Oficio, como una institución en la que recaía la edificación de la frágil sociedad novohispana:

A diferencia de España, donde el estado subordinó a la Iglesia a sus designios sin integrarla propiamente en la estructura estatal, en la empresa colonizadora la Iglesia tuvo un papel central para la implantación del dominio español en los nuevos territorios que terminó por redefinir su posición dentro del aparato estatal que se estableció en la Colonia.<sup>59</sup>

Cuando se centralizaron los trámites para conseguir la licencia de impresión en la Nueva España y se exigió que se enviara el manuscrito al Consejo de Indias para su aprobación se sumó un segundo obstáculo al cultivo libre de la literatura en la Nueva España. Debido a los impedimentos de carácter práctico y económico que suponía la copia del original, el manuscrito que se entregaba al Consejo de Indias era frecuentemente un manuscrito sin copias o duplicados –el llamado “original de imprenta”, que es una copia en limpio del original autógrafo, casi siempre única–. Este volumen no siempre encontraba su camino de vuelta al escritor, aun menos si entre ellos se interponía un viaje transatlántico. La pérdida del manuscrito único es sólo el último de los problemas a los que se debía enfrentar el escritor, pues el que su obra tuviera que ser evaluada en la Metrópoli

---

<sup>58</sup> *Apud* Fermín de los Reyes Gómez, *op. cit.*, t.1, p. 192.

<sup>59</sup> Magdalena Chocano Mena, *La fortaleza docta. Elite letrada y dominación social en México colonial (siglos XVI-XVII)*, Bellaterra, Barcelona, 1999, p. 23.

implicaba, principalmente, una vigilancia extraordinaria que no afectaba de la misma manera al escritor español. La distancia que se interponía entre el autor y la aprobación de su obra también se traducía en los meses que tardaba la obra en ver la luz, algo que motivó a los grandes escritores novohispanos del siglo XVII a publicar sus obras directamente en España.

El tercer obstáculo para el cultivo de la literatura es que las imprentas, a pesar de que respondían a los intereses económicos de los impresores, estaban al servicio del poder y, por lo tanto, de su proyecto de evangelización e ideologización –panorama en el que la literatura jugaba un papel secundario. En una sociedad tan dispar como la novohispana del siglo XVI, donde los propios impresores apenas leían y la concentración de la cultura letrada se dedicaba a transmitir la verdad de la fe católica a los indígenas, el espacio correspondiente a la creación literaria y artística estaba muy restringido, aunque sólo de forma temporal.<sup>60</sup>

Una vez sometida la idolatría que retrasó durante parte del siglo XVI el sueño de una sociedad americana a la altura de los ideales culturales hispánicos, los organismos responsables de la evangelización –el clero regular y secular, especialmente la Compañía de Jesús, “cuya creciente riqueza rivalizaba con la de la Iglesia novohispana y cuyas

---

<sup>60</sup> En el siglo XVII el panorama de las imprentas y los lectores estaba más abierto que el anterior a la creación y el consumo de la literatura, sin embargo, según Emma Rivas Mata, del millón y medio de habitantes que había por entonces en torno al centro del país, “aproximadamente, 1,200,000 eran indígenas, 114,000 blancos y poco más de 35,000 individuos conformaban la población negra. De este conglomerado sólo algunos disfrutaron de los libros, casi exclusivamente los miembros del clero, los académicos, algunos nobles y otras gentes de letras pertenecientes al grupo de los blancos existente en la ciudad de México, que a mediados del siglo XVII se estima lo integraban alrededor de 8,000 vecinos” (“Impresores y mercaderes en la ciudad de México, siglo XVII”, en *Del autor al lector*, coord. Carmen Castañeda, CIESAS, México, 2002, p. 76). Sin embargo, según la estudiosa, en el siglo XVII no sólo aumentó el número de lectores sino también el de impresores, pues ante los diez que estuvieron activos a lo largo del siglo XVI, a finales del seiscientos se podía contar el doble.

instituciones educativas eran las más prestigiosas del Virreinato”<sup>61</sup> cedieron parte del compromiso de culturización a los escritores novohispanos, fenómeno que Ángel Rama llama “la ciudad letrada”.<sup>62</sup> En la visión de Rama, los escritores formaban parte del sistema organizado encabezado por las instituciones religiosas y civiles, cuyo objetivo era legitimar la monarquía y la jerarquía social a la que ellos mismos pertenecían. La Compañía de Jesús, en la que se concentraba gran parte del poder económico y cultural, fue un elemento indispensable de esta transición, pues facilitó conductos culturales como la educación y el fomento de la lectura y la escritura, algo que influyó en la formación de los futuros escritores, pues la Compañía

vino a atender “la nueva juventud nacida en esta tierra, de ingenios delicados y muy hábiles, acompañados de una grande facilidad y propensión para el bien o el mal” conduciendo la ociosidad en que vivían hacia “el ejercicio de las letras para el cual faltaban maestros y cuidado”, “con que estaban muy decaídas las letras y más pobladas las plazas que las escuelas”.<sup>63</sup>

El escritor en la Nueva España no se doblegaba a las exigencias del poder religioso y civil impuesto por las instituciones encargadas de construir una nueva sociedad, distinta tanto de la española cuanto de las que ocupaban los territorios americanos antes de la Conquista. Tampoco se sometía ciegamente a los mecanismos de censura y control ideológico con los que se implantaba la nueva cultura, sino que, como sugiere Rama, el escritor novohispano participaba activamente en la conformación de la jerarquía social, pues su intervención en el medio político vino a ratificar su propio reconocimiento social. Además de legitimar el poder de las instituciones mediante la creación literaria –y, con

---

<sup>61</sup> Magdalena Chocano Mena, *op. cit.*, p. 29.

<sup>62</sup> El uruguayo lo describe de la siguiente manera: “hubo una *ciudad letrada* que componía el anillo protector del poder y el ejecutor de sus órdenes: una pléyade de religiosos, administradores, educadores, profesionales, escritores y múltiples servidores intelectuales, estaban estrechamente asociados a las funciones del poder y componían lo que Georg Friederici ha visto como un país modelo de funcionariado y burocracia” (*op. cit.*, p. 32).

<sup>63</sup> Juan Sánchez Baquero, *Fundación de la Compañía de Jesús en la Nueva España*, apud Ángel Rama, *op. cit.*, p. 31.

ello, legitimarse como parte de aquéllas—, el escritor novohispano era también el consumidor y receptor de la obra, creando con eso un “circuito doblemente cerrado, pues además de girar internamente, nacía del poder virreinal y volvía laudatoriamente a él”.<sup>64</sup>

Esto explica por qué en la Nueva España la literatura surgía primordialmente en torno a las fiestas. Con los arcos triunfales, dedicados sobre todo a los virreyes, el poeta contribuía de manera esencial en la confección de rituales públicos<sup>65</sup> en los que el poder delegado al virrey se hacía patente. Estas celebraciones —como todas aquellas religiosas o civiles que convocaban a certámenes literarios, por ejemplo— daban visibilidad a las instituciones, a la vez que otorgaban al poeta el reconocimiento que lo colocaba en una posición privilegiada, la de la propia institución literaria.

Efectivamente, en los siglos XVI-XVIII la literatura en la Nueva España surgía del lugar privilegiado que el escritor tenía en la sociedad y se dedicaba al poder de las autoridades civiles y eclesiásticas, mismas que debían censurar, prohibir, aprobar e incluso elogiar las obras literarias. Los grandes escritores novohispanos, aquellos que contaron con la admiración de los poetas y lectores de la Metrópoli, no buscaron escapar de esta dinámica por medio de la cual, al promover y reconocer el poder de las autoridades virreinales en textos festivos, ellos mismos se legitimaban. Adscritos al servicio de la corte o la Iglesia, seguían el poético impulso que los llevaba a hacer una

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>65</sup> “El ritual político no es un simple instrumento del poder (cuya existencia generalmente se entiende como anterior o independiente de la actividad ritual), sino la propia encarnación de la producción y negociación de las relaciones de poder. El ritual, por tanto, no debería verse como un mero reflejo de la estructura social, ya que, de la misma manera que el lenguaje, está dotado de una capacidad que le permite construir la realidad social. Los rituales que se ponían en escena en México en los siglos XVI y XVII no sólo eran un reflejo de la sociedad colonial sino que contribuían a darle forma, lo que hacía que su desenlace fuera, a menudo, impredecible. El «teatro» de la política colonial, por consiguiente, en el que se constituía tanto como se representaba el poder, no debe verse de ninguna manera como algo intrascendente, sin ninguna influencia en la elaboración de la relación de fuerzas en la sociedad colonial” (Alejandro Cañeque, “De sillas y almohadones o de la naturaleza ritual del poder en la Nueva España de los siglos XVI y XVII”, *Revista de Indias*, 2004, núm. 232, pp. 610-611).

apología del poder en las celebraciones públicas, algo que se observa en la dedicatoria del *Neptuno alegórico*, donde sor Juana, al referirse al arco triunfal debido al marqués de la Laguna, recuerda la elaborada abstracción conceptual de los egipcios con el uso de jeroglíficos, proceso que ennoblecía los conceptos, los dioses y las formas representadas:

Y siendo las ilustres proezas y hazañas que en vuestra excelencia admira el Mundo tan grandes que no es capaz el entendimiento de comprenderlas ni la pluma de expresarlas, no habrá sido fuera de razón el buscar ideas y jeroglíficos que simbólicamente representen algunas de las innumerables prerrogativas que resplandecen en vuestra excelencia así por la clara real estirpe que le ennoblece, como por los más ínclitos blasones personales que le adornan.<sup>66</sup>

La intrincada relación del escritor novohispano con el poder, así como la circularidad de los mecanismos de difusión y recepción de la literatura –en la que los escritores son los mismos receptores de las obras– se revela en los propios medios de difusión que adoptó la literatura novohispana. La poesía de circunstancia circuló extensamente de forma manuscrita y en impresos económicos como el pliego suelto,<sup>67</sup> mientras que el libro impreso se reservaba casi para obras de carácter religioso, educativo, histórico y, en menor medida, literario. Tampoco se puede ignorar la riqueza cultural que se transmitió mediante la oralidad y el teatro, aunque en términos de su relación con el poder, el libro es el medio de difusión que más contribuye a encumbrar al escritor.

---

<sup>66</sup> Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas. IV Comedias, sainetes y prosa*, ed. Alberto G. Salceda, FCE, México, 1957, p. 356.

<sup>67</sup> Como apunta Roger Chartier, la distinción entre fórmulas editoriales –entre libro y pliego suelto– atañe directamente al tipo de lector, que se estipula, comúnmente, en el prólogo: “Al crear un nuevo público gracias a la circulación de los textos en todos los estamentos sociales, los pliegos sueltos contribuyeron a la construcción de la división entre el ‘vulgo’ y el ‘discreto lector’. Ciertamente es que la categoría de ‘vulgo’ no designaba, ni inmediata ni exclusivamente, a un público ‘popular’ en el sentido estrictamente social del término. Mediante una dicotomía retórica que encontró su expresión más contundente en la fórmula del doble prólogo –uno para el vulgo y otro para el ‘discreto lector’–, lo importante era descalificar a los lectores desprovistos de juicio estético y competencia literaria” (“El lector y los grupos lectores” en *Historia de la edición y de la lectura en España, 1472-1914*, eds. V. Infantes, F. López y J. F. Botrel, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 2003, p. 148).

La transmisión manuscrita, aunque vasta y coherente con el carácter festivo de gran parte de esta literatura, no formará parte de mi investigación; por el contrario, me centraré exclusivamente en el libro impreso. Los libros que se imprimieron en la Nueva España –y aquellos de escritores novohispanos como sor Juana Inés y Sigüenza y Góngora que se publicaron en España– muestran en sus páginas preliminares la singular relación que el escritor tenía con las estructuras de poder. Ignacio García Aguilar, al hablar de la multiplicación de uno de los paratextos en el libro español del Siglo de Oro – la aprobación, a la que me referiré en el capítulo siguiente– asevera que, el paso de un texto único aprobatorio con el cual se cumplía la función burocrática a la proliferación de aprobaciones en un mismo libro<sup>68</sup> –fenómeno que llama “aprobación politextual”– se debió a la necesidad de “resemantizar el valor burocrático y jurídico de estos paratextos, hasta convertirlos en una utilísima herramienta de institucionalización literaria”.<sup>69</sup> La Nueva España, que estaba más atada a los procesos burocráticos que España, dio a la luz libros con múltiples aprobaciones, pero sobre todo libros en donde se multiplicaban todos los paratextos, literarios y legales. Efectivamente, el valor burocrático de los paratextos legales se empieza a perder con la multiplicación, y el paratexto se convierte en el medio –en tanto que es propiamente un proceso legal– y en el testigo –dado que da fe del proceso en las páginas preliminares del libro– de los mecanismos que controlan la creación literaria. Estos paratextos muestran específicamente el control de carácter ideológico que se ejerce sobre el escritor, pues están a cargo de las instituciones religiosas o civiles sobre las que me he extendido ya en la presente sección. Si bien el

---

<sup>68</sup> Si el autor era religioso se requería una aprobación adicional a cargo del superior de la orden –lo que resultaría en más de una aprobación reglamentaria. La “multiplicación” de la que habla Ignacio García Aguilar es distinta, como se verá más adelante.

<sup>69</sup> Ignacio García Aguilar, *op. cit.*, p. 103.

control ideológico que ejercen instituciones como la Iglesia, el Santo Oficio y el Consejo de Indias es en cierta medida evidente, no sólo en los paratextos sino en numerosos documentos y textos de diversa naturaleza, la multiplicación de paratextos literarios habla de un tipo de control distinto.

En los que considero paratextos literarios –prólogo, dedicatoria, poesías laudatorias y textos introductorios en prosa– e, incluso, en las aprobaciones que muestran una reflexión literaria sobre el texto, el control se ejerce desde dentro, es decir, desde la propia institución literaria. Los escritores a quienes se les confiaban las poesías laudatorias, los textos preliminares en prosa o la aprobación valorarán la obra literaria en función de su apego a las normas establecidas y validadas por la cátedra de escritores que, en su momento, los validaron a ellos. Esta circularidad por la que los escritores recibían y evaluaban las obras ajenas, procesos a los que ellos mismos se sometían con las propias, no era extraña a las costumbres literarias de la época en España. La diferencia con la Nueva España está en que sus escritores se integraron casi completamente a la dinámica de institucionalización literaria en que la obra debía responder a determinados modelos estéticos que favorecieran y resaltaran la existencia de un discurso único y verdadero,<sup>70</sup> coherente con el establecimiento de una nueva sociedad culturalmente hispánica, católica y jerarquizada. Dado que el escritor novohispano, en mayor medida que el español, se nutría de la institución literaria en más de una forma –principalmente en el reconocimiento y la aceptación que obtenía del Parnaso, esencial para mantener su

---

<sup>70</sup> Foucault, al hablar de la sociedad actual, en la que proliferan los discursos con voluntad de verdad, hace hincapié en cómo el discurso “verdadero” se vuelve una imposición que dificulta la aparición de otro tipo de discurso: “creo que esta voluntad de verdad apoyada en una base y una distribución institucional tiende a ejercer sobre los otros discursos –hablo siempre de nuestra sociedad– una especie de presión y de poder de coacción. Pienso en cómo la literatura occidental ha debido buscar apoyo desde hace siglos sobre lo natural, lo verosímil, sobre la sinceridad y también sobre la ciencia –en resumen, sobre el discurso verdadero–.” (*El orden del discurso*, trad. Alberto González Troyano, Tusquets, Barcelona, 2011, pp. 22-23).

estatus social–, sus libros estaban saturados de paratextos en los que se creaba el discurso legitimador del autor y la obra.

### 1. 3. LOS LÍMITES DE LA LITERATURA EN LA NUEVA ESPAÑA: DEMARCACIÓN DEL CORPUS PARA LA PRESENTE INVESTIGACIÓN

En la coyuntura cultural que determina la producción libresca novohispana convergen, por un lado, la obligada evangelización y, por otro, la institucionalización de la literatura, fenómenos a los que me he referido ya en el apartado anterior. Esto, en términos prácticos, implica la necesidad de justificar previamente qué se entiende por literatura y cuáles son los límites temporales de esta investigación. El punto de partida en la definición de *lo literario* no puede ser otro que la búsqueda de la belleza mediante el artificio de la palabra, que es, a grandes rasgos, la manera en que se ha entendido la literatura en Occidente desde la *Poética* de Aristóteles.<sup>71</sup> Esta definición requiere un matiz importante: la división de la literatura en los géneros literarios clásicos –tragedia, poesía y prosa– sin duda facilita la delimitación de los textos novohispanos aptos para el estudio en relación con sus propios paratextos; no obstante, según hemos podido constatar en los apartados anteriores, la ficción estaba severamente restringida en la Nueva España. De los tres géneros clásicos, sólo la poesía se cultivó con relativa libertad,

---

<sup>71</sup> En la *Poética*, Aristóteles declara que la poesía debe imitar la naturaleza con el uso de las palabras: “Pues, del mismo modo que algunos imitan con ayuda de colores y formas muchas cosas, haciendo imágenes de ellas (unos mediante el arte y otros por la práctica) y otros lo hacen con la voz, así también, en las artes mencionadas, todas llevan a cabo la imitación mediante el ritmo, la palabra y la armonía, utilizando estos recursos por separado o combinándolos” (*Poética*, 1447 a). Sin embargo, me interesa más llamar la atención sobre el fragmento en que Aristóteles destaca que la poesía sólo debe de ser reconocida como tal cuando tenga una intención estética, y no cuando se utilicen sus formas al servicio de otros intereses, como la medicina o la ciencia: “Si alguien da a conocer una obra en verso sobre algún tema médico o relativo a la naturaleza, suelen llamarlo poeta. Pero nada tienen en común Homero y Empédocles salvo el verso, por lo que lo justo es llamar al primero poeta y al segundo investigador de la naturaleza más que poeta” (*Poética*, 1447 b).

aunque con frecuencia supeditada a temas y circunstancias estrictamente religiosos, y no siempre encontraba su cauce en el libro impreso. El teatro que se escribía y representaba en la Colonia –mayoritariamente con propósitos educativos y evangelizadores, salvo contadas excepciones– se debe descartar dado que su difusión no cumple con las condiciones editoriales que he señalado anteriormente.

La prosa, por su parte, tiene en Nueva España distintas realizaciones genéricas que no son de naturaleza estrictamente literaria. Si bien hoy en día la historia y la biografía difícilmente se podrían considerar narrativa literaria, en los siglos XVI - XVIII en la Nueva España y, a falta de literatura de entretenimiento –los libros de caballerías y otros géneros editoriales que se leían profusamente en la Península–, las crónicas de la Conquista y las vidas de santos suplataban la narrativa en términos, tanto del consumo editorial, cuanto en la adscripción de la obra a distintas poéticas y códigos retóricos, según se verá en los capítulos subsecuentes. Dado que el punto de partida de este trabajo es tanto teórico como material, la conceptualización del género que mejor responde a ambas interrogantes es la del género editorial. Como observa Víctor Infantes,

Más de una vez hemos sospechado que algunos textos debieron, tal vez, nacer al amparo de un “éxito editorial” bien asentado, que motivaría a sus autores más que la gloria creativa [...] La venia imaginativa otorgada por las ventas seguras procuraba el sustento de no pocos impresores y editores (los Cromberger, Burgos, Ayala, etc.) y la verdad sea dicha (y escrita) el esfuerzo literario de algunos autores —e impresores— nos tememos que se encoge entre los cánones de una moda sin solución que llegará a su propio agotamiento creativo a pesar de contar con un bien trabado circuito editorial.<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> Víctor Infantes, “La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el género editorial”, en Antonio Vilanova (comp.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1992, p. 470. La popularidad editorial no es el único criterio para la conformación del género editorial. Según apunta Infantes, el formato y extensión del libro impreso –como en el caso de la narrativa caballerescas breves– ayudan a establecer una distinción aún más precisa entre impresos de temática similar –por ejemplo, en comparación con el libro de caballerías. El formato del impreso, una característica material que pocas veces se relaciona con el componente textual del libro, va de la mano de otro elemento diferenciador del género editorial: las pretensiones genéricas y literarias de una obra se manifiestan, con frecuencia, desde el título.

Si bien en el caso de la literatura hispánica peninsular el fenómeno de lo que hoy llamaríamos *best-seller* estaba asociado a un género de prosa en particular –los libros de caballerías–, en la Nueva España la prosa narrativa que más espacio ocupaba en bibliotecas y librerías es la histórica. Según su demarcación tipobibliográfica –un elemento definitorio del género editorial– los impresos novohispanos de materia histórica reciben títulos en los que se determina su adscripción genérica: “historia” o “crónica” en el caso de las narraciones históricas y “vida” en el caso de las biografías o hagiografías. Estos textos, como se verá más adelante, forman parte del corpus de esta investigación debido a que, tanto desde el punto de vista editorial, cuanto al de la justificación poética y retórica en sus paratextos, se comportan como los géneros indudablemente literarios.

En lo que respecta al periodo que abarca esta investigación, es necesario precisar que, si bien se trata de casi tres siglos –desde la llegada de la imprenta a México en 1536 hasta mediados del siglo XVIII– es limitado el número de obras literarias conservadas (poesía, crónicas de Conquista, vidas de santos y novelas), frente al más numeroso grupo de impresos no literarios dedicados a la evangelización, educación y administración de la Colonia; pues, como señaló García Icazbalceta en su *Bibliografía mexicana del siglo XVI* (1886) respecto de la producción editorial en la Nueva España:

Lo poco que nos queda de las ediciones del siglo XVI basta para conocer que aquellas prensas no estuvieron ociosas, y que la mayor parte de sus trabajos fueron de notoria utilidad. Como los libros de ciencias podían venir de Europa a menos costo (tal cual hoy sucede), no es de extrañar que nuestra imprenta, establecida con el único objeto de proveer a las necesidades del país, no produjera obras de aquella clase [...], sino que atendiendo a lo más urgente, comenzara por las *Cartillas* y siguiera con las *Doctrinas* y demás libros en lenguas indígenas, que por sí solos forman la parte más importante de la antigua tipografía: todo con el fin de extender la enseñanza.<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> Joaquín García Icazbalceta, *Bibliografía mexicana del siglo XVI*, ed. Agustín Millares Carlo, FCE, México, 1954, pp. 40-41.

Según el bibliógrafo mexicano, después de estos impresos siguen los vocabularios, misales y ordenanzas; mientras que los “libros de entretenimiento o de *historias profanas* faltan, porque al clero no tocaba publicarlas”.<sup>74</sup> En el citado repertorio bibliográfico hay sólo diez registros que podrían estudiarse como textos literarios, de cuatro de ellos no se conocen ejemplares: *Cancionero espiritual* (Juan Pablos, México, 1546), la *Vida y milagros de San Jacinto y las notables fiestas que la insigne Ciudad de México hizo a su canonización* (Pedro Balli, México, 1957), las *Octavas reales en elogio del glorioso S. Jacinto* (Pedro Balli, México, 1957) y *La bella Cotalda y el cerco de París* (¿México, 1601?). Otros dos –*Emblemata* de Alciato (1577) y *Tam de tristibus quam de Ponto*, de Ovidio (1577) – son textos latinos; la *Carta del padre Pedro de Morales* (Antonio Ricardo, México, 1579) no tiene paratextos literarios; lo cual nos deja con sólo tres textos del siglo XVI –el *Túmulo imperial* de Cervantes Salazar (Antonio Espinosa, México, 1560), *Psalmodia christiana* de fray Bernardino de Sahagún (Pedro Ocharte, México, 1583) y *Relación historizada de las exequias funerales de la magestad del rey D. Philipppo II* (Pedro Balli, México, 1600)– que contienen poesía o prosa narrativa y algún paratexto.

La producción de libros en la Nueva España aumenta en el siglo XVII y se intensifica aún más en el siglo XVIII, periodo que ha sido poco estudiado y que merece especial atención en lo que respecta a las prácticas editoriales que derivan en la abundancia de paratextos, que son el objeto de estudio de esta investigación. Sin embargo, aunque los bibliógrafos mexicanos del XVIII y XIX documentan diligentemente todo lo escrito y publicado en la Nueva España en los primeros tres siglos de la Colonia, la gran parte de los impresos siguen siendo textos religiosos –exequias, sermones, devocionarios, misales, etc.–, documentos administrativos como cédulas y ordenanzas, y

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 41.

relaciones de sucesos. De los textos literarios que se registran en bibliografías como la *Biblioteca hispanoamericana septentrional* de Beristáin de Souza (1816), la gran mayoría son registros de poesía manuscrita –que por razones obvias no puede formar parte del corpus de este estudio– y otra parte importante de los registros literarios impresos no se conserva. Esto nos deja, nuevamente, con un número reducido de textos literarios impresos con paratextos aptos para el análisis –prólogos, dedicatorias, poesías laudatorias y aprobaciones–, lo que resulta en un corpus manejable y representativo de la literatura y las prácticas editoriales en la Nueva España, en un periodo tan extenso como lo son los más de trescientos años de dominación española.

A continuación se enlistan las obras que conforman el corpus de la presente investigación, obras impresas en Nueva España –o en España, pero de autores novohispanos– de poesía, novelas, vidas de personajes ilustres, crónicas y alguna obra de teatro:

<b>Autor</b>	<b>Título</b>	<b>Fecha</b>
Balbuena, Bernardo de	<i>Grandeza mexicana</i>	1604
Balbuena, Bernardo de	<i>El Bernardo o victoria de Roncesvalles</i>	1624
Basalengué, Diego	<i>Historia de la provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán</i>	1673
Bernal de Salvatierra, Andrés	<i>El camino verdadero: coloquio entre el dulcísimo Jesús y el alma su esposa</i>	1718
Bramón, Francisco	<i>Los sirgueros de la Virgen</i>	1620
Cabezas, José	<i>Historia prodigiosa de la admirable aparición y milagros de la imagen de María Santísima</i>	1748
Cabrera y Quintero, Cayetano	<i>Índice poético de la vida de San Francisco de Asís</i>	1732
Cabrera y Quintero, Cayetano	<i>Escudo de armas de México</i>	1746
Cárdenas, Juan de	<i>Primera parte de los problemas</i>	1591

	<i>y secretos maravillosos de las Indias</i>	
Castaneira, fray Juan	<i>Epílogo métrico de la vida y virtudes de fray Sebastián de Aparicio</i>	1689
Castillo Grajeda, José	<i>Compendio de la vida y virtudes de la venerable Catharina de San Juan</i>	1692
Castillo, Pedro del	<i>La estrella de Occidente, la Rosa de Lima</i>	1670
Corchero Carreño, Francisco	<i>Desagravios de Christo en el triumpho de su Cruz contra el judaísmo, poema heroico</i>	1649
Cruz, Juana Inés de la	<i>Inundación castálida</i>	1689
Cruz, Juana Inés de la	<i>Segundo volumen de las obras</i>	1692
Cruz, Juana Inés de la	<i>Fama y obras pósthumas</i>	1700
Cruz, Juana Inés de la	<i>Poemas de la única poetisa americana</i>	1714
Escamilla, Juan B.	<i>La cordera del cielo: Vida y milagros de Santa Inés de Monte Policiano</i>	1657
Espinosa, Isidro Félix	<i>El cherubín custodio del árbol de la vida</i>	1731
Espinosa, Isidro Félix	<i>El peregrino septentrional atlante</i>	1737
Espinosa, Isidro Félix	<i>Nuevas empresas del peregrino americano septentrional atlante</i>	1747
Espinosa, Isidro Félix	<i>Fragua de amor divino</i>	1745
Espinosa, Isidro Félix	<i>Nuevas empresas del peregrino americano septentrional atlante</i>	1747
García, Esteban	<i>El máximo limosnero</i>	1657
Gómez, fray José	<i>Vida de la venerable madre Antonia de San Jacinto</i>	1689
González de Eslava, Fernán	<i>Coloquios espirituales y sacramentales y poesías sagradas</i>	1610
Grijalva, Juan de	<i>Crónica de la orden de N. S. P. Agustín</i>	1624
Lezamis, José de	<i>Vida del apóstol Santiago</i>	1699
Loayzaga, Manuel de	<i>Estrella del Norte</i>	1741
Luzuriaga, Juan de	<i>Paranymphe celeste: historia de la mística zarza</i>	1686

Medina, Baltasar de	<i>Crónica de la Santa Provincia de San Diego de México</i>	1682
Mora, Juan Antonio de	<i>Anagrammas en aplauso y gloria de la Concepción purísima de María</i>	1731
Mora, Juan Antonio de	<i>El sol eclipsado antes de llegar al zénit</i>	1701
Mora, Juan Antonio de	<i>Vida y virtudes de Juan Nicolás</i>	1726
Moret, José de	<i>Compendio de la vida y martirio de san Fermín</i>	1710
Oviedo y Herrera, Luis Antonio	<i>Vida de Santa Rosa de Lima</i>	1729
Oviedo, Juan Antonio de	<i>Vida exemplar, heroicas virtudes y apostólicos ministerios del venerable padre Antonio Núñez de Miranda</i>	1702
Palafox y Mendoza, Juan de	<i>Año espiritual</i>	1662
Palafox y Mendoza, Juan de	<i>Cartas a Andrés de Rada</i>	1700
Palafox y Mendoza, Juan de	<i>Historia real sagrada luz de príncipes y súbditos</i>	1660
Quesada, Ginés de M.	<i>Exemplo de todas las virtudes y vida milagrosa de la Gerónyma de la Assumpción</i>	1713
Quiroga, Domingo de	<i>Compendio de la vida y virtudes de la venerable Francisca de san Joseph</i>	1729
Rea, Alonso de la	<i>Crónica de la orden de nuestro seráfico padre San Francisco</i>	1643
Ribera, Diego de	<i>Amoroso canto</i>	1665
Ribera, Diego de	<i>Breve relación de la plausible pompa y cordial regocijo</i>	1673
Ribera, Diego de	<i>Concentos fúnebres, métricos lamentos</i>	1684
Ribera, Diego de	<i>Defectuoso epilogo, diminuto compendio de las heroicas obras que ilustran esta nobilísima Ciudad de México</i>	1676
Ribera, Diego de	<i>Poética descripción de la pompa plausible que admiró esta nobilísima Ciudad de México</i>	1668
Ribera, Diego de y Miguel Perea y Quintanilla	<i>Histórica imagen de proezas, emblemático ejemplar</i>	1673
Rodríguez de León,	<i>Panegírico agosto</i>	1639

Ruiz de Alarcón, Juan	<i>Parte primera de las comedias</i>	1628
Ruiz de Alarcón, Juan	<i>Parte segunda de las comedias</i>	1634
Ruiz Guerra y Morales, Cristóbal	<i>Letras felizmente laureadas y laurel festivo de letras</i>	1724
Saavedra Guzmán, Antonio de	<i>El peregrino indiano</i>	1599
Salazar y Torres, Agustín de	<i>Cýthara de Apolo</i>	1694
Salguero, Pedro	<i>Vida del venerable Diego Basalenque</i>	1664
Salmerón, Pedro	<i>Vida de la venerable madre Isabel de la Encarnación</i>	1675
Sánchez de Castro, fray José Jerónimo	<i>Vida de la venerable madre sor Antonia de la madre de Dios</i>	1747
Santander y Torres, Sebastián de	<i>Vida de la venerable madre María de S. Joseph</i>	1723
Sigüenza y Góngora, Carlos de	<i>Infortunios de Alonso Ramírez</i>	1690
Sigüenza y Góngora, Carlos de	<i>Parayso Occidental</i>	1684
Sigüenza y Góngora, Carlos de	<i>Primavera indiana</i>	1668
Sigüenza y Góngora, Carlos de	<i>Theatro de virtudes políticas</i>	1680
Sin autor	<i>Festivo aparato con que la provincia mexicana de la Compañía de Jesús celebró en esta imperial los immarcescibles [sic] lauros [...] de S. Francisco de Borja</i>	1672
Urtassum, Juan de	<i>La gracia triunfante en la vida de Catharina Tegakovita</i>	1724
Vega, Pedro de la	<i>La rosa de Alexandria</i>	1672
Vidal, José	<i>Vida exemplar, muerte santa y regocijada de Miguel de Omaña</i>	1682
Vidal, José	<i>Espada aguda de dolor</i>	1692
Villa-señor, José Antonio de	<i>Theatro americano</i>	1746
Villalobos, Joaquín Antonio de	<i>Honroso obelisco</i>	1734

2. “ESTE LIBRO NO ATENTA CONTRA LA FE CATÓLICA NI LAS BUENAS COSTUMBRES”: LA APROBACIÓN EN EL LIBRO NOVOHISPANO

La aprobación o censura –también llamada “sentir” o “parecer” en la Nueva España<sup>1</sup> es uno de los textos legales que acompaña la obra literaria, como lo son también el privilegio, la tasa, la fe de erratas y la licencia. A diferencia de éstos, el carácter legal de la aprobación responde no sólo a los requerimientos de la autoridad civil, sino también de la eclesiástica. Estos requerimientos se llevan a cabo mediante tres organismos –el Consejo, el Ordinario y las órdenes religiosas<sup>2</sup> que encomiendan a distintos censores la tarea de evaluar y aprobar el contenido del libro.

El Consejo interviene en la obtención de otros permisos como la licencia de impresión y el privilegio. El control que establecen las instituciones civiles y religiosas sobre la circulación del pensamiento impreso es tal, que según se observa en un fragmento de dicha *Pragmática*, el incumplimiento de la nueva ley acarrea consecuencias inapelables:

Otrosí defendemos y mandamos que ningún libro ni obra de qualquier facultad que sea en latín ni en romance ni otra lengua se pueda imprimir ni imprima en estos Reynos sin que primero el tal libro o obra sean presentados en nuestro Consejo y sean vistos y examinados por la persona o personas a quien los del nuestro Consejo lo cometieren, y hecho esto se le dé licencia firmada de nuestro nombre y señalada de los del nuestro Consejo. Y quien imprimiere o diere a imprimir o fuere en que se imprima libro y otra en otra manera, y no hauiendo precedido el dicho examen y aprouación, y la dicha nuestra licencia en la dicha forma incurra en pena de muerte y perdimiento de todos sus bienes; y los tales libros y obras sean públicamente quemados.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> José Simón Díaz, *op. cit.*, p. 151.

<sup>2</sup> Elvia Carreño divide los paratextos aprobatorios en tres, según el organismo encargado de emitir el dictamen: la censura –encomendada al obispo de la diócesis–, la aprobación –del superior– y el parecer –encargado a revisores. Es importante constatar que los censores responsables de estos documentos responden a distintas instituciones, sin embargo, para el propósito del presente estudio, consideraré las aprobaciones, censuras y pareceres como un mismo paratexto (*El libro antiguo*, FOEM, México, 2013, p. 24).

<sup>3</sup> *Apud*, Fermín de los Reyes Gómez, *op. cit.*, t. 2, p. 801.

En lo que respecta a la aprobación, la tarea del censor era ratificar que el contenido del libro no atentara contra la moral cristiana ni las buenas costumbres. En España, el proceso burocrático iniciaba con la presentación de un memorial de petición de licencia ante el Consejo Real aunque, como expresé ya en el capítulo anterior, en el caso de textos de una temática particular como la indiana –así como los libros de autores americanos– se delegaba la autoridad de aprobar el contenido del libro a otros organismos más competentes, como el Consejo de Indias en el caso de libros de temática americana.<sup>4</sup> En el Consejo es el encomendero quien recibe el memorial y quien, después del primer examen, manda los originales que son susceptibles de aprobación al censor que él mismo ha seleccionado. El censor recibe el original “signadas sus hojas por un escribano de cámara”,<sup>5</sup> y, después de una cuidadosa lectura, aprueba el texto y escribe la censura o aprobación. Este original, una vez aprobado, se lleva a la imprenta y ambos, original e impreso, vuelven al Consejo donde se cotejan para la expedición de la fe de erratas y la tasa. No obstante, después de la aprobación emitida por el Consejo –la censura civil–, se vuelve obligatorio, a partir de 1558, que todo libro de autor religioso cuente con una aprobación eclesiástica, expedida por las órdenes religiosas o el Ordinario.<sup>6</sup> El autor

---

<sup>4</sup> Fernando Bouza, “*Dásele Licencia y Privilegio*”: *Don Quijote y la aprobación de libros en el Siglo De Oro*, Akal, Madrid, 2012, p. 86.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>6</sup> Según apunta Marina Garone “Las autoridades recurrían a personas o instituciones de aprobada reputación y confianza para que realizaran la lectura y el informe de la obra. En el *concilio de Trento* se dispuso que los libros de tema sagrado debían ser previamente examinados y aprobados por el clero Ordinario, y si los autores eran religiosos también debían contar con la anuencia del Superior de la orden del autor. Esta aprobación debía insertarse al principio de los libros, y aunque en un principio no hubo obligatoriedad de ubicarlas allí, se hizo común ponerlas al comienzo del texto, dado que solía contener elogios a los autores y las obras. Hay dos tipos de aprobaciones según la autoridad que las solicite para dar las licencias respectivas: *civiles*, derivadas de la concesión de la licencia o del privilegio del rey (el que fueran civiles no quiere decir que no pudieran ser religiosos) y *eclesiásticas* (del Ordinario y del Superior de la orden religiosa), para conceder la licencia a uno de los miembros de su congregación” (Marina Garone, *Historia de la tipografía colonial para lenguas indígenas*, CIESAS-Universidad Veracruzana, México, 2014, p. 86)

debía obtener todas las aprobaciones solicitadas por el Consejo antes de llevar el original a la imprenta, algo que derivaba en la extenuante acumulación de documentos legales:

Doy gracias a Dios... que el libro de *Vida del espíritu* está aprobado por un obispo, por cuatro calificadores de la Suprema y nueve aprobaciones de las más graves que ha tenido libro, y en breve tiempo se han gastado tres impresiones con gran aprovechamiento de muchos...<sup>7</sup>

La aprobación era, por lo tanto, “el informe positivo que tanto el poder civil como eclesiástico otorgaban certificando que la obra en cuestión no contenía nada en contra de la fe ni en contra de las buenas costumbres”;<sup>8</sup> y, si bien inicialmente se trataba de un mero trámite para obtener la licencia de impresión, a partir de que se hizo obligatoria su impresión en las hojas preliminares del libro,<sup>9</sup> el lector se vio progresivamente expuesto al material textual burocrático que no sólo difundía los juicios morales del censor, sino – como comentaré más adelante– también los literarios.

Según señala José Simón Díaz,<sup>10</sup> a inicios del siglo XVI la redacción de la aprobación era rutinaria y se limitaba a repetir fórmulas (“He visto por mandado de V. A.”, “De orden del Sr.” o “Por comisión de...” y, sin descuidar su principal propósito, con una breve alusión a la ortodoxia de la obra que se aprueba se liberaba al manuscrito para su publicación, pues “al censor se le preguntaba si la obra contenía algo contra la Fe

---

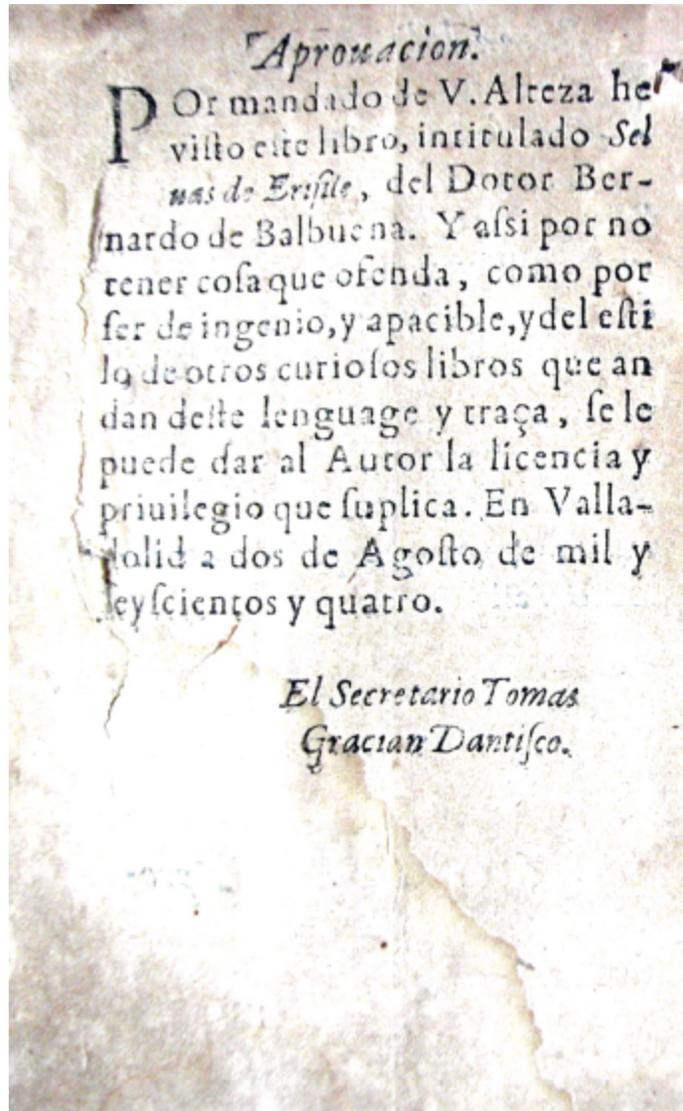
<sup>7</sup> Declaración de Antonio de Rojas respecto de su libro *Vida del espíritu para saber tener oración y unión con Dios* (Madrid, viuda de Alonso Martín, 1629), *apud* Alain Bègue, “La poesía de entre siglos a la luz de las aprobaciones (siglos XVII-XVIII)”, en *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*, eds. M. S. Arredondo, P. Civil y M. Moner, Casa de Velázquez, Madrid, 2009, p. 95.

<sup>8</sup> José Manuel Lucía Megías, *apud* Alain Bègue, art. cit., p. 93.

<sup>9</sup> Simón Díaz menciona que, aunque la *Pragmática* de 1558 es la que hace obligatoria la impresión de los permisos legales en las páginas preliminares del texto, algunos ya lo hacían siguiendo los dictados del Concilio de Trento, como sucede con Gabriel de Toro, que en 1548 declara en su *Tesoro de Misericordia*: “Por quanto en este Concilio Tridentino, se determinó e ordenó, que al principio de los libros que se imprimiesen se pusiese la licencia, examen y aprobación de los preladados ordinarios, por tanto hize imprimir aquí la licencia y aprobación deste libro” (*op. cit.*, p. 156).

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 151.

y Buenas costumbres y con responder que no [contenía nada contrario a esto,] había cumplido”.<sup>11</sup>



(Aprobación de *Siglo de oro en las selvas de Erisfile* (1608) de Bernardo de Balbuena)

No obstante, cuando este paratexto pasó a formar parte de los umbrales del texto, sus lectores dejaron de ser el encomendero del Consejo y el autor de la obra. Debido a que ahora la aprobación estaba expuesta a los ojos de cientos de lectores, a partir de la segunda mitad del siglo XVI, su estilo se vuelve cada vez más inestable y, contrario a lo

<sup>11</sup> José Simón Díaz, *op. cit.*, p. 160.

que cabría esperar –la repetición mecánica de una frase aprobatoria–, se convierte en un espacio textual más amplio y ambiguo:<sup>12</sup>

Más bien lo ocurrido fue todo lo contrario [al empobrecimiento y condensación de la aprobación], de acuerdo con la marcha general de las corrientes artísticas. Predominan los textos breves en el siglo XVI y comienzos del XVII; son difusos los de la época barroca y la progresión sigue en tal forma que con frecuencia se encuentran libros de la primera mitad del siglo XVIII cuyas Aprobaciones ocupan diez y doce páginas cada una.<sup>13</sup>

La extensión cada vez mayor se debe a que la aprobación fue adquiriendo las características de un texto apologético.<sup>14</sup> Con el fin de no repetir aquella frase trillada, los autores de la censura empiezan a aprobar otras cuestiones además de la moralidad del contenido, como la prudencia, el estilo o el ingenio del autor. Hay dos principales motivos por los que la aprobación pasa de ser una repetición de fórmulas burocráticas a ser la evaluación consciente de la calidad literaria del texto; interesa al censor, en primer lugar, mostrar la utilidad de su trabajo, por lo que las aprobaciones “debían dejar constancia de los méritos de los autores, la calidad de la obra y los beneficios que redundarían de su publicación”.<sup>15</sup> En segundo lugar, la llana objetividad de las primeras censuras cede su lugar a la costumbre de algunos censores de dejarse llevar por sus intereses personales, algo que se generaliza a partir de que la firma del censor empieza a aparecer junto a la firma de poetas –autores de poesías laudatorias–, y del mismo autor de

---

<sup>12</sup> La formulilla de la aprobación, repetida hasta el cansancio en las primeras décadas del siglo XVI, no escapa a la sátira de los escritores áureos, ya que, como nos recuerda Simón Díaz, cuando en *La Dorotea* se habla de la mujer “más firme, más constante y de más limpia fe y costumbres”, uno de los personajes comenta con ironía: “Parece aprouación de libro” (*ibid.*, p. 160).

<sup>13</sup> *Loc. cit.*

<sup>14</sup> Esto es algo que ha pasado desapercibido para numerosos estudiosos como Jesús Yhmoff Cabrera que considera que “estos documentos hacen sobremanera pesadas las preliminares, pues ordinariamente no van resumidos como en los de otros países, sino transcritos íntegros y en un lenguaje barroco muy recargado que alarga y dificulta su comprensión” (*apud* Idalia García, *Secretos del estante: elementos para la descripción bibliográfica del libro antiguo*, UNAM, México, 2011, p. 278).

<sup>15</sup> Fernando Bouza, *op. cit.*, p. 109.

la obra literaria.<sup>16</sup> Esta práctica de vanidad intelectual no pasaba desapercibida al lector del Siglo de Oro, para quien no era novedad que el censor quisiera que se viera “su nombre y la cuenta que dél [libro impreso] se hizo en el caso (que faltaría si no saliese el libro aprobado)”.<sup>17</sup> Además, en la mayoría de los casos, un dictamen desfavorable – expresado con un sencillo “no ha lugar”–<sup>18</sup> no determinaba de manera definitiva la circulación o reprobación del texto en cuestión, pues con frecuencia se presentaba un recurso que permitía la evaluación de un segundo censor, caso en el que con seguridad el texto sería aprobado.

El censor sabía que no podía mantener un libro controvertido fuera de las prensas, así que el dictamen dependía, en gran medida, de qué tanto deseara ver su nombre asociado a la recepción de determinada obra literaria. Era posible que un libro recibiera una aprobación favorable incluso después de que su primer dictamen mostrara juicios tan contundentes como el que recibió el libro *Flor de saynetes* (1640) de Francisco de Navarrete y Ribera, que, en una segunda evaluación, sí recibió aprobación, licencia y privilegio:

Por orden del Consejo supremo de su magestad he visto más de lo que quisiera deste libro intitulado *Flor de saynetes*, escrito por Francisco de Navarrete y Ribera: y (por dezir la verdad como lo siento) digo que (aunque en él no he visto cosa derechamente contra la fe) me ha parecido obra del todo fútil y de muy poco sustancia [*sic*], y en gran parte immodesta e indeçente, y no solamente inútil, sino antes dañosa, y totalmente indigna, así de que la aprueben hombres religiosos, como de que se comunique, especialmente por escrito, a los de más fieles [...] y hasta plaga es de nuestros tiempos que se oyan en tan gran publicidad tantos destas dañosas fluslerías, sin que quieran también que se escriban y que en la estampa se perpetúen y se comuniquen y estiendan a todos. Éste es mi parecer (y

---

<sup>16</sup> Como apunta Pedro Guibovich al respecto de las aprobaciones en los libros impresos en el virreinato de Perú: “[la censuras que contienen crítica literaria] muchas veces representaban para el censor una inmejorable oportunidad para darse a conocer, es decir, salir del anonimato, haciendo gala de su erudición” (“Autores, censores y producción de libros”, en *El libro en circulación en la América colonial. Producción, circuitos de distribución y conformación de bibliotecas en los siglos XVI al XVIII*, coords. I. García Aguilar y P. Rueda Ramírez, Quivira, México, 2014, p. 103).

<sup>17</sup> Diego Hurtado de Mendoza y Vergara, *Por el agricultura*, 1633, *apud* Fernando Bouza, *op. cit.*, p. 139.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 155.

creo lo debe ser de todos los cuerdos y zelosos) en este colegio imperial de la compañía de Jesús de Madrid a 29 de agosto de 1640. Diego Ramírez de Arellano [rubricado].<sup>19</sup>

Como señala Fernando Bouza, “las prácticas del Consejo retratan un mundo no siempre presidido por el secreto y el orden que habría cabido esperar, sino, de hecho, por la maniobra nada o poco disimulada”.<sup>20</sup> No obstante estas prácticas, en las que prima más el interés personal que la inspección rigurosa, sería un error afirmar que todo texto impreso contaba con aprobaciones críticas que sopesaban el contenido del libro. Según señala Víctor Infantes,<sup>21</sup> sólo la aprobación que solicitaba el Consejo (y no la de Ordinario y órdenes religiosas) podía ser firmada por censores no específicamente religiosos, que se seleccionaban como evaluadores del libro por su prestigio en el mundo literario. De esta manera, las aprobaciones que van al frente de las obras profanas son las que con mayor frecuencia incluyen reflexiones literarias y elogios al autor y su ingenio, algunas de ellas firmadas por las memorables plumas de los escritores del Siglo de Oro,<sup>22</sup> aunque muchas más memorables por su carácter crítico que por la firma del autor. A este respecto apunta José Simón Díaz:

Además de todos estos valores formales [enumeraciones, contraposiciones y antítesis, entre otros recursos estilísticos de la llamada escuela gongorina] las aprobaciones contienen infinitas observaciones y teorías útiles para la crítica literaria, pues es corriente que al aludir al género o caracteres de la obra, el informante exponga algún juicio que, por lo general, no será sino repetición de definiciones más o menos escolares, pero a veces criterio original y digno de atención.<sup>23</sup>

No se debe olvidar la naturaleza transitoria y burocrática de este texto, motivo principal por el cual abundan en él las “definiciones más o menos escolares”. Pero vale la pena

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 126-127.

<sup>20</sup> Fernando Bouza, *op. cit.*, 187.

<sup>21</sup> Víctor Infantes, “La crítica por decreto y el crítico censor: la literatura en la burocracia áurea”, *Bulletin Hispanique*, 102 (2000), p. 376.

<sup>22</sup> Víctor Infantes recoge en su artículo la nómina de escritores del siglo XVII que fueron también autores de aprobaciones: Nicolás Antonio, Bocángel, Calderón, Cáncer y Velasco, Ercilla, Espinel, Gracián Dantisco, Jáuregui, Mira de Amescua, Paravicino, Pérez de Montalbán, Salas Barbadillo, Lope y Zabaleta. (*ibid.*, p. 380).

<sup>23</sup> *Op. cit.*, p. 162.

insistir que, aunque gran parte de las aprobaciones sean una mera repetición de tópicos y descripciones del estilo, la aprobación pasa de ser un mero trámite aprobatorio a ser un espacio textual destinado a un “lector profesional”.<sup>24</sup>

Algunos escritores de aprobaciones están a la altura del término “lector profesional” que utiliza Víctor Infantes, quien defiende la idea –que en 1983 había plasmado de manera sucinta Simón Díaz– de que en las aprobaciones o censuras de los libros españoles es posible encontrar un discurso coincidente con el de la crítica literaria. Efectivamente, algunos de los censores contaban con las características que exige esta disciplina, aunque otros, como sucede hoy en día, no hacían más que buscar algún provecho económico o social y su crítica literaria era, cuanto menos, mediocre:

Lectura detenida y rigurosa, juicio objetivo y documentado, conocimientos demostrables y (bien) afianzados, pluma cargada de claridad y llaneza y la publicación inmediata asegurada de antemano. ¡Qué más se puede pedir a cualquier ganapán (de un suplemento) de las letras! Que algunas veces prime el compadreo, si no andan por medio achaques de doctrina, que en otras el estilo se deje llevar del desafuero metafórico hasta cumbres de inspiración que no tenían ni los propios autores que aprobaban o que tal vez sirva para dejar escrito lo que el crítico no es capaz de exprimir de su misma cosecha, no hace sino adelantar lo que siglos después será la moneda común de tantos escribanos y plumíferos, mal llamados por la secta de escritores, críticos de profesión.<sup>25</sup>

Si bien es difícil constatar la correspondencia total entre el crítico literario y el censor de libros con base en esta observación, sí es posible advertir la característica principal de este “lector profesional”: el censor es el primer lector del libro y sus juicios morales y literarios irán a la cabeza del texto para mediar en los criterios estéticos de la primera oleada de lectores.

---

<sup>24</sup> Víctor Infantes, art. cit., p. 376.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 374.

## 2. 1. DE LA CENSURA A LA CRÍTICA LITERARIA: LA APROBACIÓN Y EL ORIGEN DE LA CRÍTICA

Como sugieren José Simón Díaz y Víctor Infantes, hay una coincidencia entre el discurso crítico de las aprobaciones y la crítica literaria. Pedro Ruiz Pérez, por su parte, hace notar que los orígenes de la segunda se encuentran, precisamente, en las aprobaciones de libros.<sup>26</sup> Según el filólogo español, la crítica literaria tiene cuatro componentes esenciales: principio de autonomía, capacidad de desarrollar un sentido de la mediación entre obra y lector, destinatario del texto crítico y consciencia de la heterogeneidad del público lector. Todos ellos derivados del primero, la posibilidad que ofrece la crítica de emitir un discurso autónomo y ponderado a partir de la obra literaria.

Los antecedentes de la crítica literaria, para este estudioso, se deben buscar en el siglo XVI cuando surgen determinados “cambios culturales y epistemológicos [...] que no pueden desvincularse de unas transformaciones directamente relacionadas con el despliegue de la imprenta y los modos de lectura característicos de ella”;<sup>27</sup> este período es el que algunos estudiosos hacen coincidir con los albores de la modernidad. No pretendo con esto resumir un fenómeno cultural tan complejo bajo un marbete que puede resultar en exceso simplista, por el contrario, considero más conveniente dilucidar los factores que dieron lugar al surgimiento de la crítica a partir de la ruptura con los modelos clásicos en siglo XVI. En este sentido, señala Ruiz Pérez:

La adscripción del texto a los límites del discurso clásico, con su sentido de utilidad y decoro, su principio de verdad y su consiguiente sometimiento a unas reglas concebidas como eternas, dificulta, si no imposibilita completamente, el ejercicio pleno de la crítica, ya que el texto se impone con un sentido único que no puede ser cuestionado por el receptor, y

---

<sup>26</sup> Pedro Ruiz Pérez, “Aristarcos y Zoilos: límites y márgenes del impreso poético en el siglo XVI”, *Bulletin Hispanique*, 102 (2000), p. 340.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 341.

su gusto, por tanto, no puede ser orientado por quien, desde la posición de lector privilegiado, juega un papel de mediador.<sup>28</sup>

Con la ruptura de los modelos clásicos ocurre un progresivo “desplazamiento del principio de autoridad por el de libertad individual”,<sup>29</sup> algo que contribuye a la creación del espacio idóneo para el surgimiento de la crítica literaria, pues esta libertad individual no sólo atañe a la tarea del escritor, sino que también permite al crítico tener un juicio estético y literario propio. Esta apertura a la pluralidad en la recepción proviene, según señala Ruiz Pérez, de un conflictivo cambio en la concepción del texto literario: a inicios del siglo XVI, la consideración del texto como una “realidad sagrada e inmutable”,<sup>30</sup> producto de la valoración del modelo bíblico y la atención a las autoridades clásicas, convive con una nueva consciencia en la que el texto se considera fruto de la actividad creadora del hombre. Para mostrar con mayor precisión la estrecha relación que existe entre el surgimiento de la crítica y la aprobación de libros, ilustraré los planteamientos teóricos con algunos ejemplos que considero significativos de estos paratextos novohispanos.

Por ejemplo, ya a finales del siglo XVII en la Nueva España, la primera aprobación que aparece en los preliminares de la *Vida del apóstol Santiago* (1699) de José Lezamis<sup>31</sup> da cuenta de este cambio en la recepción y valoración del texto, pues fray José Sánchez – censor de libros, calificador del Santo Oficio y catedrático de la Universidad de México– aplaude en su crítica de la hagiografía la atinada resolución del autor al utilizar un

---

<sup>28</sup> *Loc. cit.*

<sup>29</sup> *Loc. cit.*

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 343.

<sup>31</sup> José Lezamis fue natural de Vizcaya y confesor de Aguiar y Seijas en Galicia. Pasó con el que sería arzobispo de la Ciudad de México a América en 1675, donde ejerció como cura del sagrario de la Metropolitana de México. Siguió al arzobispo hasta su muerte y le dedicó una extensa relación de su vida en uno de los preliminares –de más de 60 folios– de su obra más conocida, *Vida del apóstol Santiago* (José Mariano Beristáin y Souza, *Biblioteca hispanoamericana septentrional*, Colegio Católico, México, 1883, t. 2, p. 165).

determinado estilo. A diferencia de la mayoría de las aprobaciones de libros hagiográficos o vidas de hombres ilustres, en ésta el censor considera que se debe otorgar licencia por la singularidad del estilo de su autor y no sólo por el tema –que, como explicaré más adelante, es un tópico frecuente en estos paratextos:

A lo que Vmd. me manda le diga con ingenuidad, con ella le respondo que no tiene cosa alguna, a mi parecer, que pueda impedir la impresión. Antes bien, juzgo que es muy digna de que se imprima porque en ella, quien con afecto la leyere, hallará un terso cristal para componer las ocupaciones exteriores en la vida pública y regular sin faltar a ellas lo que pertenece al aprovechamiento propio y espiritual utilidad. El estilo en que Vmd. escribe es genuino y propio: sin digresiones que sirven al lector de molestia, da noticia de lo que obró su Ilustrísima. Sin pedir prestadas erudiciones divinas y profanas, podría Vmd. exornar cada párrafo de los en que divide la vida que describe, pero no lo haze porque sabe que el fin de quien escribe la vida de un sujeto no es llenar muchas planas de sagrados textos, lugares de santos padres y dichos de autores profanos: esto conoce usted es bueno para un libro predicable o místico, pero enfadosa cosa en el estilo historial, donde la noticia se busca con ansia y se dessea hallar la verdad en ella, que es quien la haze hermosamente estimable.<sup>32</sup>

Si bien al inicio del fragmento el censor alude a uno de los principios de la poética clásica –el que empareja el *delectare* con el *docere*, según decreta Horacio– como uno de los principales logros de la obra, inmediatamente después alude al estilo “genuino” del autor; y, con ello, el crítico y censor reconoce la libertad del escritor y la deliberada elección de su estilo. No obstante, vale la pena retomar la citada observación de que la crítica surge a partir del rompimiento con los modelos clásicos, pues como se puede observar en este fragmento, lo que el censor considera aciertos son, precisamente, aspectos de la obra en donde el escritor sigue con mayor apego los preceptos clásicos. En primer lugar, remite a la utilidad de la obra y la función que ocupa la belleza del estilo en este primer propósito.<sup>33</sup> En segundo, elogia la claridad de la prosa y la frugalidad en el uso de

---

<sup>32</sup> José de Lezamis, *Vida del apóstol Santiago el mayor*, Doña María de Benavides, México, 1699, [p. 115]. Respeto la ortografía original, modifiqué la acentuación y puntuación siguiendo las normas actuales.

<sup>33</sup> Así lo declara Horacio en la *Epístola a los Pisones*: “Las centurias de los mayores rechazan las obras que no son de provecho, los Ramnes altivos dan de lado a los poemas austeros; pero se ha llevado todo el voto el que mezcló lo agradable a lo útil, deleitando al lector e instruyéndolo a un tiempo. Éste es el

escolios y referencias cultas;<sup>34</sup> y, por último, celebra la coherencia del estilo con el tema histórico que decidió representar, es decir, valora el decoro en la narración.<sup>35</sup> Sin duda sería un error pensar que a finales del siglo XVII –en el ocaso del movimiento estético barroco– la poética clásica se había vuelto obsoleta; muy por el contrario, subsistía –especialmente en la Nueva España– un profundo respeto por la normatividad clásica. La explicación de la pervivencia de la crítica no obstante sus orígenes anticlasicistas requiere de una perspectiva histórica: como señala Walter Benjamin, el arte barroco surge de los “escombros de las grandes construcciones culturales” y se caracteriza por una “incontenible voluntad artística” que encuentra en el estilo elaborado del lenguaje una forma de mantenerse a la altura de los acontecimientos del mundo.<sup>36</sup> El origen de la crítica está profundamente imbricado en esta nueva concepción del arte y la literatura, sin embargo su ejercicio se mantiene aun después de que los valores estéticos del barroco pasaran a considerarse excesos y afectaciones del estilo, algo de lo que la presente aprobación da cuenta. Para profundizar un poco más en esto, retomo dos observaciones de Jon R. Snyder, quien explica atinadamente que la esencia del Barroco está, por un lado, en esa “incontenible voluntad artística” de la que habla Benjamin, que consiste en retomar y reformular los elementos más importantes de la tradición; y, por otro, en un nuevo *ethos* respecto de la autoridad, de donde surge la actitud crítica:

---

libro que les procura dinero a los Sosios, éste atraviesa el mar, y al escritor conocido le alarga la vida” (vv. 340-345; uso la siguiente edición: *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, trad. J. L. Moralejo, Gredos, Madrid, 2008, pp. 403-404).

<sup>34</sup> Dice también Horacio “Siempre que des un precepto, sé breve, a fin de que, dichas en poco tiempo las cosas, las acojan las mentes con docilidad y fielmente las guarden; pues todo lo superfluo desborda de un ánimo ya saturado” (v. 335; *ibid.*, p. 403).

<sup>35</sup> En la *Epístola a los Pisones* se define el decoro de la siguiente manera: “un asunto cómico no admite que lo traten con versos de la tragedia; y a su vez, se indigna de que la narren en versos de andar por casa, y de que casi están a la altura del zueco, la cena de Tiestes. Ha de mantener cada asunto su lugar adecuado, el que se la ha atribuido” (vv. 90-94; *ibid.*, p. 389).

<sup>36</sup> Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, apud Jon R. Snyder, *La estética del Barroco*, La bolsa de la medusa, Madrid, 2014, pp. 31-32.

efectivamente, es el movimiento de la misma escritura crítica, el formarse y el enunciarse de las ideas en el inagotable desarrollo del discurso estético, así como su inserción estratégica en el tejido cambiante de la obra, lo que expresa el sentido del texto: ése es esencialmente el modo barroco de pensar acerca del arte barroco.<sup>37</sup>

La experimentación creadora y la ruptura con los parámetros de verosimilitud, unidad y decoro –es decir, la ruptura con el paradigma de unicidad y verdad– permitió la existencia de un público lector heterogéneo, capaz de ejercer la crítica basándose en el juicio crítico individual. El gusto personal del censor José Sánchez al evaluar la *Vida del apóstol Santiago* se deja ver mediante comentarios literarios que destacan la aplicación de la poética clásica como un logro, pero las numerosas aprobaciones críticas en los libros novohispanos –y en aquéllos de escritores novohispanos que se publicaron en España– muestran que el gusto de los censores puede ser tan variado como la temática y estilo de las obras que evalúan. Así, la primera aprobación de los *Desagravios de Christo en el triumpho de su cruz contra el judaísmo* de Francisco Corchero Carreño,<sup>38</sup> publicado en 1649, expresa someramente la opinión del censor respecto de este poema heroico y, tanto el juicio personal del crítico como la poética que describe, difieren de la aprobación anterior:

No he hallado en él cosa que contradiga el cathólico sentir de nuestra santa fee, ni a la christiana piedad de las buenas y ajustadas costumbres, antes juzgo que es un desvelo tan industriosamente fabricado, un afán tan lúcidamente discurrido, que tiene bien merecida en plausibles aclamaciones la luz pública que su autor pretende.<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>38</sup> El poeta Francisco Corchero Carreño (cuya obra comprende de 1649 a 1668) fue natural de Zaragoza y pasó a México muy joven, donde hizo sus estudios. Después, según Beristáin, “sirvió por más de treinta años en la Capellanía de la Cárcel de la Corte y dejó en su muerte las cosas que poseía para alimentos de aquellos desgraciados” (*apud* Alfonso Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos. Segundo siglo (1621-1721)*, UNAM, México, 1995, p. lii). Su poema *Desagravios de Christo...* se inserta en una costumbre literaria de raigambre antijudía que complementa las celebraciones de autos de fe con poemas que pretenden “deshacer” los agravios a Cristo cometidos por los judíos.

<sup>39</sup> Francisco Corchero Carreño, *Desagravios de Christo en el triumpho de su cruz contra el judaísmo, poema heroico*, Juan Ruiz, México, 1649, [p. 5].

Lo que el censor de este libro –Iván Hidalgo de Barrios, canónigo de la catedral de México– encuentra valioso del poema es su estilo elaborado, “industriosamente fabricado”. Este dictamen ofrece una lectura de la obra distinta a la del sentir de fray Rodrigo de Medinilla –dedicado al mismo poema–, que destaca la sobriedad en las referencias, la variedad de la erudición y la musicalidad de los versos:

lo claro del historiar: al paso que reducido a tan breves copias, en lo afeado de inventivas y frases que a nuestro patrio idioma avivan la elegancia (hypérbole no pequeño en estos tiempos). En lo vario de la erudición [...] en lo dulce del metro, a que la novedad de consonancias añade dulçuras.<sup>40</sup>

Estas aprobaciones –pareceres o sentires, pues el de Rodrigo de Medinilla no es una aprobación legal, sino un texto crítico de un amigo del autor– ayudan a ejemplificar la situación de la crítica literaria en la Nueva España, pues, aunque no coincide en términos históricos con la conceptualización de Ruiz Pérez, sí presenta las características fundamentales para su existencia, en concreto, principio de autonomía del texto crítico y su sentido de la mediación entre obra y lector, algo que se mantiene no obstante la poética que el censor decida defender.

Es necesario hacer en este punto un paréntesis para aclarar algunas cuestiones terminológicas relacionadas con este paratexto. Según he podido observar, no hay elementos formales que ayuden a distinguir entre los tres membretes –aprobación, sentir y parecer– que José Simón Díaz presenta como sinónimos en Nueva España. “Aprobación” es el más común, aunque “sentir” y “parecer” aparecen también con mucha frecuencia e incorporan todos los elementos formales (tópicos y características constituyentes, que comentaré más adelante) de la aprobación. Inclusive el “sentir” no legal de Rodrigo de Medinilla –que llamo de esta forma puesto que el membrete sugiere

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, [p. 9].

la importancia de la subjetividad en el texto—, aparece en las páginas preliminares del libro bajo el rótulo de “carta”. Los elementos críticos y teóricos de este paratexto tienen aún más relevancia cuando se constata que sus rasgos formales y recursos retóricos se mantienen aun cuando el paratexto no tiene una función burocrática, como es el caso del último parecer citado.

Conocer los orígenes de la crítica puede dar algo más de claridad sobre su funcionamiento en los paratextos novohispanos. Por un lado, hay estudiosos, como Viñas Piquer, que consideran que en el comentario filológico del humanismo —heredero de la glosa medieval y que comparte algunos intereses con la ecdótica— es la primera vez que encontramos una actitud “crítica” en la historia de la literatura.<sup>41</sup> Para otros, como Ruiz Pérez, el comentario filológico no es más que un antecedente de la crítica literaria, puesto que su función principal es reforzar la autoridad del texto, a pesar de que la figura del filólogo humanista —a diferencia del copista medieval— esté consciente de los cambios históricos que ha sufrido la obra literaria y reconozca su papel de intérprete, algo que contribuye a formar “una disciplina compartida a lectores que se sumarán a la tarea de la interpretación”.<sup>42</sup>

La aparición de la crítica en el mundo hispánico está asociada a la propuesta estética personal del crítico, por encima de su necesidad de legitimar el texto literario —

---

<sup>41</sup> Considero pertinente distinguir entre la exégesis literaria, presente en la historia de la literatura desde la antigüedad, y la crítica literaria profesionalizada, aquella que establece un discurso crítico — producto de un juicio literario personal y ponderado— a partir de la obra y que surge en relación con los nuevos hábitos de consumo de libros en los Siglos de Oro. Por su parte, David Viñas Piquer inicia el recorrido de lo que llama “crítica” en el siglo VI a.C y, a su vez, señala que en la Edad Media “los juicios formales son juicios utilitarios que se apoyan en consideraciones éticas. Así, los aspectos formales, de los que depende sobre todo el placer estético, pasan a ocupar un lugar absolutamente secundario”. De manera que lo que hoy entendemos por crítica literaria vino a sustituir una labor filológica —la exégesis o comentario— con la que se reforzaba la autoridad del texto, un pretendido reflejo de la verdad (*Historia de la crítica literaria*, Ariel, Barcelona, 2002, p. 108).

<sup>42</sup> Pedro Ruiz Pérez, art. cit., p. 344.

algo que sin duda sucede en algunas aprobaciones.<sup>43</sup> Si bien aquello se puede encontrar en algunos comentaristas del humanismo, no es sino hasta el siglo XVII, con el surgimiento de la “aprobación politextual”,<sup>44</sup> que la crítica se independiza de su primera función canonizadora y se convierte en un discurso autónomo que parte del juicio personal de un lector profesionalizado, el crítico literario. El parecer del doctor Samaniego al *Panegírico augusto castellano* (1639) de Juan Rodríguez de León<sup>45</sup> está plagado de alusiones al juicio personal del lector, algo que sirve de testimonio a la apertura del espacio paratextual para el ejercicio de la crítica literaria:

Mucho tiempo e gastado en leer los escritos referidos y todo se me ha hecho, para passarlos, tan gustoso como corto, por la elegancia del estilo, retórico de palabras y razonado de sentencias. He hallado en ellos un raro ingenio, elección propia, discursos peregrinos, disposición nueva, pensar extraordinario y retórica de singular elocuencia.<sup>46</sup>

El crítico –no podemos llamarlo censor, porque el título de este sentir no legal es “elogio del doctor Samaniego”– antes de referirse a los aciertos estilísticos de la obra alude a su propia experiencia como lector, lo que sugiere subjetividad en su juicio literario. No es coincidencia que el autor de este paratexto se refiera a la originalidad de la obra –“raro

---

<sup>43</sup> Según el estudioso español, el primer comentarista humanista en España es Juan Luis Vives con sus comentarios a Virgilio, y lo que éste lleva a cabo es “un escolio clásico a la obra del autor más canónico en el ámbito de la poesía del primer renacimiento; [pues] el humanista valenciano comenta en latín y con una perspectiva arqueológica los textos consagrados, buscando reforzar su autoridad y extenderla a un mayor número de lectores. [En él] alienta una voluntad canonizadora y, a través de la demostración de sus procedimientos de imitación y de uso del saber y las formas clásicas, de refuerzo de la autoridad de los textos anotados” (*ibid.*, p. 345).

<sup>44</sup> Como he señalado con anterioridad, “aprobación politextual” es el término con que Ignacio García Aguilar se refiere al fenómeno, propio del siglo XVII, por el cual se imprimen múltiples aprobaciones en los preliminares del libro, muchas de ellas de carácter crítico y no burocrático.

<sup>45</sup> Juan Rodríguez de León fue natural de Lima, ciudad en donde adquirió estudios doctorales en teología. Dice de él Beristáin que fue un “sugeto de ingenio sublime, de erudición copiosa y de estudio infatigable”. Pasó a España y vivió algún tiempo en Madrid, “donde siendo predicador del rey, predicó en la real capilla con tanto aplauso que el célebre orador de aquel tiempo, fray Hortensio Félix Paravicino, nunca faltaba a oír los sermones del *Indiano*, que así era llamado”. Se estableció en la Nueva España como canónigo de la catedral de Puebla de los Ángeles, donde falleció después de dejar escritas más de una decena de obras, entre ellas sermones, vidas de santos y obras eruditas (Beristáin, *op. cit.*, t. 2, pp. 159-160).

<sup>46</sup> Juan Rodríguez de León, *Panegírico augusto castellano*, Bernardo Calderón, México, 1639, [p. 15].

ingenio, elección propia, [...] disposición nueva”– y, a la vez, se ponga a sí mismo como receptor en el centro del paratexto, ya que como señala Ruiz Pérez, una de las funciones de la crítica es destacar la propuesta estética de ese primer lector, algo que se facilita si la obra misma tiene una propuesta estética original, ya que como he mencionado, el origen de la crítica está asociado a la aparición de la estética individual de los escritores y la ruptura con los modelos clásicos, algo de lo que algunas obras representativas del período, como el *Quijote*, son testimonio.

Creo pertinente hacer un breve paréntesis, a sabiendas de que cualquier comentario o reflexión sobre la relación de la poética cervantina en el *Quijote* y la crítica literaria excedería los límites de este capítulo. No obstante, vale la pena retomar –con el fin de ilustrar mejor este punto– el episodio del escrutinio de la biblioteca, pues en él coinciden magistralmente el ejercicio de la crítica literaria y la propuesta estética original del autor. Al mismo tiempo, el episodio es representativo de dos posturas “críticas” distintas: por un lado, hay un paralelismo entre la actitud hermética de los censores inquisitoriales y la sobrina de Alonso Quijano; y, por otro, está la postura contraria que representa el lector crítico, que encuentra su paralelismo en el cura. La sobrina, como el inquisidor, arguye que todos los libros fantasiosos han de darse al fuego, mientras que el cura considera necesario ponderar el valor literario de cada obra a partir de los criterios de verosimilitud, decoro y estilo, criterios que defiende a partir de algo que no puede llamarse otra cosa que “gusto personal”:

Y aquí perdonáramos al señor capitán que no le hubiera traído a España [a Ludovico Ariosto] y hecho castellano, que le quitó mucho de su natural valor, y lo mismo harán todos aquellos que los libros de verso quisieren volver en otra lengua, que, por mucho

cuidado que pongan y habilidad que muestren, jamás llegarán al punto que ellos tienen en su primer nacimiento.<sup>47</sup>

Este episodio muestra el enfrentamiento entre dos modelos presentes en el momento del surgimiento de la crítica literaria, por un lado –en palabras de Ruiz Pérez– “la burda actuación de raíz inquisitorial” que representan las mujeres iletradas que están presentes en el escrutinio –el ama y la sobrina–; y, por otro, “la finura del juicio crítico”<sup>48</sup> del cura, que lleva a cabo el dictamen de cada obra literaria, incluso de aquellas que habían sido previamente castigadas por la censura. Y, según indica el estudioso, a principios del siglo XVII, la aprobación es el espacio donde se ejerce este tipo de crítica literaria que atiende a los principios de autonomía y consciencia de la heterogeneidad del público lector:

La invención cervantina, con su juego de tensiones e irisadas ironías, se sitúa, en los albores del siglo XVII, en medio de los dos modelos que van a formalizar el ejercicio crítico en prácticas estables y consolidadas: de una parte, la de los libros impresos para el mercado, la ya mencionada censura o aprobación prescrita por la legislación sobre el libro, juicio obligado e institucional encomendado a un cuerpo de letrados, que cobran un salario, es decir, que se decantan hacia una suerte de profesionalización; de otra parte, la de las selectas, semiprivadas e inéditas academias, el preceptivo vejamen, que cierra como una sanción la sesión académica y se aproxima formalmente al modelo de la crítica, si bien en el fondo de su decantación al tópico –fruto de su convencionalidad y su tono jocoso y descomprometido– la convierte, como en el caso de la censura inquisitorial en sus antípodas, en una antítesis de la crítica.<sup>49</sup>

Estos dos modelos de crítica no resultaban ajenos al lector de la época, tanto es así que algunos de los censores al evaluar la obra hacen comentarios anticipándose a los dictámenes de ambos tipos de crítica: la del que parte de preceptos inflexibles y con frecuencia es incapaz de ofrecer un juicio crítico y, la de aquel que, por el contrario, está en la disposición de analizar una obra sopesando sus logros estéticos frente al gusto propio. Un ejemplo de esto es la aprobación de fray Miguel de Aroche a *El peregrino*

---

<sup>47</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Real Academia Española, Madrid, 2004, p. 64.

<sup>48</sup> Pedro Ruiz Pérez, art. cit., p. 354.

<sup>49</sup> *Loc. cit.*

*septentrional atlante* (1737) de Isidro Félix de Espinosa,<sup>50</sup> cuyas primeras líneas recogen las dos posturas críticas contrapuestas: “La vida que se delinea es la del R. P. Fr. Antonio Margil de Jesús, decoroso lustre de los apostólicos misioneros de nuestra América, en la que tendrán los zoilos poco o nada que advertir y los aplicados muchas heroicas virtudes que imitar”.<sup>51</sup> Lo que esto nos dice es que, paradójicamente, el surgimiento de la crítica literaria coincide con la sistematización del control del pensamiento escrito, que se ejerce ya sea mediante censura previa –la aprobación, germen de la crítica– o la censura inquisitorial, más dada a la condena dogmática. En los siglos subsecuentes seguirá vigente la dicotomía entre zoilos y aristarcos –es decir, censores dogmáticos y críticos literarios–, tal como muestran algunas aprobaciones novohispanas del siglo XVIII.

Finalmente, considero necesario hacer una última observación. Si bien las características mencionadas hasta ahora –independencia del texto literario, defensa del gusto estético individual y consciencia de la heterogeneidad de la recepción– se pueden encontrar en numerosas aprobaciones de libros en el siglo XVII, no se puede ignorar que la crítica literaria como institución surgió en el siglo XVIII, y que algunos de sus vehículos de transmisión y legitimación siguen vigentes en nuestros días. Según Terry Eagleton, la crítica literaria –que llamaré temporalmente “moderna”, con el fin de distinguirla de la que se ejerce en las aprobaciones novohispanas hasta finales del XVIII– está en estrecha relación con la vigorización de la burguesía y su intento de liberarse del régimen autoritario, algo que consigue a través de diversas instituciones sociales como los clubes

---

<sup>50</sup> Isidro Félix de Espinosa nació en la ciudad de Querétaro en 1679 y murió en 1755 en la misma ciudad. Ingresó al Colegio de la Cruz en 1696 y se ordenó sacerdote en 1703, el mismo año en que empezó su actividad misionera en Texas y Río Grande, al lado de fray Antonio Margil de Jesús, personaje que protagoniza dos de sus obras principales: *El peregrino septentrional atlante* (1737) y *Nuevas empresas del peregrino americano septentrional atlante* (1747). Publicó, entre muchas otras obras, también el *Cherubín custodio del árbol de la vida* (1731).

<sup>51</sup> Isidro Félix de Espinosa, *El peregrino septentrional atlante*, José Bernardo de Hogal, México, 1737, [p. 12].

o tertulias, los periódicos y las gacetas. Las circunstancias de producción no son la única particularidad de la crítica moderna, sino que, esencialmente:

Se presume que dentro del espacio transparente de la esfera pública ya no son el poder social, el privilegio o la tradición los que confieren a los individuos el derecho a hablar y juzgar, sino su mayor o menor capacidad para constituirse en sujetos discursivos que coparticipen en un consenso de razón universal.<sup>52</sup>

Es evidente que esta conceptualización –que, en primer lugar, se refiere al ámbito anglosajón– debe enmarcarse en el contexto específico de la Ilustración, en donde, al menos en teoría, era posible el “intercambio libre e igualitario de discursos razonables”,<sup>53</sup> del que habla Eagleton. En el marco de la monarquía hispánica del siglo XVII –y, especialmente en lo que atañe al virreinato de la Nueva España– el principio de autonomía característico de la crítica no proviene del discurso libre e igualitario, que surge como independiente de las instituciones sociales; antes bien, a causa de la profesionalización de la crítica en el proceso de legislación libresca, se podría decir que ésta depende enteramente de las instituciones de poder. No obstante esta particular restricción para el ejercicio del juicio crítico *libre* –en términos modernos–, debo insistir en que el principio de autonomía, en el periodo que nos ocupa, se debe sencillamente a que el discurso crítico surge a partir –e independientemente– del literario, reseñándolo, valorándolo y examinándolo según distintos criterios estéticos, morales y sociales.

Una buena muestra de esto es la aprobación de Pedro Calderón de la Barca a la edición de 1694 de la *Cýthara de Apolo* de Agustín de Salazar y Torres. El discurso “libre” del censor, según entendemos el ejercicio de la crítica en la actualidad, está tan supeditado a distintas instituciones –legales, sociales y artísticas–, que sería imposible llamarlo un espacio “libre e igualitario”; sin embargo, el dramaturgo muestra

---

<sup>52</sup> Terry Eagleton, *La función de la crítica*, trad. F. Inglés Bonilla, Paidós, Barcelona, 1999, p. 11.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 11.

independencia de los dictados de la institución literaria –de la que Salazar y Torres formó parte, pues en el momento de su muerte era un poeta reconocido– y establece distancia, no sólo en relación con la obra literaria, sino también con su recepción masiva, para hacer un juicio propio y autónomo:

He visto las obras póstumas de don Agustín de Salazar; y, aunque para su aprobación traían consigo los merecidos aplausos que lograron en su vida, no por eso omití examinarlas a la segunda luz, por la distancia que hay desde lo que se oye *in voce* a lo que *in scriptis* se censura; y, habiendo hallado en ellas, no sólo quanto imaginaba prometido, assí en lo grave de sus heroycos metros, lo dulce de los líricos, lo apacible de los jocosos y, finalmente, lo ingenioso de sus inventivas, sin átomo que repugne a la pureza de la fe y buenas costumbres, hallo que no debe negársele a su fiel amigo D. Juan de Vera la licencia que pide para imprimirlas.<sup>54</sup>

En los siglos XVII y XVIII, en la Nueva España, las aprobaciones críticas dan cuenta de la gran responsabilidad del censor respecto de su labor de mediador entre obra literaria y público lector, debido a la rigidez de las instituciones a las que se encomienda. La aprobación de Calderón de la Barca muestra que, no obstante la opinión de los lectores – que, según indica el dramaturgo, ya habían reconocido la obra de Salazar y Torres– el censor debe asumir el puesto del crítico profesionalizado y ofrecer un juicio estético propio, producto del gusto personal y del análisis ponderado de la obra. El juicio del crítico profesional será, consecuentemente, más influyente y valioso que el de cualquier grupo de lectores aficionados, principalmente debido al poder que las instituciones civiles le otorgan.

Aunque esta labor permitía libertad en el juicio estético y la valoración general de la obra –como se deja ver en algunos de los pareceres o aprobaciones citados anteriormente– con frecuencia la aprobación se conforma a partir de determinados tópicos aprobatorios. Con la clasificación de estos tópicos y la exposición de las

---

<sup>54</sup> Agustín de Salazar y Torres, *Cýthara de Apolo*, ed. Juan de Vera Tassis, Antonio González de Reyes, Madrid, 1694, [pp. 26-27].

características temáticas y formales de la aprobación es posible tener una visión más amplia y exhaustiva de estos paratextos hasta ahora ignorados.

## 2. 2. HACIA UNA DESCRIPCIÓN DE LA APROBACIÓN EN EL LIBRO NOVOHISPANO: TÓPICOS Y ELEMENTOS CONSTITUYENTES

Además de las relaciones temáticas o formales que la aprobación establece con el texto literario –en lo que profundizaré más adelante–, este paratexto se conforma a partir de una serie de características que permite analizar su estructura formal. Según García Aguilar, la aprobación se estructura a partir de seis elementos: el apartado inicial en donde se señala que el texto es una aprobación o censura, la fórmula de inicio en la que se alude a la encomienda de una institución superior, los datos del libro y el autor, la recomendación de la licencia y, por último, el lugar y fecha en que se dio la aprobación.<sup>55</sup>

Considero que, más allá de la sistematización de los elementos que conforman formalmente la aprobación –pero que, sobre todo, la constituyen como documento legal– es necesario observar cómo se relacionan, al interior de este paratexto, la censura y la literatura. Por lo tanto pretendo, en primer lugar, hacer una descripción de la aprobación a partir de los tópicos retóricos con los que se aprueban las obras literarias –principalmente los que aluden a la importancia del autor, el tema o el elogio en que cede la censura al encomio de la obra. En segundo lugar, intentaré establecer cuáles son, a grandes rasgos, las relaciones y fricciones de las distintas preceptivas literarias a las que se acoge el censor a la hora de ejercer su juicio crítico. El estudio y clasificación de la aprobación

---

<sup>55</sup> Ignacio García Aguilar, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Calambur, Madrid, 2009, p. 97. Para reforzar un poco más la hipótesis de que la “aprobación”, “sentir” y “parecer” son formalmente idénticos, estos componentes –y sus respectivas manifestaciones pragmáticas– aparecen indistintamente en todos los paratextos aprobatorios, sin importar el título o membrete.

novohispana está justificado porque, como señala García Aguilar, este paratexto se convirtió en un espacio flexible, abierto al análisis de la obra literaria y de las distintas propuestas estéticas, partiendo del gusto individual de cada censor:

Se puede afirmar, en síntesis, que durante la época de ‘aprobación monotextual’ (1573-1609) las aprobaciones se despojan de las ataduras formales que las determinaban en su estructura significativa y restringían su alcance pragmático. De ese modo, mediante su instrumentalización se comienza a indagar en originales e inéditas fórmulas de sanción, con las que se codifica suficientemente un espacio del libro destinado a validar al autor y a su discurso, pero no ya de acuerdo con la moral de Trento, sino con los gustos (variables) y las opciones (heterogéneas) del Parnaso.<sup>56</sup>

### 2. 2. 1. LOS TÓPICOS APROBATORIOS: LA FAMA PREVIA DEL AUTOR

Los lugares comunes mediante los cuales se codifica la autorización de la obra literaria aparecen con frecuencia al inicio o al final de la aprobación. Se trata, sencillamente, de una fórmula retórica que facilita el comienzo o cierre del texto. La totalidad de la censura no se reduce a la aplicación de un par de tópicos aprobatorios, sino más bien son éstos los que ayudan a dar uniformidad y permiten clasificar un conjunto de textos que, fuera de estos lugares comunes, son notablemente dispares. El tópico más abundante en las aprobaciones novohispanas de los siglos XVI a XVIII es, sin duda, el de la fama del autor. Con éste se alude a que la obra no requiere censura o evaluación gracias a la fama precedente del escritor, como se expresa en una de las aprobaciones del *Panegýrico augusto* de Juan Rodríguez de León: “leí, no una, sino algunas vezes este *Panegýrico augusto*, repetición devida a las obras de su autor”.<sup>57</sup>

Con mucha frecuencia el tópico se refiere a las obras previas, pero ocurre también que se menciona la fama, a secas, como en la aprobación de la *Vida del apóstol Santiago*, en donde el censor se excusa de hacer un análisis y dictamen profundo, pues “siendo tan

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>57</sup> Juan Rodríguez de León, *op. cit.*, [p. 6].

conocido el autor, se halla desde luego supuesta la calificación de la obra”.<sup>58</sup> En otras aprobaciones aparece el tópico junto con la intención de embellecer el texto crítico y, así, uno de los censores de *El peregrino septentrional atlante* aprueba esta curiosa obra, dedicada a la vida del padre Antonio Margil de Jesús, trazando un recorrido imaginario por el proceso creador del autor, antes de repetir el tópico de su fama previa:

por ser obra que aviéndose concebido en los tersos intelectuales senos de dicho historiador y, perfeccionándose enteramente con todas sus partes, llegado el tiempo, executa a nacer a la luz pública, passando por la obscuridad de la tinta y las urgencias de la prensa con sus caracteres en el cándido lienzo del papel para ser el blanco que se lleve las atenciones de todos los sabios e insipientes que han tenido la fruición de ver los anteriores bien logrados partos [de su autor].<sup>59</sup>

Este tópico se reformula también de formas ingeniosas, pues como muestra el siguiente parecer, el censor alude al valor de la obra por el nombre del autor y, en un intento de literaturizar el paratexto legal –ya convertido, como hemos visto, en un espacio dedicado a la crítica– justifica su declaración apologética con pinceladas de erudición:

He visto el *Panegýrico agosto* de la Casa Real de España, hecho por el doctor Juan Rodríguez de León [...] obra que, aunque breve, tal que por ella bien se conoce *ab ungue Leone*; pues siendo la materia del León de las Españas, igualmente por razón que por naturaleza rey y señor dellas, tal vassallo la devió escrevir, por cierto, dignamente, pues como el nombre tiene con eminencia las propiedades de León generoso en el ánimo y admirables partes ostentadas por la superioridad del estilos, discreción y elegancia del lenguaje.<sup>60</sup>

Algo similar hace el censor de la *Crónica de la santa provincia de San Diego* (1682), de Baltasar de Medina,<sup>61</sup> que recrea el tópico de la fama del autor aludiendo al valor simbólico de su nombre y lo justifica con autoridades y escolios: “Contraponía uno a otro *Balthasar* y [...] diré lo que el gravíssimo Cornelio Jansenio dixo al príncipe de la Iglesia:

---

<sup>58</sup> José de Lezamis, *op. cit.*, [p. 116]

<sup>59</sup> Isidro Félix de Espinosa, *op. cit.*, [p. 21].

<sup>60</sup> Juan Rodríguez de León, *op. cit.*, [p. 7].

<sup>61</sup> Baltasar de Medina fue natural de la Ciudad de México y perteneciente a la provincia de descalzos de San Diego. Fue lector de filosofía y teología y “por sus letras y religiosidad fue nombrado por el general de su orden de S. Francisco visitador de la provincia de S. Gregorio de Filipinas, a donde pasó por el año 1670”. Regresó a Nueva España y se dedicó a escribir sobre su provincia y su patria (Beristáin, *op. cit.*, t. 2, p. 233).

*Simon non tam vocatis, quam es.* Apóstol soberano, tu nombre es tu ser, en diciendo cómo te llamas, se ha promulgado lo que eres”.<sup>62</sup> El censor considera que el valor de la obra está garantizado por el nombre del autor y hace esta observación dentro de un comentario erudito que se extiende hasta el final del folio, en donde entrelaza un juego de palabras con el venerable nombre del autor (Baltasar); su apellido (Medina), que aparece en cursivas dentro de un comentario sobre la célebre ciudad libresca, Medina del Campo; y, la orden a la que pertenece (religiosos descalzos) cuando alude a San Diego –la protagonista de la crónica– como una provincia “sola, *descalza* y pobre” (*loc. cit.*)

Si bien el uso de este tópico permite ciertas reformulaciones que dan cabida a comentarios eruditos o al embellecimiento de estos paratextos –por lo que se deduce que el censor pretende, en ocasiones, asemejarlos al texto literario– el lugar común de la fama del autor tiene otras manifestaciones más burocráticas, en términos lastimosamente vigentes, pues también se garantiza la aprobación a partir del puesto del autor o el lugar que ocupa en la sociedad. Por ejemplo, en la aprobación de la obra de José Cabezas<sup>63</sup> –la *Historia prodigiosa de la admirable aparición de María santísima* (1747)– se alude a la orden a la que pertenece: “Ni se podría esperar menos de quien trae consigo la recomendación de hijo de hábito del insigne convento de San Esteban de Salamanca, taller de virtud y de sabiduría”;<sup>64</sup> y, de manera aún más tajante y poco crítica se liberan algunas obras de la censura debido al puesto del autor, como en la aprobación del

---

<sup>62</sup> Baltasar de Medina, *Crónica de la santa provincia de San Diego*, Juan de Ribera, México, 1682, [p. 26]

<sup>63</sup> José Cabezas perteneció a la orden de santo Domingo, fue hijo del convento de san Estéban de Salamanca y colegial en el de san Gregorio de Valladolid. Dice de él Beristáin que “después que enseñó filosofía en Salamanca, se embarcó para la Nueva España y en el hospicio de san Jacinto de México fue lector de teología y maestro de los estudiantes misioneros de su orden que pasaban a Filipinas, China y Tunkin” (*op. cit.*, t. 1, p. 7).

<sup>64</sup> José Cabezas, *Historia prodigiosa de la admirable aparición de María santísima*, Imprenta de Nuevo Rezado, México, 1747, [p. 15].

*Cherubín custodio del árbol de la vida* (1731): “y con decir que la escribe fray Isidro Félix de Espinosa, guardián que fue de aquel colegio y su actual cronista, eximo a la obra de censura y queda mi parecer en aprobación”.<sup>65</sup>

No faltan tampoco, dentro del uso frecuente de este tópico, las alusiones al carácter personal del autor y la relación que el censor tiene con él, algo que no parece mermar en su juicio crítico. En la tercera y última aprobación de la ya citada *Historia prodigiosa de la admirable aparición de María santísima*, declara el censor:

Y cierto que en esta ocasión casi he llegado a sentir que me toquen las generales de la ley. Hijo soy (aunque indigno) de mi gran padre santo Domingo de Guzmán; hermano y amigo íntimo del autor, y este vínculo amoroso de filiación, amistad y fraternidad es rémora que me detiene la pluma en las dignas alabanzas que se merece el autor de aquesta obra.<sup>66</sup>

Estas distintas formalizaciones del tópico –en la extensión, tono y estilo– muestran que la aprobación no era sólo un espacio abierto a la reflexión de los méritos conseguidos por la obra literaria, sino también un paratexto que permitía, de alguna manera, la experimentación del propio crítico con los distintos componentes retóricos establecidos por la tradición. Ya sea en el uso del tópico de la fama del autor, como en los que expondré a continuación, algunos censores buscarán la originalidad y el artificio en oposición a la repetición mecánica de lugares comunes.

### 2. 2. 2. LA APROBACIÓN EN VIRTUD DEL TEMA DE LA OBRA

El segundo tópico más frecuente en las aprobaciones es aquel por el que se aprueba la obra gracias al tema que trata; y, sin duda, el tema religioso es el que con mayor frecuencia merece aprobación sin necesidad de crítica o censura. La obra poética

---

<sup>65</sup> Isidro Félix de Espinosa, *El cherubín custodio del árbol de la vida*, José Bernardo de Hogal, México, 1731, [p. 16].

<sup>66</sup> José Cabezas, *op. cit.*, [p. 24].

*Desagravios de Christo en el triunfo de su corazón contra el judaísmo* se aprueba por sus logros estéticos, aunque “más por el asunto argumentoso, que con el espíritu de san Pablo intenta [...] en quitar a los judíos con su misma ley mal entendida los velos caducos que tienen puestos sobre sus corazones ciegamente endurecidos y pertinazmente obstinados”.<sup>67</sup> La cuarta y última aprobación de este libro reproduce el mismo tópico y se apega más a la retórica propia del texto encomiástico:

téngolos leýdos y no sólo no he hallado qué corregir, pero le agradezco lo que me ha ocasionado aprender obra tan suya que lo dice la dulçura: el assumpto es tan piadoso que se roba las atenciones, él dejará bastantemente acreditado [a] su autor. ¿Quién, pregunto, advirtiendo el título (aunque no sea curioso) no solicitará la obra?<sup>68</sup>

La alusión a que sólo el título de la obra basta para aprobarlo, aun sin conocer siquiera el tema, es muy frecuente en las aprobaciones novohispanas, como se ve en la del libro *Historia prodigiosa de la admirable aparición de María santísima*: “Assí obligado, dixé desde luego, que sólo con ver el título de la obra me inclinaba a dar mi sentir a su favor”.<sup>69</sup>

El tópico aprobatorio del valor del tema era imitado a consciencia por los censores. Algunos –como el que aprueba las *Nuevas empresas del peregrino americano septentrional atlante*, que es la continuación de la vida del padre Antonio Margil de Jesús– no pueden dejar de reproducirlo, aunque con pequeñas variaciones que incluyen hipérboles un poco más ingeniosas que las de sus precursores. El censor Juan Crisóstomo Martínez comienza la aprobación expresando sus dudas sobre la novedad de esta obra aludiendo, precisamente, a su título: “Y cierto que sobre mi respetoso aprecio me hazía dudar de esta obra la propiedad del título, y a mis solas decía: ¿es posible que todavía es

---

<sup>67</sup> Francisco Corchero Carreño, *op. cit.*, [p. 5].

<sup>68</sup> *Ibid.*, [p. 23].

<sup>69</sup> José Cabezas, *op. cit.*, [p. 26].

atlante el venerable padre fr. Antonio Margil?”.<sup>70</sup> Después de una erudita reflexión sobre los logros en vida de algunos personajes mitológicos –con quienes compara al sacerdote que protagoniza esta biografía–, se replantea la duda inicial y vuelve a prestar atención al título, merecedor por sí solo de aprobación por sus ecos literarios, evocadores de Góngora: “así dudaba, pero atendiendo mi veneración al epíteto que se le añade a aqueste atlante, llamándolo juntamente *peregrino*, hallo mi complacencia en lo alusivo de este nombre y en el estilo con que trata el author este material, multiplicadas las propiedades” (*loc. cit.*).

Otros censores empiezan también la crítica de la obra aludiendo a su experiencia como lectores y, en el caso del siguiente, no le basta acudir a un tópico aprobatorio para comenzar su reflexión o análisis, sino que reúne en una frase tres de los más frecuentes: el valor del autor, la importancia del tema y la necesidad de elogiar la obra, más que censurarla:

Y assí continué interesado la diligencia de seguir su lección [de la obra] hasta fenecerla, no tanto por obligación de censor quanto por ambiciosa curiosidad de aplicado; y, dexando por supuesta en sólo el nombre del autor la más authéntica, ilustre y segura aprobación de la obra, passaría gustoso a sus elogios, si confiasse tanto de mi pluma como concibo de mi obligación a exercitarla en ellos por su assumpto, pues [es] éste el aplaudir las prodigiosas virtudes de la gloriosa virgen santa Rosa.<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> Isidro Félix de Espinosa, *Nuevas empresas del peregrino americano septentrional atlante*, Imprenta del Nuevo Rezado, México, 1747, [p. 10].

<sup>71</sup> Luis Antonio de Oviedo y Herrera, *Vida de Santa Rosa de Lima, poema heroyco*, Miguel de Ribera Calderón, México, 1729, [p. 14-15]. El escritor Juan Antonio de Oviedo nació en la capital del Nuevo Reino de Granada en 1670. Se trasladó después a Guatemala en donde recibió el grado de doctor y obtuvo la cátedra de filosofía. En enero de 1690 tomó el hábito de jesuita en el colegio de Tepozotlán, México. Enseñó filosofía en el colegio máximo de san Pedro y san Pablo. Fue teólogo consultor de virreyes y arzobispos, calificador del Santo Oficio, secretario de su provincia y procurador de las cortes de Madrid y Roma, rector del colegio de san Ildefonso de México, prefecto de la congregación de la Purísima y dos veces provincial de la Nueva España. Escribió numerosas vidas de santos y textos religiosos, así como algunos certámenes poéticos (Beristáin, *op. cit.*, t. 2, pp. 376-377).

### 2. 2. 3. EL CARÁCTER ÁULICO DE LA APROBACIÓN

El tercer tópico que aparece con mayor frecuencia en las aprobaciones novohispanas es el que, como se lee en el ejemplo anterior, declara que la obra es más merecedora de elogios que de censuras. Éste figura también en numerosas aprobaciones españolas, según apunta Alain Bègue;<sup>72</sup> sin embargo, en la Nueva España se utiliza con más frecuencia y, a diferencia del panorama español, casi no hay alusiones al problema que el elogio supone para el ejercicio autónomo de la crítica.<sup>73</sup>

El sentir de Rodrigo de Medinilla a los *Desagravios de Christo*, titulado sencillamente “Carta al autor”, es un paratexto crítico con todas las características de la aprobación –sin serlo, pues no otorga la licencia de impresión, como comenté anteriormente– tanto así que muestra el ya mencionado desplazamiento retórico de la aprobación burocrática al elogio del autor, una práctica que responde a las normas de cortesanía de sus contemporáneos, pues justifica su dictamen favorable con decir: “Y así, con sobrado motivo, si me escuso a la censura, me rindo a la admiración”; y, para cerrar el texto, usando una fórmula similar a la del censor, reitera “esto siento, y no menos que a esta obra sobran mis aplausos cuando son tan ciertos los de todo el reyno”.<sup>74</sup>

---

<sup>72</sup> Alain Bègue, “De leyes y poetas. Poesía de entre siglos a la luz de las aprobaciones (siglos XVII-XVIII)”, en *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*, coords. M. S. Arredondo, P. Civil, y M. Moner, Casa de Velázquez, Madrid, 2009, p. 96.

<sup>73</sup> Alain Bègue cita la reprimenda ejemplar de un censor perteneciente a la Academia de los Misteriosos, en la que se pone de manifiesto esta costumbre aduladora y poco crítica. Merece la pena citar un fragmento de la aprobación: “Tan común es el estilo de que precedan en los volúmenes las Aprobaciones que califiquen sus autores que ya éstas son mal seguras recomendaciones; e instrumentos de poca fe, pues confusa e indistintamente les logran los dignos y los despreciables, aquéllos de la equidad y juiciosa premeditación, y éstos de la ignorancia o adulación servil; error que el arte sin duda copió de la naturaleza, en quien vemos que si el alba tiene el discreto y erudito coro de mil elocuentes y primorosas armonías, que celebran los recién nacidos rasgos brillantes de sus luces, no por eso le falta a la noche los groseros y destemplados acentos de plebeyas y agoreras aves que aplaudan los tenebrosos horrores de sus sombras” (José Tafalla y Negrete, *Ramillete poético*, apud Alain Bègue, *loc. cit.*)

<sup>74</sup> Francisco Corchero Carreno, *op. cit.*, [p. 10].

La aprobación de Tomás Montaña a las *Letras felizmente laureadas y laurel festivo de letras* (1724) de Cristóbal Ruiz Guerra y Morales,<sup>75</sup> una colección de poemas que se publicó con ocasión de la jura del rey Luis Fernando I, inicia con el tópico del elogio sobre la censura, al mismo tiempo que retoma otros tópicos aprobatorios como el del valor intrínseco del tema. Sin embargo, en los primeros párrafos de esta aprobación destaca la evaluación del estilo de la obra, que es algo infrecuente ya que, por lo general, es aquí en donde se acude a la repetición de alguno de los lugares comunes que he mencionado:

Y brillando desde luego en la frente del libro lo soberano del assumpto, lo peregrino de la idea, lo heroyco de los poemas, engastados con delicados hilos de sutil filigrana en una artificiosa corona, ¿quién no conoce lo emphático del decreto, que en vez de censura y revistas, me intima reconocimientos?<sup>76</sup>

No obstante, para introducir el tópico del elogio, la mayoría de las aprobaciones incluyen una sencilla y práctica fórmula al inicio o al final del paratexto, algo que se puede ver en la tercera aprobación de la *Vida de Santa Rosa de Lima*, en donde el doctor don Pedro de la Peña declara “Constitúyeme V. S. juez de tan consumada obra, y siendo tan grande la circunspección que requiere este oficio, me veía precisado a reservar un oído para la censura, deseándolos tener ambos libres para el aplauso”.<sup>77</sup>

Algunos censores llevan el elogio más allá de las normas de cortesanía y sustentan el encomio de la obra en el afecto que el censor tiene por el poeta o su relación personal o familiar, como se deja ver en la aprobación de Lucas del Rincón a la obra *El peregrino septentrional atlante*, de la que he citado ya otras aprobaciones. En ésta, el censor concluye su evaluación diciendo: “y yo me detuviera muy gustoso en aplaudir los

---

<sup>75</sup> Cristóbal Ruiz Guerra y Morales fue maestro en filosofía, calificador del Santo Oficio y religioso de San Juan de Dios.

<sup>76</sup> Cristóbal Ruiz Guerra y Morales, *Letras felizmente laureadas y laurel festivo de letras*, José Bernardo de Hogal, México, 1724, [p. 30].

<sup>77</sup> Luis Antonio de Oviedo, *op. cit.*, [p. 31].

aciertos de su author, si no fuera tan interesado en sus elogios: pues sobre el vínculo de la sangre que nos estrecha, el amor se adelanta un grado más, uniéndonos como hermanos. Y así puede V. S., siendo servido, conceder la licencia”.<sup>78</sup>

Resulta incomprensible la trabazón del elogio –sobre todo cuando lo motivan razones tan arbitrarias, como la relación personal con el autor– con la idea de que la labor del censor es ofrecer un juicio imparcial y ponderado de la obra, atendiendo a su respeto por las costumbres cristianas, pero especialmente a sus logros artísticos. No obstante, aunque lejos de ser mayoría, algunos censores sí muestran tener consciencia de los excesos cometidos en favor del encomio, como fray Manuel Gutiérrez, uno de los censores de la *Historia prodigiosa*, que recalca: “me veo precisado a sentir lo mucho que callo y a decir a V. P. M. R. algo de lo mucho que siento: diré (ajustando mi dictamen a las leyes de censor) no lo que quiero, sí lo que es justo, por que no haga la voluntad sospechosa a la razón”.<sup>79</sup> Después de este mesurado exordio, el censor pasa a analizar los logros estéticos de la obra y la importancia del tema –la aparición y milagos de la Virgen– ; y, sólo después de haber cumplido con su labor de crítico-censor, expresa “¿quién puede rezelar que se deba de justicia a esta obra la aprobación si promete un encomio, que ni admite acusación ni vituperio?” (*loc. cit.*).

Por otra parte, este lugar común aparece en ocasiones acompañado del de falsa modestia. Si bien lo más frecuente es que el censor utilice el espacio de la aprobación o el parecer para exhibir su propio estilo, no deja por ello de acudir a uno de los tópicos más abundantes en los paratextos literarios. Un ejemplo de esto es la aprobación de fray Baltasar de Medina a los *Concentos fúnebres, métricos lamentos* (1684) de Diego de

---

<sup>78</sup> Isidro Félix de Espinosa, *op. cit.*, [p. 20].

<sup>79</sup> José Cabezas, *op. cit.*, [p. 24].

Ribera: “esta escritura es crédito de su author, y donde ella es fianza segura de su caudal, sobran mis cortas prendas para desempeñar su alabanza”.<sup>80</sup>

El tópico de la *captatio benevolentiae* o falsa modestia es frecuente en prólogos y dedicatorias –de mano del autor de la obra–, pues es natural que el autor busque la simpatía del lector en el prólogo y la del beneficiario en la dedicatoria. Sin embargo, como he expuesto someramente en el apartado anterior, el censor se sometía a reglas similares de cortesanía, si no con el autor –aunque hasta en esto hay excepciones–, sí con la autoridad eclesiástica o civil que le encomendó la evaluación de la obra. Por lo que no es de extrañar que el exordio característico de la aprobación –“he visto por mandado de vuestra merced la obra...”–, se sustituya en algunos casos o se subordine al de falsa modestia, como ocurre en el parecer de fray Pablo Antonio Pérez, calificador del Santo Oficio:

Luego que llegué a saber que la paternal dignación de V. P. M. R. quería ensalzar mi pequeñez mandándome expressar mi sentir sobre las *Nuevas empresas del peregrino septentrional atlante* [...] me hallé confuso, más que avergonzado y corrido: porque contemplándome ciego (como Pablo, al fin) y no poco embarazado con las densas nubes de mi ignorancia, sin poder mirar lo que abiertos los ojos deseaba ver como un lince para cumplir con tan superior precepto; andaba, cierto, con la mente inquieta y aun qual nave combatida, perdido el rumbo para el acierto del logro que solicita y apetece mi filial rendido afecto.<sup>81</sup>

Además de este lugar común, que no es exclusivo de la aprobación, hay otros que se utilizan también de manera fortuita –como el del valor de la obra por su erudición<sup>82</sup> o el

---

<sup>80</sup> Diego de Ribera, *Concentos fúnebres, métricos lamentos*, Viuda de Bernardo Calderón, México, 1684, [p. 6].

<sup>81</sup> *Op. cit.*, [p. 16].

<sup>82</sup> El tópico de que la obra se aprueba por la erudición no es muy frecuente, pero considero necesario incluirlo por lo menos en una nota al pie, pues más adelante trataré a mayor profundidad la importancia de la erudición en las aprobaciones de la obra de López Avilés. En el primer sentir del *Panegírico agosto* se aprueba la obra, no sólo por la fama del autor, “sino [también por] las noticias que en sus márgenes muestra” (*op. cit.*, [p. 6]).

del buen ejemplo que ofrece para la imitación de los lectores—;<sup>83</sup> pero no forman parte de la clasificación anterior, pues su aparición en este paratexto es esporádica.

## 2. 3. CLASICISMO, CONCEPTISMO Y ERUDICIÓN: LA ADSCRIPCIÓN DE LA APROBACIÓN A LA TEORÍA POÉTICA

Además de los lugares comunes mencionados hasta ahora, es posible hacer un análisis de la aprobación a partir de sus elementos principales y sus funciones. Según he podido constatar, la aprobación tiene tres funciones distintas —más allá de la autorización burocrática—: la crítica literaria, el elogio al autor o la obra y la necesidad de adscribir la obra literaria a una poética determinada. He comentado las primeras dos en apartados anteriores, por lo que ahora me centraré exclusivamente en el tema de las preceptivas literarias en la aprobación.

El mundo hispánico ve surgir en el siglo XVII una polémica literaria en torno a la poesía cultista o gongorina que “se centró en dos polos literarios, oscuridad-claridad, los cuales obligaban a adoptar una postura teórica”.<sup>84</sup> Es de esperar que la aprobación de libros, en tanto que crítica literaria, refleje la opinión del censor sobre la adecuación de la obra a una de estas dos posturas.

La dicotomía claridad-oscuridad, que polarizó a críticos y poetas durante buena parte del siglo XVII en España, tiene como antecedente el enfrentamiento de dos posturas teóricas y estéticas en la Italia del *Cinquecento*: la postura clásica heredera del

---

<sup>83</sup> Éste no es un tópico aprobatorio, sin embargo se encuentra de manera eventual cuando el censor se explaya en la importancia del tema (religioso) o el estilo que endulza la utilidad del tema: “Ha sido arte primoroso el alentar las virtudes para la imitación, templadas a la dulce lyra del metro, para que se hagan más fáciles a la práctica con la suavidad del cántico en sus cadencias” (Luis Antonio de Oviedo, *op. cit.*, [p. 8]).

<sup>84</sup> Paciencia Ontañón de Lope, sobre: Alberto Porqueras Mayo, *La teoría poética en el Manierismo y Barroco españoles*, Puvill Libros, Barcelona, 1989, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 39 (1991), pp. 1142.

Renacimiento se encuentra con la oposición de la nueva estética anticlasicista, defensora del furor creativo del poeta y detractora del principio de imitación y utilidad. Este enfrentamiento se da no sólo en el ejercicio de creación literaria, sino en numerosos tratados de poética que desarman la tradición aristotélica, como el de Francesco Patrizi o, ya en el siglo XVII, el del polémico Giambattista Marino.<sup>85</sup> El tratado barroco culmina en España con Gracián, de cuya obra dice Snyder “ningún texto de la tradición crítica hispánica –ni antes ni después del Barroco– supera el *tour de force* de Gracián titulado *Agudeza y arte de ingenio* (1642, 1648)”.<sup>86</sup>

La influencia de Gracián –especialmente en su definición del concepto y la defensa que hace de la dificultad interpretativa del texto– alcanzó las primeras décadas del siglo XVIII en la Nueva España, donde más de una centuria después de la publicación de su tratado y en un momento en que la Metrópoli había superado la barroca afectación del estilo, los censores de libros novohispanos siguen sopesando los logros de las obras en función de la idea gracianiana de que el concepto es más que un adorno superficial, es algo que cumple una función filosófica con el empleo de figuras retóricas y poéticas.<sup>87</sup> No obstante la dilatada presencia de la poética barroca en la Nueva España, la clásica de Aristóteles y Horacio está, en realidad, muy presente en las aprobaciones, especialmente el principio clásico de utilidad.

---

<sup>85</sup> Francesco Patrizi publicó el tratado *Della poetica* en 1586, en donde según Snyder, “valora lo fantástico y [...] rechaza reglas y preceptos de la regla aristotélica” (*op. cit.* p. 35). Marino con su tratado de poética *L’Adone* (1623) suscita un número notable de reacciones, ya sea positivas (fue una gran influencia para los “preciosistas” franceses, los “culteranos” españoles y los “metafísicos” ingleses) o negativas (su obra recibió numerosas reacciones de tratados que se autodenominan “antimarinistas”). En palabras de Marino: “mis libros... están hechos contra las reglas... La verdadera regla (precioso corazón mío) es saber romper las reglas en tiempo y lugar, acomodándose al hábito corriente y al gusto del siglo” (*apud* Jon R. Snyder, *op. cit.*, p. 41).

<sup>86</sup> *Op. cit.*, p. 74.

<sup>87</sup> Gracián combate la idea, muy extendida en el siglo XVII, de que el concepto es sólo un artificio del lenguaje vacío de sentido. Para él, el concepto es un estímulo estético e intelectual, pues “lo que para los ojos la hermosura y para los oídos la consonancia, eso es para el entendimiento el concepto” (Gracián, *apud* Jon R. Snyder, *op. cit.*, p. 102).

La mayoría de las aprobaciones estudiadas pertenecen a los preliminares de libros de poesía, novelas, vidas de santos –o biografías– y crónicas. Si bien la clasificación de los últimos dos géneros como literatura presenta un problema en la actualidad, considero necesario incluirlos en el corpus dado que, como pretendo mostrar a continuación, la crítica de los censores se sustenta en planteamientos teóricos que no pueden considerarse más que retóricos y literarios:

Y si el motivo mejor para leer es el dichoso fin de aprovechar, como dice San Ambrosio: *Legimus aliqua, ne negligantur, legimus ne ignoremus*; quien leyere con zelosa aplicación aquesta historia aprenderá las máximas más seguras de mejorarse en la vida; porque las mejoras de una vida reverberan como en un espejo en las luzes de una historia: *Tanquam in speculo*, dice Platón, *ornare & comparare vitam tuam ad alienas virtutes stude*; y si quisiere también el historiador admirar las reglas más ciertas para escribir, en esta historia las veerá bien claras para imitar. No debe, dice Policiano, el historiador desatar todos los copiosos raudales de su elocuencia para exornar de tropos, figuras, periodos y de otras impertinentes alusiones, como algunos imaginan, las planas ajustadas de sus historias: *Nihil est magis dedecens & noxium in omni materia, in qua agitur de vero cognoscendo, quam universum dicendi genus elaboratum*; y con razón, porque si donde la historia sobra, falta la juventud con su vejez; donde se falta a las reglas maduras de la vejez, sobrará sin duda la juventud.<sup>88</sup>

Algunos libros de historia o crónicas obtienen aprobaciones que aluden a la utilidad de la obra, no sólo por el aprendizaje de la materia, sino también porque permiten al lector aprender un estilo sobrio y mesurado, fundamentado en los registros antiguos y las autoridades. Como muestra la aprobación anterior, el censor contrapone la literatura imaginada –llena de tropos, figuras y periodos impertinentes– con la que se apoya en la verdad histórica, de donde podrá el lector aprender “máximas más seguras de mejorarse la vida”. Dependiendo, pues, del género, el censor acudirá a una poética registrada en su imaginario y bagaje cultural para poder hacer un juicio crítico.

Las obras de tema religioso son las que con mayor frecuencia se evalúan en términos de su utilidad para el lector devoto. No obstante, contrario a lo que expresan las

---

<sup>88</sup> Isidro Félix de Espinosa, *Cherubín custodio...*, [pp. 14-15].

aprobaciones de libros religiosos en prosa,<sup>89</sup> cuando la obra comentada es poesía, el censor se acoge a la poética clásica de Horacio para argumentar su crítica: “Lo tercero que hallo es que doctrina tan devota la haze más agradable y suave en proponerla en el poema heroyco que propone, para que todos la gozen, pues la poesía, dixo un poeta latino y moderno que era tan regalada y bien recebida como el blando y regalado zéphiro”.<sup>90</sup>

La idea de mezclar lo agradable con lo útil, “deleitando al lector e instruyéndolo a un tiempo”,<sup>91</sup> en palabras de Horacio, aparece en numerosas aprobaciones de libros de poesía y no necesariamente polariza la opinión crítica del censor. Es decir, que aunque los autores de tratados del Barroco plantearon una función de la literatura distinta a la de utilidad, en las aprobaciones de libros en Nueva España no hay rechazo de la poética clásica en este aspecto, sino más bien la integración de muchos de sus preceptos a las directrices más “modernas”;<sup>92</sup> como se puede ver en una de las aprobaciones del *Panegýrico augusto*, donde el censor exalta tanto el apego de la obra a la poética clásica del *docere-delectare*, como el deleite que ofrece la poesía conceptista:

Y como las asperezas dificultosas de la virtud piden salsa sabrosa para comerse y dulçura de palabras que las facilite, busca para esto, no sólo abrigo a la verdad, sino también deleyte a los oyentes para poderla mejor escuchar, usando de una retórica tan pura para aprender como conceptuosa para aprovechar.<sup>93</sup>

---

<sup>89</sup> La crónica de Juan de Cárdenas, publicada en México a finales del siglo XVI, recibe una aprobación que comenta llanamente su utilidad para el lector, sin ningún señalamiento en relación con el estilo o recursos literarios utilizados: “y hallo ser obra de mucha erudición y utilidad para todos, porque su author descubre en ella con verdad philosóphica y medicinal, con claridad y resolución, las causas próximas de los efectos misteriosos, que por diferente estilo obra naturaleza en esta Nueva España” (*Primera parte de los problemas y secretos maravillosos de las Indias*, Pedro Ocharte, México, 1591, [p. 10]).

<sup>90</sup> Francisco Corchero Carreño, *op. cit.*, [p. 8].

<sup>91</sup> Horacio, *op. cit.*, p. 404.

<sup>92</sup> Marcando la distancia del sentido actual de la palabra, según Jon R. Snyder, los artistas barrocos se llamaban a sí mismos “modernos” (*op. cit.*, p. 29).

<sup>93</sup> Juan Rodríguez de León, *op. cit.*, [p. 17]. La cita de Horacio en latín corresponde a la traducción que he citado ya un par de veces “pero se ha llevado todo el voto el que mezcló a lo agradable lo útil, deleitando al lector e instruyéndolo a un tiempo” (vv. 340-345, *op. cit.*, p. 404).

La primera aprobación que autoriza la publicación de la novela pastoril los *Sirgueros de la Virgen*, a cargo de fray Victoriano de Esmir, ejemplifica con mayor claridad esta conciliación entre poéticas aparentemente contradictorias y, lo que es aún más interesante, muestra cómo la misma obra puede tener una lectura y recepción distinta dependiendo de los gustos y las necesidades del lector. Para el censor, según expresa en la aprobación, el poeta es un tipo de lector que busca la dificultad del concepto y la oportunidad de poner su agudeza a prueba; el lector curioso, por su parte, busca el deleite, algo que no anula el principio de utilidad, más adecuado para la lectura del erudito; y, por último, esta novela pastoril puede también servir como entretenimiento para el rústico pastor. Por lo que, según la opinión del crítico-censor, en la obra se encuentran y complementan distintas preceptivas y, por tanto, es posible que todos los lectores encuentren en ella algo valioso:

Remitióme V. Excelencia (señor excelentísimo) el libro intitulado los *Sirgueros de la Virgen sin original peccado* que compuso el bachiller Francisco Bramón, y aviéndolo visto y examinado, hallo que su dulce canto es digno se celebre, pues en él (como en copiosa silva) hallará el poeta realçados conceptos, el curioso en qué deleytarse, el sabio qué advertir y el pastor sencillo canciones con qué entretener la soledad del prado.<sup>94</sup>

El concepto –según la definición de Gracián– muestra la correlación entre elementos que se sitúan uno junto al otro y resaltan su relación dentro del contexto de la obra; en palabras de Snyder, que define el concepto a partir de Peregrini, “el significado de la palabra y de la cosa importa menos que la relación en que se encuentra con otras palabras u otras cosas, relación que abre de pronto un ‘objeto de vista al alma’ del lector”.<sup>95</sup> En esta aprobación –como en otras que también elogian el uso del concepto– el censor sólo identifica y señala la obra como conceptista sin indagar demasiado en lo que

---

<sup>94</sup> Francisco Bramón, *Los sirgueros de la Virgen*, [s. e.], México, 1620, [p. 11].

<sup>95</sup> Jon R. Snyder, *op. cit.*, p. 50.

esto supone. Sin embargo, según señala Snyder, “el concepto modera la diferencia entre el Barroco y la tradición”,<sup>96</sup> por lo que merece la pena indagar en las relaciones y discrepancias entre las preceptivas clásica y barroca, aparentemente enfrentadas.

Como he insistido anteriormente, el principio de utilidad es el principal recurso del censor para adscribir la obra a la poética clásica, sin embargo, se utiliza casi exclusivamente en las aprobaciones de libros de tema religioso –y, como señalé antes, de manera excepcional en las crónicas–, ya sea en poesía como en prosa. La segunda aprobación de *Los sirgueros de la Virgen* dice:

Vi este libro, título *Sirgueros de la Virgen*, autor el bachiller Francisco Bramón y además de no haver en él cosa que desdiga de nuestra sancta fe cathólica y buenas costumbres, es útil para que las almas devotas tengan con qué aumentar su devoción y entretenerse honesta y sanctamente (cosas que pocas vezes se hallan juntas en una misma obra). Y assí juzgo que se le deve dar la licencia que para imprimir pretende.<sup>97</sup>

La brevedad de esta aprobación –debida a su fecha temprana, 1620– la distancian de la mayoría de aprobaciones en las que el censor defiende la utilidad de la obra. Para el segundo censor de esta novela pastoril, la obra merece la publicación sencillamente por el provecho que podrá sacar el lector de su devoto contenido, y, sólo de manera muy somera, alude al entretenimiento. Algo distinto ocurre con otra novela pastoril novohispana de la década anterior. *Siglo de oro en las selvas de Erifile*, de Bernardo de Balbuena, se publicó en 1608 en Madrid con numerosos poemas laudatorios de los más celebres poetas del siglo, como Lope de Vega y Quevedo. Aunque igualmente es breve, el principio de utilidad –y cualquier otro fundamento de la poética clásica– es desplazado en esta aprobación por dos elementos esenciales de la preceptiva barroca: el ingenio y el estilo que el crítico llama “curioso”, algo que se puede atribuir a que la obra no es de

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>97</sup> Francisco Bramón, *op. cit.*, [p. 12].

tema religioso y quizá, también, a que la censura se encomendó a un escritor, Tomás Gracián Dantisco:

Por mandado de V. Alteza he visto este libro, intitulado *Selvas de Erifile*, del doctor Bernardo de Balbuena, y assí por no tener cosa que ofenda como por ser de ingenio y apacible y del estilo de otros curiosos libros que andan deste lenguaje y traça, se le puede dar al autor la licencia y privilegio que suplica.<sup>98</sup>

El estilo de la obra, que pretende imitar a Teócrito, Virgilio y Sannazaro –según se anota en la portada de la novela–, difícilmente podría considerarse conceptista; más bien reproduce los tópicos renacentistas de la égloga y la novela pastoril. Sin embargo, la atención del crítico-censor al estilo y la clasificación de la novela como perteneciente a un grupo de obras de determinado “lenguaje y traza” –en oposición a algo más normativo o clásico– sugiere que está evaluando la obra en términos de la originalidad que comparte con otras obras similares.

Por otra parte, el ingenio, según lo entendían los escritores del período, es una fuerza natural del ser humano, una “facultad mental innata que no puede adquirirse mediante el estudio y que no puede someterse a sistema alguno de reglas artístico-técnicas”.<sup>99</sup> Esto es particularmente atribuible a la preceptiva del Barroco,<sup>100</sup> aunque Gracián llegará a complicar esta dicotomía –arte e ingenio– al considerar ambos elementos como partes complementarias de la misma creación poética. Éste no es el único censor de aprobaciones que alude al ingenio –en su acepción de “genialidad” innata– al hablar de la génesis de la obra literaria. Otros, como el que aprueba la *Breve*

---

<sup>98</sup> Bernardo de Balbuena, *Siglo de oro en las selvas de Erifile*, Alonso Martín, Madrid, 1608, [p. 7].

<sup>99</sup> Jon R. Snyder, *op. cit.*, p. 77.

<sup>100</sup> Para algunos teóricos italianos del XVI el concepto poético “escapa a una definición precisamente porque su invención no requiere ‘arte’ sino ‘naturaleza’, fuente de todo ingenio poético” (Jon R. Snyder, *op. cit.*, p. 39).

*relación de la plausible pompa* (1673) atribuyen la bien lograda mezcla de lo cristiano y lo pagano, costumbre literaria del Barroco hispánico, al ingenio del autor:

Con eminencia y con acierto lo executó el autor, divinizando lo humano y christianizando lo gentílico, casando, digo, la profana erudición con sagrado empleo en el ingeniosísimo certamen, honroso, aunque estrecho palenque en que desafiados los mexicanos ingenios, ninguno se reconoció vencido, todos triunfaron vencedores.<sup>101</sup>

No obstante, abunda más en las aprobaciones novohispanas la contraparte del tópico del ingenio del autor, heredero de la preceptiva gracianiana: el “arte” o la técnica que expone la poética de Horacio es frecuentemente la justificación del resultado logrado por el autor. Para el poeta y preceptista latino “no se trata tanto de las cualidades que ha de tener la obra acabada como de los presupuestos con los que el poeta debe contribuir a ese fin: su esmero, su esfuerzo, su dedicación”.<sup>102</sup> Para muchos críticos y censores de libros en la Nueva España, cualquier logro estético, erudito e intelectual debe atribuirse al trabajo del autor o, en todo caso, a la técnica perfeccionada a lo largo del tiempo:

Al largo seguir de aquellas obras añade otro en las tuyas el author de este libro, quien se ha mostrado tan infatigable que, no contento con haver los años passados escrito la vida del ven[erable] padre con aquella dilatación, que pudo ofrecerle lo apressurado del tiempo en un libro que con tantos aplausos recibieron la devoción y la cultura, aun todavía prosigue constante el mismo intento, duplicándolo gratamente en número correspondiente a las dos veces.<sup>103</sup>

Con mucha frecuencia son las obras que tienen un sustento erudito las que adscriben el éxito de la obra al esfuerzo. Según señalé con anterioridad, las novelas pastoriles –uno de los escasos ejemplos de prosa de ficción en la Nueva España– y algunas obras poéticas, recibían aprobaciones en las que se elogiaba el ingenio innato del escritor; mientras que una obra como la *Crónica de la santa Provincia de San Diego de*

---

<sup>101</sup> Diego de Ribera, *Breve relación de la plausible pompa y cordial regocijo*, Viuda de Bernardo Calderón, México, 1673, [p. 9].

<sup>102</sup> Manfred Fuhrmann, *La teoría poética de la Antigüedad*, trad. A. S. Rodríguez, Clásicos Dykinson, Madrid, 2011, p. 225.

<sup>103</sup> Isidro Félix de Espinosa, *Nuevas empresas del peregrino americano...*, *op. cit.*, [p. 12].

*México*, de Baltasar de Medina –un autor que, como veremos más adelante, es también censor erudito de obras poéticas y doctas– llama la atención del censor por el esfuerzo dedicado a la investigación y anotación marginal: “El juicio lo publica el seso de la obra, el tesoro lo erudito de la narración. En sus apuntamientos marginales se descubre mucha riqueza escondida y ganada al sudor y aflicción de afanados estudios en todo género de buenas letras”.<sup>104</sup>

No es descabellado afirmar que, como ocurre con el principio de utilidad clásico, la concepción horaciana del arte como técnica que debe ser perfeccionada aparece en las aprobaciones de obras eruditas que prestan más atención a la autoridad que a la innovación. Coincidentemente, algunos censores utilizan el tópico por excelencia del trabajo diligente y exquisito –el de la abeja–, para reconocer la labor medida del escritor: “trabajado en esta obra como solícita abeja, de quien dixo el Ecclesiástico que en la labor de su miel *operaria est, operationem quoque venerabilem facit*”.<sup>105</sup> Aunque, como en todo hay excepciones, este lugar común aparece también al comentar la confección estilística de la poesía:

y [no] olvide en estos [versos] el consejo de Sócrates, que persuadía que en este género de lecciones debía el estudioso proceder a imitación de la misma abeja, que reconoce estudiosa y advertida todas las flores, sin perdonar el más prolijo examen de alguna de ellas, pero chupando de cada una sólo la parte útil, pues en este vergel hermoso, en que cada palabra es fértil, segura semilla a que corresponde copiosa, estimable cosecha [...] ninguna se hallará que no abrigue y encierre muchas utilidades.<sup>106</sup>

Por otra parte, respecto de la concepción preceptiva del estilo en las aprobaciones, sería imposible comentar extensamente cómo cada censor hace una crítica de la obra a partir de tal o cual logro estético respaldado por alguna poética clásica o barroca. Sin

---

<sup>104</sup> Baltasar de Medina, *op. cit.*, [p. 23].

<sup>105</sup> Francisco Corchero Carreño, *op. cit.*, [p. 8].

<sup>106</sup> Luis Antonio de Oviedo, *op. cit.*, [pp. 23-24].

embargo, es posible en líneas generales determinar dos tendencias. En primer lugar está aquella en que valora el conceptismo y la dificultad interpretativa; y, en segundo, la del estilo sobrio y simplificado, heredero de la poética clásica y respuesta a la oscuridad propia del mal llamado “culteranismo”. El primer estilo, aún barroco y muy característico de la literatura hispánica, celebra la posibilidad de crear imágenes ricas y elaboradas, aptas para un lector avesado en la agudeza gracianiana<sup>107</sup> y dispuesto a asumir el reto y el deleite que supone la dificultad, puesto que “toda dificultad solícita –dice Gracián– es discurso y es agradable pasto del ingenio, con la proposición suspende y con la salida satisface”.<sup>108</sup> Naturalmente, esta dificultad adquiere la forma del concepto que, bien logrado, resulta claro, coherente y despejado de oscuridad; tal como muestra el comentario del censor de la *Vida de Santa Rosa de Lima*:

lo expresivo y conceptuoso, lo ameno y bien significado, corriendo la pluma tan libre por entre la ajustada prensa del verso, como pudiera apenas otro, por entre la licenciosa libertad de la prosa y esto, no ya fabricando qual artificiosa abeja, geroglífico de la poesía, este dulcísimo panal de las más proporcionadas acciones de la santa a las metáforas, figuras y conceptos, sino hallando a todas sin elegirlas, escogidas galas y vistosos matices con qué hermosearlas; y lo que más es, sin desviarse un punto de la obligación de historiador ni de los preceptos de poeta.<sup>109</sup>

Este poema heroico, aunque del Barroco tardío, fue muy celebrado y reimpresso en Perú, Nueva España y España. No se puede decir lo mismo del estilo de todas las obras conceptistas novohispanas, por lo que muchas aprobaciones alaban las virtudes contrarias al estilo conceptista –la medida y sobriedad–, ya que la hiperbarroquización, que vino a dar en el uso excesivo de erudición, oscuridad en el estilo y conceptismo impenetrable,

---

<sup>107</sup> Snyder define la agudeza, según la entiende Gracián, de la siguiente manera: “La agudeza no está llamada a reflejar lo real de manera mimética o a reiterar el sentido común de las cosas: se trata, por el contrario, de una experiencia de la libertad en la que el ingenio se desvincula de todo nexo con el orden preconstituido del mundo ‘y con las fantasías más corrientes’ para ir en busca de relaciones raras y desconocidas” (*op. cit.*, p. 54).

<sup>108</sup> Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, apud Jon R. Snyder, *op. cit.*, p. 84.

<sup>109</sup> Luis Antonio de Oviedo, *op. cit.*, [p. 22].

llegó a ser considerada un exceso del lenguaje. Así, muchas aprobaciones aluden a la claridad como un logro estético y estilístico del autor:

Y no menos pudiera aplicarle al author desta obra lo que dixo S. Gregorio Nazianzeno a Themistio: *Tu rex es sermonum*. Eres tan naturalmente elegante y con tanta facilidad claro, que todo te lo hallas dicho; hablas con imperio, sin tiranizar las palabras, ni violentar las sentencias, conviniéndole lo que de un gran ingenio dixo Sidonio: *Curce fiunt causam potius implere, quam paginam*.<sup>110</sup>

El censor de la *Breve relación de la plausible pompa y cordial regocijo* de Diego de Ribera considera que el estilo de la obra es claro porque no hay perturbaciones excesivas del lenguaje. Uno de los planteamientos esenciales del Barroco, que sugiere de manera temprana Torquato Tasso en los *Discorsi*, era la noción de “maravilloso”, en dos sentidos diferentes –no limitados a la poesía épica–: en primer lugar, el efecto deslumbrante de la poesía sobre el lector y, en segundo, “el elemento base de una estética de la sorpresa generada por la fuerza poética de las imágenes”.<sup>111</sup> Según Tasso, la escritura debía ser clara y, al mismo tiempo, una lengua extraña. En cierta medida se puede decir que a finales del XVII la subversión del uso natural del lenguaje –la creación del concepto a partir de la “lengua extraña”– no era ya el ejercicio poético medido que buscaba tanto la maravilla cuanto la claridad. Por lo que no resulta extraño que en gran parte de las aprobaciones de finales del XVII y principios del XVIII se teorice sobre la claridad como la contraparte moderada de los excesos estilísticos del Barroco tardío. Algunas aprobaciones acuden a las autoridades clásicas para ejemplificar el estilo conciso, en especial a Séneca:

me detiene la pluma en las dignas alabanzas que se merece el author de aquesta obra tanto más digna de alabanza, quanto más compendiosa y reducida, según sentir de Séneca, quien

---

<sup>110</sup> Diego de Ribera, *Breve relación de la plausible pompa...*, *op. cit.*, [p. 13].

<sup>111</sup> Jon R. Snyder, *op. cit.*, p. 37.

gradúa la magnitud de los artífices por lo abreviado de sus reducciones: *Magni artificis clausisse totum in exiguo*.<sup>112</sup>

En los comentarios críticos sobre el estilo, así como en lo que respecta a la función de la literatura (utilidad vs. deleite) y al principio creativo del autor (ingenio vs. técnica), es imposible determinar una pauta unívoca en el apego a una preceptiva por encima de la otra. Cualquier polarización a la hora de interpretar las reflexiones teóricas de los críticos de este período es problemática, ya que la preceptiva barroca –en su repertorio teórico extenso e irreductible– no pretende hacer *tabula rasa* con la teoría poética de la antigüedad: tanto en la Metrópoli cuanto en la Nueva España, la tradición culta, despectivamente llamada “culterana” por sus contemporáneos, prolonga hasta inicios del siglo XVIII su vínculo con el mundo clásico y, aunque luego se tildó de abigarrada y superficial, los elementos teóricos que se utilizan para derribarla provienen también de la autorizada poética de Horacio.

No pretendo desentrañar todas las fricciones entre el clasicismo y el Barroco que se dieron a lo largo de los tres siglos de la Colonia, sólo revelar la forma en la que ambas preceptivas aparecen reflejadas en las aprobaciones que he analizado hasta ahora. El patrón que he podido observar en el extenso período que comprende esta investigación – pues, como se vio al inicio de este apartado, he seleccionado aprobaciones tan tempranas como la de *Selvas de Erifile* de Balbuena (de 1608) hasta obras de la primera mitad del siglo XVIII– es que la elección de ciertos temas o géneros –como el religioso o el histórico– determinan la adecuación del estilo del autor a ciertas normas y preceptos teóricos que el censor comenta diligentemente en la aprobación. Por ejemplo, en líneas

---

<sup>112</sup> José Cabezas, *op. cit.*, [p. 24]. La cita en latín de Séneca está incompleta; textualmente es “magni me hercule artificis est, clausisse totum in tam exiguo” cuya traducción es: “Mas, por Hércules, que es propio de un gran artífice encerrar toda la obra en un espacio reducido” (Séneca, *Epístolas morales a Lucilio*, libro III, epístola 53, §11, Gredos, Madrid, 2010, t. 1. Seguí la traducción de Ismael Roca Meliá).

generales, una obra de tema religioso se aprueba en virtud de su utilidad para moldear comportamientos, así como frecuentemente la poesía se aprecia por el deleite que ofrece al lector. Lo mismo se puede decir de la génesis creativa de la obra: el ingenio propio de la poética barroca se aprecia como motor creador de obras de entretenimiento y poesía, mientras que la erudición –que, naturalmente, inunda numerosas obras poéticas también– se atribuye comúnmente al esfuerzo y la técnica del escritor. En los comentarios sobre el estilo, por último, se aprecian tendencias similares: sólo en la poesía se permite la osadía formal –dentro y fuera del concepto–, mientras que en las obras eruditas, históricas o de tema religioso el censor valora la claridad, noción derivada de la preceptiva clásica.

Hasta ahora, la clasificación de las aprobaciones con base en los tópicos más frecuentes y los principales elementos constituyentes me ha permitido un análisis retórico al interior de este paratexto, a fin de hacer una descripción genérica. Sin embargo, esta clasificación no dice nada sobre las relaciones que la aprobación establece con el texto literario, que es uno de los objetivos principales de esta investigación. En lo que resta del presente capítulo, me centraré en observar la relación de la aprobación con el texto literario.

#### 2. 4. LA CENSURA DEL *DEBIDO RECUERDO DE AGRADECIMIENTO LEAL* DE JOSÉ LÓPEZ AVILÉS

José López Avilés escribió *Debido recuerdo de agradecimiento leal* en 1684 en honor a fray Payo Enríquez, que fue arzobispo de México y virrey de la Nueva España de 1673 a 1680. El ambicioso texto poético –compuesto de 2,192 versos– merece la atención por la singular relación que establece con los numerosos escolios o comentarios marginales que

el mismo autor añade como complemento. Está formado por una serie de composiciones dedicadas a fray Payo: unas octavas en honor al tratado que éste escribió en defensa de su hermana, unas glosas, una traducción de Ovidio y la composición principal, una silva titulada *Canto pastoril en selva suelta*. Destaca la manera en que éstos se apoyan en las notas marginales, pues según apunta Martha Lilia Tenorio, el aparato erudito no es un mero adorno, sino que sirve al autor para legitimar su obra y “convencer a los lectores de sus muchos conocimientos”,<sup>113</sup> pero, principalmente, es “un complemento importante, a veces imprescindible, del tejido alegórico del poema”.<sup>114</sup> Un ejemplo de esto son los escolios de los primeros versos del *Canto pastoril*:

Yo, quien antiguamente de pasada  
canté de GUADALUPE en la Calzada  
a México en dibujo y breve summa  
con mi rústica vena y bronca pluma  
aquel PAYO pastor guardando ovejas [...]   
(vv. 1-5)<sup>115</sup>

La primera nota marginal, sin numeración, alude a la función que tendrán en la lectura los escolios, identificados con números que se vinculan con el poema: “Alusivo y exornativo escholio del poema, donde se suple mucho que pudiera dilatar no poco su estudiada seguida histórica narración”.<sup>116</sup> Con esta aclaración, el poeta da por hecho que el lector necesitará –ya que quizás se trata también de una necesidad propia– el apoyo de las referencias a autoridades clásicas en las notas marginales, entre otros comentarios eruditos, para comprender el poema mejor y sin tanta dilación. De manera que el primer

---

<sup>113</sup> José López Avilés, *Debido recuerdo de agradecimiento leal*, ed. M. L. Tenorio, COLMEX, México, 2007, p. 34.

<sup>114</sup> *Loc. cit.*

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 77. Mantengo las particularidades tipográficas del autor, según propone la citada edición, debido a la función enfática que tienen en la interpretación del poema.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 76.

verso –“Yo, quien antiguamente de pasada”<sup>117</sup> lleva una llamada que remite al primer escolio numerado, en donde se aclara que el poeta “Éntrase imitando a Virgilio que así comienza su *Eneida*” (*loc cit.*). Los escolios no sólo revelan las referencias doctas en el intento de presumir un poema confeccionado a partir de notables herramientas intelectuales, sino que en ocasiones son imprescindibles para completar la alegoría que el texto sólo sugiere con la modificación tipográfica de algún término:

Agora vuelvo con alegres penas  
(provocando otra vez a las ARENAS,  
por lo muy mucho que las he gustado  
y gran parte que de ellas me a tocado)  
a cantar, o *contar*, las religiosas  
invictas armas, *palmas* victoriosas [...]  
(vv. 11-16)

En estos versos el poeta introduce un concepto que sólo se puede entender en su totalidad si se toma en consideración el escolio vinculado a la palabra “ARENAS”. Después de introducir a fray Payo en el quinto verso –“*aquel PAYO pastor guardando ovejas*”– el yo lírico expresa la necesidad de cantar las victorias y contar las grandes empresas del homenajeado mediante la provocación de las arenas, una imagen discordante con el resto del fragmento, si no se confronta con el escolio. En éste se explica que, por un lado, las arenas hacen alusión a Nuestra Señora del Risco –convento a donde se retiró fray Payo a pasar sus últimos años y que, aparentemente, es territorio arenoso– y, por otro, remite al equívoco de los textos latinos que se refieren a batallas campales:

Haze eco a la voz común de ser territorio de *arenas* el sitio de Nuestra Señora del Risco y a lo arenoso de sus países, con el equívoco y phrase latina de los que son instados a campales batallas, como se halla el escriptor destes versos: *Non liber ut fieret, sed uti sua cuique daretur littera propositum, cura que nostra fuit.* Ovid., lib. 3 *De Pont[o]*, eleg. 9 ad Brutum [vv. 51-52].<sup>118</sup>

---

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 76.

Los versos citados de Ovidio (“Y no que se hiciera un libro, sino que se entregara su carta a cada uno, ha sido el propósito y también nuestra inquietud”)<sup>119</sup> no tienen ninguna relación con el tema bélico, ni tampoco favorecen el desarrollo del concepto. El poeta quiso poner a Ovidio como ejemplo de poeta incitado a narrar la guerra para poder entroncar con fray Payo, a quien llama “piadoso Eneas”, pues libró numerosas batallas de humildad y entrega.

El hecho de que el poeta tenga la necesidad de apoyarse en notas marginales para completar el sentido de la obra habla, por un lado, del uso limitado del universo poético que tiene como referencia –pues a diferencia de los poetas clásicos que cita y toma como autoridad, López Avilés necesita el apoyo de los escolios para completar la imagen poética–; y, por otro, habla de una tendencia a la erudición como forma de legitimar, mediante la reproducción de autoridades, el texto literario. Según señala Martha Lilia Tenorio:

A pesar de su disciplinada aplicación y de su confirmada erudición, López Avilés no logró ser poeta, y prueba de su fracaso, pero también de su gran sensibilidad y de su refinado buen gusto, son los comentarios marginales. Éstos cumplen, por un lado, la función del escolio clásico y de la moderna nota a pie de página, esto es: aclarar, explicar, legitimar; y, por el otro, son un notable complemento del tejido alegórico del poema: ante su incapacidad, el poeta da la palabra a sus autores preferidos.<sup>120</sup>

Considero que es importante, antes de entrar en el análisis de las aprobaciones que preceden al texto del *Debido recuerdo*, ahondar –aunque brevemente– en la importancia de las referencias cultas y su significado en la literatura novohispana. El uso de autoridades en la literatura hispánica de este período responde a la importancia que la erudición y la imitación tenían en la poética que ejercían, entre tantos otros, poetas como López Avilés, algo que ilustra Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio*: “Sin la erudición

---

<sup>119</sup> Ovidio, *Cartas desde el Ponto*, trad. A. Pérez Vega, CSIC, Madrid, 2000, p. 151.

<sup>120</sup> José López Avilés, *op. cit.*, p. 52.

no tienen gusto ni sustancia los discursos, ni las conversaciones, ni los libros. Con ella ilustra y adorna el varón sabio lo que enseña, porque sirve así para el gusto como para el provecho”.<sup>121</sup>

No obstante, sería erróneo pensar que toda referencia erudita en la obra literaria – ya sea integrada en el texto o añadida, como hace López Avilés, en los escolios– tiene un sustento real en el intelecto del autor, pues “es harto discutible y de muy compleja constatación la lectura real de los autores y las obras citadas”.<sup>122</sup> Por esto se ha discutido ampliamente que el apoyo del escritor no estaba tanto en la memoria –como se detalla en las poéticas de la época–<sup>123</sup> sino en polianteas, de donde se pueden extraer numerosas citas de distintos autores clásicos o en *thesaurus* elaborados por el mismo autor, donde copiaba referencias que podrían ser útiles para la escritura de sus propios textos.<sup>124</sup>

La idea de que el escritor no tenía todas las referencias clásicas disponibles en su memoria se sustenta, también, según apunta Víctor Infantes,<sup>125</sup> en el hecho de que la mayoría de las referencias son *loci communes*, es decir, que las autoridades estaban

---

<sup>121</sup> Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, tratado segundo, *apud* M. L. Tenorio, *op. cit.*, p. 22.

<sup>122</sup> Víctor Infantes, “Espejos poéticos y fama literaria. Las nóminas de autoridades líricas (siglos XVI-XVII)”, *Bulletin Hispanique*, 106 (2004), p. 40.

<sup>123</sup> Teóricos como Gracián y Pinciano hablan de la importancia de la memoria en la configuración del intelecto del escritor contemporáneo. El segundo lo ejemplifica, precisamente, acudiendo a autoridades clásicas: “Esta memoria y del entendimiento se hacen los hábitos intelectuales. Esto quisieron decir los antiguos cuando dijeron que Júpiter y Mnemosine engendraron a las Musas: por Júpiter se entiende el entendimiento y Mnemosine quiere decir memoria” (Alonso López Pinciano, *Obras completas. Philosophía antigua poética*, ed. José Rico Verdú, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 1998, p. 45). Además de los preceptistas, a otros escritores, como fray Luis de Granada, llegan al extremo de hablar de la memoria como auxiliar de la experiencia, misma que atiza la luz del entendimiento: “Ella es conservadora de las experiencias, las cuales sirven no menos para la ciencia que para la prudencia” (*Introducción al símbolo de la Fe*, ed. José María Balcells, Madrid, Cátedra, 1989, p. 453).

<sup>124</sup> Según apunta Martha Lilia Tenorio, “el docto estudioso iba elaborando una especie de cuaderno, un *thesaurus* donde copiaba las noticias que más le interesaban y que le pudieran ser útiles después” (*op. cit.*, p. 23).

<sup>125</sup> Víctor Infantes, *art. cit.*, p. 40.

presentes en el imaginario de la mayoría de los escritores cultivados sin que éstos tuvieran que acudir necesariamente a las fuentes.

El uso de referencias y autoridades no estaba limitado a un solo género literario – aunque los tratados parecen más inclinados a este tipo de incorporaciones textuales–, más bien, es una tendencia general producto de la poética colectiva que valoraba más la *immitatio* que la *inventio*. López Pinciano, en un diálogo de la epístola segunda de su *Philosophía antigua poética*, argumenta a favor de la imitación de los clásicos:

No me parece mal la razón del Pinciano y me parece bien la de Quintiliano, el cual enseña a los poetas que deben ser elegidos y leídos. De lo cual consta que entre ellos hay, como entre todos los demás hombres del mundo, buenos y malos. Y así se deben seguir [*sic*] los buenos, como son un Homero y un Virgilio y semejantes heroicos; los cuales levantan los ánimos a los oyentes con la grandeza de las cosas que tratan. Son buenas las trágicas lecciones por la majestad de las cosas y suavidad del lenguaje; y, si las comedias son bien acostumbradas, deben ser escuchadas por la elegancia que contienen; y los poemas líricos, por la doctrina y sentencias de que están adornados.<sup>126</sup>

Primero, el humanista español –mediante la declaración de Fadrique, un personaje del diálogo-epístola– determina la importancia de imitar a aquellos poetas que la tradición ha juzgado como buenos, Homero y Virgilio. Segundo, al distinguir entre géneros literarios, Pinciano alude a la teoría de los estilos, con la que Aristóteles define los distintos géneros literarios a partir de la condición moral de los personajes, “de lo que se deducía el empleo de un lenguaje ajustado a su naturaleza y circunstancias”;<sup>127</sup> de manera que defiende el apego del poeta contemporáneo a la poética aristotélica, epítome de autoridad literaria. Tercero y último, al hablar de la poesía lírica, Pinciano alude a la función del *docere* mediante la inclusión de “sentencias” –que debían provenir necesariamente de *auctoritas*– para conseguir la belleza, es decir, la función del *delectare*, en el poema. Por

---

<sup>126</sup> Alonso López Pinciano, *op. cit.*, p. 86.

<sup>127</sup> David Mañero Lozano, “Del concepto de *decoro* a la ‘teoría de los estilos’”, *Bulletin Hispanique*, 111, 2 (2009), p. 361.

lo que, según una de las poéticas más relevantes en la España de los Siglos de Oro, la referencia culta es un adorno necesario para el poema.

Si bien López Avilés parece excederse en el uso de notas marginales para nuestro consentido –y no por ello menos refinado– gusto lector actual, debido a la tendencia a la hiperbarroquización de la literatura novohispana del XVII<sup>128</sup> lo que hoy nos parece un exceso, no resultó ajeno a la sensibilidad poética e intelectual de sus primeros lectores – los censores del libro– cuyos textos aprobatorios acudían también, con mucha frecuencia, a la recitación de referencias eruditas.

La primera aprobación que aparece en los preliminares del *Debido recuerdo* está firmada por el P. Francisco de Florencia, de la Compañía de Jesús. Aunque es breve y concisa, el censor no pretende disimular que el mayor logro del poema es la erudición, y –como en muchas otras aprobaciones– reduce la función aprobatoria a la fórmula: “No hallo en ella cosa que se oponga, ni a la verdadera doctrina, ni a la sólida piedad y buenas costumbres”.<sup>129</sup> No es de sorprender que el padre Florencia preste atención al docto artificio del poema de López Avilés por encima de cualquier clase de esfuerzo poético que se deja ver en toda su extensión, ya que se trata de un jesuita que “fue en el púlpito tan sobresaliente como en la cátedra”,<sup>130</sup> que se desempeñó como profesor de teología y filosofía y fue un importante cronista del virreinato que terminó su carrera eclesiástica – con la severa proclividad al estudio que caracteriza a los jesuitas– como calificador del Santo Oficio. Vale la pena rescatar la descripción que hace de él el padre Kino:

---

<sup>128</sup> Según señala Martha Lilia Tenorio en el estudio introductorio dedicado al *Debido recuerdo* de López Avilés, “este enorme aparato documental tiene un atractivo retórico: es una manifestación, muy *sui generis*, del fenómeno de la hiperbarroquización de la poesía hispánica en este período. Las notas serían, pues, entre otras cosas, uno de tantos adornos, un detalle preciosista muy apreciado en una época en que por lo menos una parte de los letrados concebía así el trabajo literario” (*op. cit.*, p. 38).

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>130</sup> P. Francisco Zambrano, *Diccionario bio-bibliográfico de la Compañía de Jesús en México*, Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Iberoamericana, México, 1961, t. 6, p. 703.

Si alguno se persuadiese que de más monta son o pueden ser las insignes cátedras de las famosas universidades o los célebres púlpitos de la catedrales, advierta lo que el doctísimo y eruditísimo padre maestro FRANCISCO DE FLORENCIA, ilustre gloria de nuestra Compañía, tiernísimo y cariñosísimo amante de nuevas conversiones, escribe en la vida del P. Gerónimo de Figueroa.<sup>131</sup>

No se deben pasar por alto las relaciones de cortesanía que atravesaban toda interacción entre miembros de distintos niveles jerárquicos en las órdenes religiosas, algo que afecta no sólo al padre Kino –que se deshace en elogios de su superior– sino a la gran mayoría de escritores religiosos, pues éstos debían someter sus textos a la aprobación de un miembro del clero con mayor estatus jerárquico que ellos. El primer censor estaba ampliamente calificado para aprobar el manejo del tema religioso; pero, principalmente, es su erudición y experiencia como escritor y catedrático lo que lo habilita para dar el visto bueno a una obra que destaca por esos “adornos”, que son las referencias cultas y clásicas:

[Hallo] antes sí mucho que admirar en la inmensa erudición, que acumula en los márgenes, para ilustrar lo que ciñe en sus profundos versos. Merecen la lealtad del author, la piedad del assumpto, la erudición del escripto, el prelado que elogia, el príncipe que invoca, las virtudes que aplaude y el patrocinio que implora, que vuestra Excelencia le dé la licencia que pide para estampar esta obra.<sup>132</sup>

Así que aquella práctica peninsular de solicitar la aprobación de textos literarios a escritores y la de textos religiosos a miembros del clero tiene una interesante contraparte en la Nueva España. Como comenté en el capítulo introductorio, la institución literaria compartía con el estado y la Iglesia la responsabilidad de ilustrar y evangelizar –algo que se deja ver en la misma elección del tema del *Debido recuerdo*, pues el poeta pone su intelecto y dotes literarias al servicio, nada menos, que de un representante de ambos: Iglesia y estado–; no obstante esta singular conexión y dependencia entre instituciones

---

<sup>131</sup> P. Eusebio Francisco Kino, *Saeta*, México, 1961, p. 179, *apud* P. Francisco Zambrano, *op. cit.*, t. 6, p. 712.

<sup>132</sup> José López Avilés, *op. cit.*, pp. 60-61.

que surgió durante el Virreinato, resulta sorprendente encontrar que de este lado del Atlántico el censor se elegía, también, por su capacidad de evaluar el contenido, el tema y la forma del texto literario, y no sólo por su apego a las normas morales que dictaba la Metrópoli.

La segunda aprobación del libro, a cargo de fray Baltasar de Medina, es producto de una dinámica censora similar, pues el autor –en este caso de la orden de los religiosos descalzos– es también escritor<sup>133</sup> y está calificado para evaluar el valor literario del texto, algo que no pretende disimular. El paratexto inicia con una de las típicas fórmulas inaugurales de la aprobación: “En ejecución del orden de V md. he leído con especial atención el *Debido recuerdo* [...]”,<sup>134</sup> que se mantiene en la línea de expresiones como “he visto” o “por orden de”,<sup>135</sup> que se incluyen en la mayoría de las aprobaciones desde aquellas primeras muestras que aparecieron impresas al inicio de los libros en el siglo XVI. Según Alain Bègue, la aprobación vuelta elogio sigue una estructura y reproduce una serie de tópicos,

a través de los cuales, desde las primeras líneas [...], descubrimos que el propósito del censor va no sólo más allá de su labor original de examinador sino que, oculto tras un novedoso discurso laudatorio, encubre de hecho el deseo de revelar sus dotes de literato y su erudición portentosa.<sup>136</sup>

---

<sup>133</sup> Baltasar de Medina es el autor de la *Crónica de la santa provincia de San Diego de México* (1682) cuyas aprobaciones incluí en el apartado de la tipología de este paratexto. Según Antonio Rubial, el hecho de que Baltasar de Medina hubiera pertenecido a una orden secundaria y, siendo relativamente joven, lo obligó a dedicar sus crónicas al territorio criollo más que a exaltar aspectos concretos de su orden. Por lo tanto, el censor y clérigo se dedicó a escribir sobre “descripciones geográficas y urbanas de ciudades donde hubo conventos de descalzos, relación de la fundación de México-Tenochtitlán; el abasto de la ciudad de México; posición astronómica, riqueza, edificios, autoridades y tribunales de la capital, etc.” (“La crónica religiosa: historia sagrada y conciencia colectiva”, en *Historia de la literatura mexicana: la cultura letrada en la Nueva España del siglo XVII*, eds. B. Garza Cuarón y R. Chang Rodríguez, Siglo XXI, México, 1996, p 355).

<sup>134</sup> José López Avilés, *op. cit.*, p. 61.

<sup>135</sup> Alain Bègue, *art. cit.*, p. 97.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 98.

La aprobación que hace fray Baltasar de Medina no es la excepción, más bien al contrario, el censor busca hacer de este paratexto una especie de continuación de la obra literaria, a la vez que una breve pero pomposa reseña. Y digo que el autor de la aprobación continúa la labor literaria porque, después de la fórmula inaugural –seguida del ya obligado elogio al autor y el tema de la obra– el censor retoma la función encomiástica del *Debido recuerdo* y él mismo dedica palabras de elogio a fray Payo que culminan con una cita de Quevedo y su escolio correspondiente:

Illustríssimo y excelentíssimo señor maestro don fray Payo de Ribera, que retiró de sí por la renunciación las mitras de México y Cuenca y esperanzas de los mayores cargos de la Monarchía:

*y por ser retirada más valiente,  
se retiró a sí mismo el postrer día\*.*

\*Don Francisco de Quevedo, Musa I, sonet. 4 al emperador Carlos V.<sup>137</sup>

El censor, escritor también, no desestima la oportunidad de “servirse del discurso laudatorio en favor del lucimiento de su ingenio”<sup>138</sup> y adopta la misma postura que el autor, por lo que rompe una de las barreras principales entre este paratexto y la obra literaria: la distancia que se establece entre ambos viene de que el primero elabora un discurso a partir del segundo, un discurso crítico, ya sea según el presupuesto burocrático de aprobar el contenido moral o el ya evolucionado panegírico, que cumple la función de la crítica literaria. Al asumir la misma postura que el autor y reproducir en la aprobación elogios y estructuras similares a los del texto –así el motivo sea cumplir con las normas de cortesanía de la época– se viene abajo una de las barreras que separa el texto literario del paratexto. La aprobación –en tanto que ostenta las características fundamentales de la crítica– no es el único paratexto que emite un discurso a partir de la obra, pues la

---

<sup>137</sup> *Op. cit.*, p. 61.

<sup>138</sup> Alain Bègue, art. cit., p. 99.

independencia del texto literario es, en principio, la característica principal de todo paratexto.

En el período que nos ocupa, la aprobación ya cumplía la función de lo que hoy llamamos crítica literaria y, según señalé en apartados anteriores, la primera condición para la existencia de ésta es el principio de autonomía, del cual deriva una segunda premisa: “la de poseer y desarrollar un sentido de la mediación, que, a partir del análisis de la relación entre las supuestas intenciones del autor y sus logros en la obra, opera entre ésta y su recepción por el lector, ofreciendo un juicio previo para orientar su lectura”.<sup>139</sup> No obstante, la aprobación de Baltasar de Medina tiende un puente con la obra y, antes que presentar un juicio crítico y mediador entre autor y lector, el censor hace más bien un comentario del texto que acompaña de una artificiosa glosa del título.

Con uno de los ya mencionados tópicos aprobatorios, la alusión al valor de la obra por su tema, el censor justifica la necesidad de llevar el libro a la imprenta: “El assunto y título de la obra traen consigo las calificaciones necesarias para los moldes”.<sup>140</sup> Después, a renglón seguido, comienza a comentar y glosar el tema del *Debido recuerdo*, pues dedica a fray Payo una cita de Séneca (*Dies iste quem tanquam extremum reformidas, aeterni natalis est*)<sup>141</sup> y lo llama “nuestro glorioso príncipe” y “nuestro Saúl prelado”. El resto de la aprobación continúa con el elogio al arzobispo y virrey –con lo cual se rompe el principio de autonomía esperado de este paratexto– y con una glosa de cada palabra que conforma el título (*Debido recuerdo de agradecimiento leal*), en la que

---

<sup>139</sup> *Loc. cit.*

<sup>140</sup> José López Avilés, *op. cit.*, p. 61.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 62 (“Este día que tanto temes que sea el último, es el nacimiento de la eternidad”, traduzco a partir del inglés).

se ofrecen también elogios al autor, pues contribuye con esta obra a mantener vivo el recuerdo del protagonista:

De los héroes de esta estatura [...] no es menos provechosa la vista que el *Recuerdo*; antes, si la presencia no passa de los ojos y la memoria le entraña en el corazón, *Agradecimientos* se deben al author, que con este *Recuerdo* nos haze más vezino del alma tan peregrino sugeto: dándonos libro de *leal memoria* contra olvidadizos amores del mundo que, en quitándose la prenda de los ojos, se sale del corazón (*Loc. cit.*).

La segunda barrera que separa la aprobación y el texto literario es el juicio o discurso crítico, elemento fundamental para la existencia de la crítica literaria. En el pomposo comentario del censor encontramos, por el contrario, una actitud “pre-crítica”, según la llama Ruiz Pérez al referirse a los comentaristas de principios del XVI, en quienes prima “una voluntad canonizadora y, a través de la demostración de sus procedimientos de imitación y de uso del saber y las formas clásicas, de refuerzo de la autoridad de los textos anotados”.<sup>142</sup> La gran diferencia entre un comentrista como el censor Baltasar de Medina y uno del siglo XVI como Fernando de Herrera –cuya edición de las obras de Garcilaso adquirió con el tiempo el significativo título de *Anotaciones*– es que el segundo utiliza las herramientas filológicas y ecdóticas del humanismo para acercarse a un texto contemporáneo con la atención que normalmente se estudiaban los clásicos. Este censor, por su parte, se inserta en una tradición crítica consolidada ya en los márgenes del libro –una crítica heredera de los comentaristas eruditos del humanismo como Herrera–, pero somete el juicio y la erudición al encomio de un personaje a quien ya se le ha dedicado el libro entero. La actitud crítica, e incluso la actitud pre-crítica o filológica a la que podría acogerse el censor, se supedita aquí al elogio y con ello anula la posibilidad de ejercer el juicio crítico característico del comentario y la glosa del escritor humanista, a quien Baltasar de Medina tiene como referente.

---

<sup>142</sup> Pedro Ruiz Pérez, art. cit., p. 345.

En la presente aprobación, la reproducción de la función encomiástica del texto en el espacio dedicado a la crítica literaria no sólo habla de las rígidas vías de institucionalización literaria en la Nueva España, algo que se deja ver en la obligada manifestación de la cortesanía en cada elemento paratextual del libro –a pesar de que el homenajeado hubiera fallecido antes de su publicación–; sino que deriva, fundamentalmente, de la poética literaria vigente en el siglo XVII de este lado del Atlántico. Según Ruiz Pérez, en el panorama literario español hay un desplazamiento en el consumo de literatura –impulsado por el desarrollo del mercado libresco– de la utilidad hacia el entretenimiento, con lo que se sitúa la recepción del lector en el foco del proceso creador:

Tanto en el sentido utilitario de una literatura didáctica, orientada en el siglo XVI a la extensión de unos saberes prácticos, como la incipiente valoración de la literatura de entretenimiento imponen en sus cultivadores una progresiva atención al lector, al destinatario de la obra. La propia imprenta, con su dependencia directa del comprador, acentúa esta atención, la canaliza y la impone como elemento expreso, dando pie a la reflexión sobre el cambio provocado.<sup>143</sup>

Este cambio, del que ya hablé con mayor profundidad en el apartado anterior, es el paso de la poética clásica –de respeto e imitación de las autoridades– a una valoración de la estética individual y a la aparición de la crítica. En la Nueva España esta ruptura poética debe verse con cautela y considerar que a diferencia de lo que ocurría en España, el mercado del libro estaba en sintonía con las estructuras del poder más que al servicio del gusto lector y su demanda; por lo que no sorprende el apego a la poética clásica, cuya función utilitaria se mantenía vigente en los círculos literarios que estaban al servicio de la corte y la Iglesia.

---

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 346.

Por esto merece la pena destacar la interesante correspondencia entre el texto del poeta y el paratexto del censor, pues ambos manifiestan una actitud “pre-crítica” –que, aunque el término parezca peyorativo, sabemos que alude al ejercicio intelectual del humanismo previo al surgimiento de la crítica literaria–, pues López Avilés, más que poeta, es un experimentado comentarista y glosador que pone la autoridad literaria por encima de cualquier tipo de experimentación o artificio artístico; y, Baltasar de Medina, por su parte, acude a dos ejercicios de erudición que no son necesariamente críticos –según cabría esperar de una aprobación de finales del siglo XVII, cuando el paratexto alcanza su esplendor el como espacio predilecto de la crítica: por un lado, el uso de citas de autoridades para reforzar la función del escrito y, por otro, la glosa y comentario de un elemento de la obra. Por medio de éstos se percibe, como apunta Ruiz Pérez respecto del humanista del siglo XVI, la voluntad canonizadora del censor que mediante la imitación de las formas y el uso de recursos clásicos refuerza la autoridad del texto que anota.

Al final de la aprobación, el censor incluye la obligada frase aprobatoria, ocasión que utiliza para realzar nuevamente sus dotes literarias, pues ante la obstinada fórmula de “no hallo en él nada que atente contra la santa fe y las buenas costumbres” que abunda en las aprobaciones, Baltasar de Medina declara: “Con el suave pinzel de esta pluma se assombran y huyen estos lexos. En cuyos rasgos no hallo línea torcida a la fe, ni fealdad a las costumbres”.<sup>144</sup> Sin embargo, lo que sobresale es que en las líneas subsecuentes el censor despacha rápidamente el único comentario a propósito del texto literario cuya aprobación se le solicita y, aunque no se trate de un comentario crítico y riguroso, sí muestra un breve cambio en su perspectiva, momentos antes de avergonzarse por la soberbia de ofrecer un juicio crítico considerando su condición de religioso:

---

<sup>144</sup> López Avilés, *op. cit.*, p. 62.

Todo el lienzo de esta *Selva* está tan enriquecido de colores eloquentes al tesón gloriosamente obstinado del erudito genio del escritor, que los márgenes solos inundan la admiración. Pero basta, que San Paulino me enseña a temer en mi estado y estudio estos deslizes del juicio, cautelando la censura del que leyere: *Vide autem ne mihi calumniaris quod aliquid de poeta, non nostri iam studii, tanquam propositi, violator, assumpserim.* &c\*\*\*. San Diego de México y julio 24 de 1684.<sup>145</sup>

Si bien, como hemos visto, el deseo de abstenerse de dar una opinión reflexiva es uno de los tópicos que aparece en las aprobaciones, el arrepentimiento del censor parece, en este caso, genuino. Se trata de un intento de deshacer el único elemento diferenciador de la aprobación, el único instante en que se aleja del elogio de fray Payo para tomar como objeto de elogio y observación el texto literario y cumplir, así, con la función esperada de este paratexto. El uso del tópico en este caso ayuda a comprender la intención del censor, que consiste en legitimar –con el peso de las autoridades y la glosa del título– el tema del texto y no tanto su valor literario.

## 2. 5. EL DICTAMEN DESFAVORABLE Y EL CENSOR COMO EDITOR

Como he insistido, la inclusión de la aprobación entre las hojas preliminares fue un factor determinante en la evolución de este dictamen hacia el ejercicio de crítica literaria en el que finalmente derivó. No obstante, el proceso burocrático del que proviene el paratexto que he analizado a lo largo de este capítulo –el de enviar el manuscrito al Consejo y la creación de un expediente con el dictamen de uno o varios censores que aprobaban o rechazaban la impresión de la obra– adquirió una función distinta después de que cambiaron las circunstancias políticas e ideológicas que motivaron la imposición de este procedimiento.

---

<sup>145</sup> *Loc. cit.* El censor, en toda su admiración de la erudición que muestra López Avilés con el uso de escolios, vuelve nuevamente a incluir la referencia de la cita de San Paulino en una nota al pie: “S. Paulino, epist. 7 [27] *Ad Severum* [§ 3]”.

Durante el reinado de Carlos V empezó a gestarse la defensiva ideológica de la Contrarreforma mediante un nuevo proyecto de legislación libresca, sin embargo, los primeros años de gobierno del emperador se caracterizaron por una notoria libertad en la circulación del pensamiento escrito. El libro teológico y espiritual, uno de los que más se imprimía en la España de principios del XVI, circulaba sólo a través de traducciones al español, dado que no existía aún la necesidad de legislar con severidad las numerosas reimpressiones de los textos místicos y litúrgicos. Ya a mediados del siglo XVI, la libertad para imprimir libros religiosos traducidos al español empezó a limitarse debido al riesgo que suponían para la España devota los pregones de los alumbrados españoles –quienes buscaban dentro de la Iglesia una reforma mística hacia el recogimiento–, o las numerosas ediciones y reimpressiones de las obras de Erasmo. Pero especialmente, la Reforma iniciada por Lutero, cuyos textos entraron a España en época temprana, provocó una reacción legislativa cuyo propósito era mantener al lector español alejado de cualquier influencia reformista.

El primer control sobre la impresión y venta de libros llegó, entonces, en el año 1554 con la promulgación de las *Ordenanzas del Consejo* y el *Índice y censura especial de Biblias*; aunque, como indicó Menéndez y Pelayo, con el tiempo se “arreciaba la tormenta protestante y se multiplicaban los libros sospechosos aun en España y en lengua vulgar [por lo que los índices] iban pareciendo no suficientes”.<sup>146</sup> En este contexto político e ideológico se impone, en 1558, el trámite burocrático de censura previa que derivó en que la aprobación se incluyera, obligatoriamente, en las páginas preliminares del libro.

---

<sup>146</sup> Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, Red, Barcelona, 2016, p. 165.

Como ya he referido con mayor profundidad a lo largo del presente capítulo, durante el siglo XVII la aprobación se refuncionaliza y empieza a autorizar la impresión del libro con base en sus logros estéticos y literarios. A mi parecer, el principal factor que contribuye a este cambio de función en el documento legal es su inclusión en el espacio paratextual y el contacto, tanto con el texto literario, cuanto con el lector. Sin embargo, no se puede pasar por alto el cambio radical en el contexto político, que motivó la necesidad de aprobar los libros en un primer momento. En tiempos de lo que García Aguilar llama “aprobación politextual” –que surge a principios del XVII– había desaparecido la función de censurar el libro como parte del proyecto contrarreformista y, por el contrario, otras preocupaciones –como la evangelización de los indios y el deseo de alejarlos de la fantasía y la inverosimilitud– gobernaban las regulaciones en torno a la impresión y venta de libros en América.

En el análisis de las aprobaciones me limité especialmente a libros de finales del XVII hasta mediados del XVIII, pues es durante este periodo cuando la aprobación alcanza, en Nueva España, la extensión y profundidad que más atención merecía para el presente estudio. Durante este periodo, la censura previa pretendía controlar –en principio– la producción de ideas contrarias a la verdad oficial de la monarquía hispánica. José Torre Revello da noticia de un manual de instrucción para censores impreso en Madrid en 1756, en donde se indica qué se debe evaluar en el dictamen:

El examen de estas obras y su censura, no sólo ha de ser sobre si contienen algo contra la religión, contra las buenas costumbres, o contra las regalías de su Magestad, sino también si son apócrifas, supersticiosas, reprobadas o de cosas varias y sin provecho, o si contienen alguna ofensa a la comunidad o a particular o en agravio del honor y el decoro de la Nación, y aunque el juicio y dictamen del censor debe extenderse a todos respectos para formar su resolución; en esta censura bastará que se diga si contienen o no algo contra la

religión, buenas costumbres y regalías de su Magestad y si son o no dignas de la luz pública.<sup>147</sup>

No obstante estas directrices, recibidas por los censores que reportaban al Consejo de Indias,<sup>148</sup> las aprobaciones estudiadas muestran –como he expuesto ya de manera extensa– que el gusto lector y la adecuación de la obra a una determinada poética literaria eran también criterios importantes a la hora de componer este paratexto. El análisis de las aprobaciones en el apartado anterior suscitó la pregunta de si, además de elogiar la calidad literaria de los libros aprobados, el censor podía, bajo este mismo criterio, no otorgar la aprobación y licencia de impresión. Aunque mi investigación está enfocada al paratexto –y el dictamen desfavorable que nunca fue aprobación no puede ser estudiado como tal– me permito una breve desviación hacia la censura desfavorable que, a mi modo de ver, puede arrojar luz sobre este proceso que tan poca atención ha recibido de la crítica. En opinión de Lucienne Domergue:

bien entendu, les censures défavorables ou réservées sont plus intéressantes que les autres: d’abord elles sont plus circonstanciées; le censeur s’explique, se justifie à l’avance pour convaincre le Conseil et pour répondre éventuellement à l’auteur dépité; de plus elles sont révélatrices de ce qui ne pouvait pas passer, de ce que la censure se devait d’arrêter.<sup>149</sup>

---

<sup>147</sup> José Torre Revello, *El libro, la imprenta y el periodismo en América durante la dominación española*, IIB-UNAM, México, 1991, pp. 30-33. Si bien el objeto de estudio del presente trabajo es la censura previa, no se puede ignorar que la censura inquisitorial –o censura *a posteriori*– seguía los mismos lineamientos en sus expurgatorios de libros ya publicados. Como apunta Ramos Soriano: “la Inquisición destacaba por separado obras que no mostraban ni el más mínimo respeto por las autoridades civiles y religiosas, la moral cristiana, las instituciones y sus ministros. Eran obras que, al mismo tiempo, exaltaban sin el menor recato ideas contrarias a la doctrina cristiana, que a fines del siglo XVIII estaban en pleno apogeo en sectores cada vez más extensos no sólo en el extranjero sino también en España y sus dominios” (José Abel Ramos Soriano, *Los delincuentes de papel. Inquisición y libros en la Nueva España (1571-1820)*, FCE, México, 2011, p. 135).

<sup>148</sup> Según mencioné al inicio de este trabajo, en 1597 y, posteriormente, en 1599 y 1682 se expidieron Reales Cédulas en donde se pedía que el Consejo de Castilla no concediera licencia para imprimir libros referentes a América “sin que primero los viese y examinase el de Indias, argumentando que de esta manera se atajarían los perjuicios ‘de que los émulos de esta Corona’ tuvieran noticias verdaderas o inciertas sobre el Nuevo Mundo” (Torre Revello, *op. cit.*, p. 41).

<sup>149</sup> Lucienne Domergue, *La censure des livres à la fin de l’Ancien Régime*, Casa de Velázquez, Madrid, 1996, p. 89.

Los dictámenes desfavorables conservados en el Archivo General de Indias –en donde se mantienen los documentos relativos al Consejo de Indias– van desde mediados hasta finales del siglo XVIII y son contemporáneos a algunos libros cuyas aprobaciones analicé en el apartado anterior. Los expedientes consultados<sup>150</sup> contienen memoriales de libros de distintas materias, especialmente crónicas, compendios y breviarios que nunca obtuvieron aprobación ni licencia, y cuyo único manuscrito original se encuentra, en ocasiones, resguardado junto con el dictamen que prohíbe su impresión. Los dictámenes conservados –la censura que no llegó a ser aprobación ni paratexto– muestran el rigor y la diligencia con la que los censores, algunos de ellos miembros de la Academia de la Historia,<sup>151</sup> se tomaban la tarea de censurar los libros que pedían licencia de impresión.

Como es de esperarse, las censuras desfavorables, en coincidencia con el manual de censores que cité anteriormente, privilegian la utilidad de la obra para fines prácticos o propósitos intelectuales; de manera que se rechaza la petición de licencia en numerosos dictámenes debido a que la obra no es, en opinión del censor, de utilidad para el público americano. Tal es el caso del libro de Cristóbal Ximénez de Cisneros, *Minería en América*, donde el censor declara que:

La obra no puede ser útil a muchos, [...] con lo que queda al parecer calificada de poco útil y provechosa para la causa pública la impresión de ella, que servía el fin de haberse dirigido al Consejo, [porque] está prevenido por la *Pragmática* de la Reina Doña Isabel, del año de 1502, que no se impriman obras de ninguna facultad como no sean probadas útiles y necesarias en la materia y profesión de que se trata.<sup>152</sup>

---

<sup>150</sup> Los expedientes sobre legislación de libros que se conservan en el Archivo General de Indias y que consulté para este trabajo, son cuatro: Indiferente 1650, Indiferente 1655, Indiferente 1656 e Indiferente 1657.

<sup>151</sup> Según señala Torre Revello a este respecto: “Desde que la Academia de la Historia entrara a gozar del cargo de Cronista general de las Indias, por título de 18 de octubre de 1755, fue de su incumbencia el examen de las obras escritas referentes a América, siendo como hemos dicho, excesiva su intervención como censora. Al indicado *Código* indiano, libro y título citado, se incorporó la ley IX, por la que se ordenaba que a dicha corporación, por su calidad de Cronista de Indias, debían pasárseles para examen y censura todos «los Libros y papeles que traten de esta materia», debiendo indicar la Academia, a su tiempo, si se debía dar o no licencia para imprimir a las obras que analizase” (*op. cit.*, p. 44).

<sup>152</sup> Indiferente, 1656, AGN, s.p.

Las razones por las que se rechaza la licencia de impresión no son siempre tan escuetas como la anterior. En el memorial dedicado al *Atlas abreviado de las provincias de la América septentrional* del cronista Tomás López, se solicita censura de un miembro de la Academia de la Historia con el fin de que éste revise “la individualidad y exactitud que merecía su assunto, y que a su tiempo informase al Consejo lo que le pareciere debía tenerse presente para negar o conceder el permiso de que se diere al público, aunque fuera enmendando los yerros que se notasen en la obra” (*Loc. cit.*). El dictamen del censor de esta obra es, comparado con el anterior, más transparente en las razones por las que rechaza aprobar el libro y dar licencia de impresión; sin embargo, estos motivos difieren mucho de los estipulados por las leyes y las reales cédulas en torno a la impresión de libros en América:

Ésta informa en otro a 15 de octubre del propio año [1758] que, reconocido el mencionado libro con toda atención, halla que se formó sin la instrucción que se requiere del estado que tenía la América quando se escribió, sin los conocimientos históricos y geográficos necesarios, valiéndose el autor principalmente de las noticias y etapas extrajeros, a que es consiguiente estar como está, lleno de errores y faltas muy sustanciales, poniendo audiencias y obispos en donde no las hay, equivocando muchos nombres, contando con diversidad las distancias de lo que verdaderamente son, con otras falsedades que expresa la Academia. Por lo cual, siente ésta, que la referida obra no merece salir al público, sino en caso que el referido López, con nuevo estudio, adquiriendo noticias en autores españoles fidedignos, reproduciendo mapas más seguros y correctos, rectifique, enmiende o haga de nuevo su libro; pues además del inconveniente en la colocación de límites y países que hace, si en el día se publica con los visibles y groseros errores de que tanto abunda, se desacreditará mucho la autoridad del tribunal que lo permita y se acreditará de suma ignorancia la Nación.<sup>153</sup>

Como señalé anteriormente, la censura previa se debía de ejercer en “obras contrarias a la religión católica, las que combatían el regalismo, las que se consideraron inmorales y las de carácter sedicioso, que eran perseguidas con el mismo rigor [en España] que en

---

<sup>153</sup> Indiferente, 1656, AGN.

América”,<sup>154</sup> y, sin embargo, son más numerosas las censuras desfavorables que se ciñen a criterios de análisis establecidos por el mismo censor –o, en su defecto, por la caterva de censores y académicos que componían la Academia de la Historia, encargada de censuras como la recién citada. En ésta –y en el extenso memorial en donde se conserva junto con otras censuras del mismo libro– se menciona la falta de rigor en el uso de materiales históricos tomados de autores extranjeros; pero destaca especialmente la reprobación del lenguaje plagado de extranjerismos y galicismos:

Con noticia de esta providencia y en vista de que la obra está llena de yerros históricos, geográficos y en un lenguaje lleno también de impropiedades y galicismos, la Academia no ha creído que merece salir otra vez al público, sino en caso que el referido López con nuevo estudio, adquiriendo noticias en autores españoles fidedignos, reduciendo mapas más certeros y correctos, rectifique, enmiende o por mejor decir, haga de nuevo este libro.<sup>155</sup>

Otro ejemplo de censura ideológica se da en las menciones de los escritos de fray Bartolomé de las Casas. En el memorial de *Memorias histórico, físicas, crítico, apologéticas de la América meridional*, de José Eusebio Llano Zapata, hay una censura en la que se critica la opinión del autor respecto de los escritos de Bartolomé de las Casas, que son comúnmente motivo de censura y debate en los dictámenes que da la Academia de la Historia. Reproduzco, a pesar de su extensión, una parte del texto, ya que en él se hacen patentes algunos de los mecanismos principales de la censura previa:

Prescinde la Academia de la justicia con que en la carta escrita a don Gregorio Mayans y Siscar se impugnan algunos escritos del obispo de Chiapas don Bartolomé de las Casas, porque juzga que a todo autor debe dejarse libertad de exponer su dictamen cuando no está destituido de fundamentos. Sin embargo, quisiera se moderasen algunas expresiones demasíadamente vivas de la citada carta y mucho más las que se hallan al medio de la segunda hoja del artículo preliminar, que dicen: “En estos tiempos han escrito varios de los nuestros, que por su carácter debían ser más contenidos en sus plumas. En sus papeles o caprichos impresos han amontado armas, de que se sirven casi todas las naciones, para decir mal de nuestros trabajos en la enseñanza de aquellas gentes, desfigurando la verdad de los hechos con la máscara de piedad y religión. Han querido hacer revivir el imprudente

---

<sup>154</sup>José Torre Revello, *op. cit.*, p. 91.

<sup>155</sup>Indiferente, 1656, AGN.

celo de otros que en el siglo XV, ocultando bajo el velo de la caridad una superticiosa hipocresía, en vez de historias esparcieron quimeras y en lugar de noticias derramaron libelos con que afrentosamente nos calumnian. Ha sido este agravio más sensible por haber emprendido obscurecer nuestra gloria los mismos que debían ilustrarla. No se corrige infamando, ni la enmienda se sigue al vituperio. La intención mejora a medida del temperamento que la dirige y las pasiones se moderan según la disposición de la gente que las mueve”.

La obra de este autor para nada necesita tratar de si fueron o dejaron de ser quimeras los escritos contra que declama. Y quando en algún modo lo necesitase, sería prudencia omitirlo, por no exponerse a renovar estas odiosas disputas. Parece, pues, muy conveniente modificar las expresiones de dicha carta y muy preciso omitir del todo el pasaje arriba copiado. Por lo demás cree la Academia que estas memorias merecen mucha estimación y que su autor es muy digno de la gratitud pública y de que el rey y el Consejo le protejan para que con sus auxilios las continúe.<sup>156</sup>

En este fragmento se hace evidente que el proceso de censura requería una lectura cuidadosa que buscaba exponer las contradicciones internas de la obra, así como los comentarios que cuestionaran de alguna manera las autoridades históricas preestablecidas. El censor alude, en un primer momento, a la libertad del autor de expresar sus opiniones –aunque solamente si tiene “fundamentos–; sin embargo, más adelante advierte la necesidad de suprimir sus juicios sobre las operaciones de algunos miembros de la Iglesia en América y la versión que de ello da fray Bartolomé. La censura no se debe a que las opiniones del autor contradicen la verdad oficial de la Academia de la Historia sino a que, en este caso, el dictaminador considera necesario evitar cualquier tipo de disputa derivada de un tema que aún estaba sujeto a debate.

---

<sup>156</sup> Indiferente, 1656, AGN. Después del fragmento citado el censor concluye que la obra no puede salir a la luz pública y urge al autor entregarla al Consejo, donde sería resguardada: “por ahora no es de dictamen el Consejo de que se permita al nominado interesado imprimir la obra de que se trata, pero sí de que se recoja toda, si el autor la tuviere concluida, o se le prevenga en su defecto la fenezca con la posible brevedad, a fin de que, practicada esta diligencia, se ponga en el Archivo del Consejo para que pueda usar de ella en los casos que convengan”. Sobra decir que el infame manuscrito de Llano Zapata no logró superar los requisitos establecidos por la Academia de la Historia y el Consejo de Indias y que, como consecuencia, el peruano no logró sacar su obra a la luz. No obstante, las *Memorias* llamaron la atención de Ricardo Palma, que publicó el primer tomo (dedicado al mundo mineral) en 1904. Los dos tomos restantes (dedicados al mundo animal y vegetal, respectivamente) fueron localizados en el Palacio Real de Madrid y, finalmente, en 2005 fueron honrados con una edición completa de este manuscrito inédito y vilipendiado por las instituciones censoras peninsulares: José Eusebio Llano Zapata, *Memorias histórico, físicas, crítico, apologéticas de la América meridional*, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2005.

El tipo de censura que más interesa a esta investigación no es la que se atiene a los criterios de veracidad y rigor histórico, sino aquella que –como en el caso de los libros aprobados– parte de criterios retóricos y literarios para evaluar la calidad de la obra, y que, además, se amoldan al gusto personal del censor. Si bien no son mayoría, en el Archivo General de Indias se conservan algunos dictámenes de censores que rechazan dar aprobación y licencia al libro por no cumplir –entre otras cosas– con ciertos requisitos formales. En otra censura del libro *Memorias histórico, físicas, crítico, apologéticas de la América meridional*, citado anteriormente, se rechaza dar el permiso de impresión, principalmente, a causa del lenguaje que utiliza, ya que “no es perfecto español, tiene muchas voces extranjeras y americanas sin necesidad. Sus periodos son muy largos o muy breves, y las más veces en tono de declamador con voces metaphóricas preñadas y retumbantes, con tantas y tan impertinentes disertaciones médicas e históricas, que es lo peor” (*Loc. cit.*). Las reflexiones críticas que aparecen en las aprobaciones tienen, pues, su contraparte en estas censuras desfavorables que, lejos de evaluar el contenido en términos de moralidad, veracidad y fidelidad a la Corona, establecen y ratifican parámetros retóricos y formales. El resto de este dictamen muestra la importancia del estilo en la evaluación de la obra:

[...] Lo que no debe pasar en silencio es que la Academia alabe el estilo sencillo de estas memorias, conveniente a este asunto, añadiendo que están libres de aquellos defectos que se han notado en otros doctos americanos por ostentar latinidad, cultura y posesión de las ciencias que por desgracia no se han tratado en nuestro idioma. El estilo histórico dicen los maestros del arte que debe ser ático por doctrinal y sencillo: los tropos y figuras son buenas para los oradores y poetas, no para los historiadores que con estas licencias y adorno cansan el ánimo y ponen en duda la verdad de la historia.

No hay más que leer cualquiera número de estas *Memorias* y se hallará que a excepción de echar muchos latines, tienen los mismos vicios que la Academia dice que ha notado en los americanos más doctos. Y ya que este autor se abstiene de latines ha inundado su obra de frases y voces hebreas, griegas, inglesas, francesas e índicas muy fuera del caso y, al parecer, para que se sepa que sabe la gramática de las lenguas sagradas y vivas de la Europa (las que en su carta al Marqués de Orellana prefiere a las facultades que se enseñan en nuestras áulas) de que resulta que el estilo de este autor no es el ático,

sencillo, llano e histórico doctrinal, sino el sublime, figurado, cadente y clausuloso. Unas veces muy asiático con periodos muy largos, otras muy lacónico pero siempre en cláusula y con voces metafóricas, altisonantes y preñadas, y siendo todo artificio desdice del hecho histórico (*Loc. cit.*).

La idea de que el lenguaje metafórico no debía emplearse para otra cosa que no fuera creación poética proviene de la *Poética* de Aristóteles, no es un capricho del censor. Siguiendo la poética clásica, el censor del libro arguye que el “estilo histórico [...] debe ser ático por doctrinal y sencillo”, y no utilizar metáforas para relatar algo que se espera real y objetivo, no creación imaginativa. Además de las metáforas, el autor utiliza un estilo fluctuante, en tanto que los periodos –que dan ritmo a un texto escrito en prosa– varían de tiempo en tiempo; y, también –critica el censor– utiliza un lenguaje grandilocuente que no corresponde con la materia narrada.

Los parámetros que establece el dictaminador no difieren de los que sirven como punto de partida para la aprobación, según los ejemplos que expuse en el apartado anterior. En estos paratextos, siempre que el libro trate de temas históricos, el censor alaba la sobriedad del estilo y el apego a los hechos, distinguiendo muy claramente la narrativa histórica de la literaria, que acude a metáforas, cláusulas y es “todo artificio”. Si bien hay coincidencias entre las aprobaciones –censuras aprobadas– y los dictámenes del Consejo –censuras desfavorables–, hay un aspecto de este trámite que no es visible si no se observa la censura crítica tras bambalinas, es decir, la que nunca llegó a figurar como paratexto.

A lo largo de este capítulo he mantenido que la crítica literaria se empieza a ejercer en la aprobación a raíz del “contagio” con el texto literario, o en palabras de García Aguilar, el paratexto se “literaturiza”. A mi entender, la inclusión por ley de la aprobación en las páginas preliminares del libro derivó en un texto expuesto al lector –el

documento burocrático que se convierte en paratexto— y esto condicionó, en última instancia, la forma en la que se ejercitaban las leyes en torno a la impresión de libros, pues a finales del siglo XVII y a lo largo del XVIII, el censor evalúa la obra a partir de criterios literarios, retóricos y estilísticos, algo que complica aún más el panorama de la censura y la aprobación planteado a lo largo del presente capítulo.

Debido a que las reales cédulas y los documentos que detallan en qué debía basarse la censura nunca mencionan criterios literarios, estilísticos ni retóricos, no se puede deducir que la censura crítica se deba al cumplimiento de las tareas burocráticas del censor. Antes bien, la crítica literaria se da en la realidad pragmática de este trámite burocrático —el espacio paratextual—; algo que se confirma con la noticia de una Real Orden del 22 de marzo de 1763, con la que “se prohibió que se imprimiesen en los libros las aprobaciones y las censuras, debiéndose expresar únicamente la autoridad que las hubiera dado; también se prohibía la inserción de las cartas laudatorias de los amigos”.<sup>157</sup> No es coincidencia que se prohibiera la impresión de estos dos paratextos a la vez, pues ambos tenían la misma función apologética.<sup>158</sup>

Lo que se puede concluir de observar el surgimiento de la crítica literaria en el espacio paratextual y cómo, posteriormente, se trasladan estos criterios estéticos de valoración al trámite burocrático, es que hasta que no se decreta la libertad de imprenta

---

<sup>157</sup> Apunta Torre Revello que en la Real Orden del 22 de marzo de 1763 “se dejaban caducos los privilegios de exclusiva que poesían algunas comunidades religiosas, [se] abolía el cargo de corrector general de imprenta, por gravoso e inútil, y se mandó que los censores en lo sucesivo no percibieran derecho alguno por su tarea, bastando como remuneración que el autor les diese un ejemplar; por la misma R. O. se prohibió que se imprimiesen en los libros las aprobaciones y las censuras, debiéndose expresar únicamente la autoridad que las hubiera dado; también se prohibía la inserción de las cartas laudatorias de los amigos” (*op. cit.*, p. 31).

<sup>158</sup> Según apunta Marina Garone, la aprobación fue abolida por Carlos III en los libros impresos salvo que incluyera “alguna disertación útil y conducente al fin de la misma obra”, lo que termina por dejar de lado los elementos críticos y apologéticos de este paratexto cada vez más extenso y, en términos legales, redundante (*op. cit.*, p. 86).

en 1810, el juicio de lo que en tiempos modernos llamaríamos “editor” estaba en manos del censor de libros, desde mediados del siglo XVI, hasta finales del XVIII. Como muestran los dictámenes desfavorables citados anteriormente, los censores no sólo ejercían la labor de censura determinada por las autoridades civiles y eclesiásticas –que es el trabajo original de su profesión– sino que, a partir de que la aprobación entrara a formar parte del espacio paratextual abierto a la literaturización, el ejercicio de valoración literaria empezó a tomar independencia de los trámites burocráticos y se impuso sobre la tarea originaria del censor. De manera que en el siglo XVIII, éste desempeña la que será la tarea del editor, aunque centralizada e institucionalizada –y carente del criterio comercial que prima en la tarea aquiescente del editor–, pero que no difiere demasiado de las prácticas editoriales que se impondrían unas décadas después con la libertad de imprenta.

### 3. LA INSTANCIA PREFACIAL: EL PRÓLOGO COMO ESPACIO DE REFLEXIÓN SOBRE EL LECTOR, EL AUTOR Y EL TEXTO

De todos los paratextos con que cuenta habitualmente el libro impreso, el prólogo es sin duda el que más trascendencia tiene tanto para los mecanismos de creación y recepción de la obra, cuanto para la crítica literaria que los estudia. Alberto Porqueras Mayo, en un estudio pionero para el ámbito hispánico –antes de que el fundamental trabajo de Gérard Genette sobre paratextos, *Umbrales*, suscitara oleadas de ensayos sobre el prólogo, que llegan hasta nuestros días– definió este antiguo paratexto como “el vehículo expresivo con características propias, capaz de llenar las necesidades de la función introductiva”.<sup>1</sup> Para el estudioso español, el prólogo “establece un contacto –que a veces puede ser implícito– con el futuro lector u oyente de la obra, del estilo de la cual a menudo se contamina en el supuesto de que prologuista y autor del libro sean una misma persona”.<sup>2</sup> Si bien la clasificación que hace Porqueras Mayo del prólogo en cuatro funciones distintas –presentativa, preceptiva, doctrinal y afectiva– tiene aún cierta vigencia, es también exigua, pues pretende ofrecer un método de clasificación que parte únicamente de la relación entre paratexto y texto; es decir, las cuatro funciones que Porqueras Mayo encuentra en los prólogos del Barroco español operan sobre el texto literario, uno de los límites de este paratexto, pero no el único.

El otro límite del prólogo es su funcionalidad pragmática, pues funciona como punto de encuentro entre el texto literario y el lector. Para Anne Cayuela, en el prólogo no sólo se crea el lector ideal, sino que el autor también se presenta a sí mismo como creador y, por lo tanto, en él conviven dos discursos, el del autor y el del lector: “les

---

<sup>1</sup> Alberto Porqueras Mayo, *El prólogo como género literario*, Madrid, CSIC, 1957, p. 43.

<sup>2</sup> *Loc. cit.*

prologues offrent en effet la particularité de mettre en scène le discours de l'émetteur et du récepteur".<sup>3</sup> El discurso del emisor –de la primera persona que se presenta como autor– es fácilmente identificable; el del receptor, por el contrario, es un discurso tácito que emerge de la elaboración del lector ideal. Al dirigirse a ese lector, el autor con frecuencia dialoga con los detractores imaginados de su obra y en este diálogo se forja el método de interpretación y lectura. Por lo que en el espacio del prólogo se encuentran dos lectores, el lector pragmático y el lector imaginado, construido por el autor; y dos autores, el real y el autor-narrador, que es una construcción ficcional.<sup>4</sup>

Para Anne Cayuela, cuya formulación teórica sobre el prólogo sigue siendo, a mi parecer, la más acertada,<sup>5</sup> la capacidad que tiene este paratexto de crear un lector ideal –a quien invita a cumplir con determinadas directrices interpretativas– y de construir una imagen del autor a su voluntad, lo convierte en un texto reflexivo que ofrece múltiples posibilidades de análisis: “La particularité du discours prologal par rapport à un autre type d'énoncé, est que le discours est ‘réfléchissant’, créant une sorte de jeu de miroirs: destinataire et destinataire sont représentés, le message est un discours sur un discours”.<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> Anne Cayuela, *Le paratexte au Siècle d'Or: prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVIIe siècle*, Droz, Genève, 1996, pp. 161-162.

<sup>4</sup> Para François Rigolot, es necesario distinguir entre el autor y la persona que él adopta al hablar de su obra. Los críticos tienen la tendencia a identificar totalmente al autor del prólogo con el escritor histórico, pero el prólogo es también un espacio de ficciones en tanto que se recrea de manera ideal el “texto”. A este respecto dice Rigolot: “Si le texte est un lieu de fictions, et donc de mensonges (on rappellera l'origine du mot feindre: fingire, faire, créer), la préface n'est pas obligatoirement un lieu de vérité où les fictions n'auraient plus cours; et l'on se tromperait de croire que l'auteur (ou ses porte-paroles) nous y parle à découvert, sans masque, sans *persona*, dans l'intimité même du confessional” (*apud*, Anne Cayuela, *op. cit.*, p. 162).

<sup>5</sup> La diferencia más significativa entre los planteamientos teóricos de Anne Cayuela y los de Porqueras Mayo es que la primera considera que el autor es una construcción ficcional –pues parte de la noción foucaultiana de “l'auteur n'est pas un concept mais une fonction” (*op. cit.*, p. 135)– y asevera: “On peut donc dire que l'auteur est le premier personnage de son oeuvre. Le prologue serait donc la ‘mise en fiction’ de l'auteur et du lecteur” (*op. cit.*, p. 162).

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 162.

El prólogo, además, comparte una característica fundamental con gran parte de los paratextos –en especial con la aprobación–: el principio de autonomía, es decir que la instancia prefacial es un discurso a partir del discurso literario, pero independiente a él. En palabras de Genette: “como todos los elementos del paratexto, el prefacio separado del texto por los medios de presentación que conocemos hoy es una práctica ligada a la existencia del libro, es decir, del texto impreso”.<sup>7</sup> La independencia formal, bibliográfica y editorial del prólogo es un requisito imprescindible para su identificación en el periodo que nos ocupa, cuando la configuración material del libro estaba sujeta a las prácticas del mercado editorial y las costumbres literarias que surgieron como consecuencia de la introducción de la imprenta; aunque esto no elimina la existencia de discursos de tipo prefacial o exordios –“incipits históricos”, según los llama Genette– que comparten ciertas características con este paratexto –“dificultad del asunto, anuncio de las intenciones y del desarrollo del discurso”–<sup>8</sup> y que, sin embargo, no están formalmente separados del texto literario.<sup>9</sup> Para el estructuralista francés:

El estatus formal (y modal) más frecuente es el de un discurso en prosa que puede contrastar, por sus trazos discursivos, con el modo narrativo o dramático del texto [...], y por su forma prosaica, con la forma poética del texto, [aunque muchos prólogos] pueden, en todo o en parte, tomar prestado el modo narrativo, por ejemplo para hacer el relato verídico o no de las circunstancias de la redacción. [Por otra parte,] nada prohíbe, en fin, investir de una función prefacial el poema liminal de una recopilación.<sup>10</sup>

Considerar el prólogo como un discurso autónomo e independiente implica diferenciarlo del “incipit histórico” o de las fórmulas exordiales propias de la épica; esto, por su parte,

---

<sup>7</sup> Gérard Genette, *Umbrales*, trad. Susana Lage, Siglo XXI, México, 2001, p. 139.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>9</sup> “Los primeros versos de la *Iliada* o de la *Odisea* ilustran esta práctica del prefacio integrado: invocación a la musa, anuncio del asunto (cólera de Aquiles, errancia de Ulises) y determinación del punto de partida narrativo [...] Esta actitud se convertirá naturalmente en la norma del incipit épico [...] En el siglo XVI, las primeras estrofas del *Orlando furioso* y de la *Jerusalén libertada* llevan estas exposiciones del asunto bien provistas, como vimos, de justificaciones de la dedicatoria” (*ibid.*, p. 139).

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 145.

tampoco quiere decir que sea totalmente ajeno al argumento del libro. Sino que, el prólogo es un discurso autónomo en tanto que “tiene una distribución retórica y una significación propias, de tal modo que constituye una unidad literaria”.<sup>11</sup>

Aunque dejaré para el siguiente apartado la discusión sobre las funciones del prólogo, considero necesario concluir esta introducción con una breve justificación sobre la terminología que he empleado al hablar de este paratexto. Siguiendo a Genette, llamo “instancia prefacial” al discurso prologal en términos más amplios, pues como evidencia la cita anterior, las características compositivas no se cumplen en determinados paratextos de tipo prefacial que, no obstante, sí cumplen con las funciones principales del prólogo. El término “instancia prefacial” pone el foco del análisis en la función de este paratexto cuando se dificulta la identificación a partir de las características formales, ya que, como se verá más adelante, éstas no son siempre estables.

### 3. 1. FUNCIONES Y ELEMENTOS CONSTITUYENTES DEL PRÓLOGO EN LA LITERATURA NOVOHISPANA

El primer estudio sobre el prólogo hispánico, el ya citado *El prólogo como género literario* (1957) de Alberto Porqueras Mayo, ofrece la clasificación de los prefacios españoles del Siglo de Oro a partir de la idea de que el paratexto prologal se puede considerar género literario. Para el crítico, “el prólogo constituye una forma literaria tradicional que pesa, inexorablemente, sobre el escritor”<sup>12</sup> y esta tradicionalidad –además de la repetición de tópicos y estructuras predeterminadas– bastan para afirmar que “el género literario viene definido por unas estructuras determinadas impuestas por tradición

---

<sup>11</sup> Jesús Montoya Martínez e Isabel de Riquer, *El prólogo literario en la Edad Media*, UNED, Madrid, 1998, p. 150.

<sup>12</sup> Alberto Porqueras Mayo, *op. cit.*, p. 94.

que se hace ley”.<sup>13</sup> No obstante, estas indagaciones teóricas no son suficientes para sustentar esta aseveración.<sup>14</sup> Aunque Anne Cayuela, por su parte, no descarta tampoco la posibilidad de que el prólogo pueda considerarse género literario –acogiéndose a la definición de Todorov–<sup>15</sup> a mi parecer, es posible ahondar en las características formales, los tópicos y los recursos comunicativos de este paratexto sin necesidad de otorgarle el estatuto de género literario; especialmente porque, como muestra el capítulo anterior, el apego de los paratextos literarios a las características preestablecidas por la tradición y la repetición de los mismos tópicos y elementos constituyentes no es un fenómeno exclusivo del prólogo. Basta, por ahora, destacar las funciones y los recursos más frecuentes en los prefacios novohispanos de distintos géneros de libros impresos –poesía, teatro, crónica, novela y vidas de santos–, tomando como punto de partida la noción de

---

<sup>13</sup> *Loc. cit.*

<sup>14</sup> No pretendo cuestionar la autoridad del filólogo español en lo que a su exhaustivo estudio se refiere –estudio que es, por lo demás, pionero e imprescindible para el conocimiento del prólogo en el ámbito hispánico–, sin embargo, el planteamiento teórico que sigue para determinar lo que es un género literario es insuficiente: “No vamos a entrar en detalles sobre qué se debe entender por ‘género literario’. Dado el confusionismo existente en esta materia, creemos que la mejor forma de aclararlo, en nuestro caso, es entrar directamente en el tema, y tras su exposición será posible establecer unas conclusiones y la valoración del prólogo como un género literario importante, desconocido o despreciado por la moderna ciencia de la literatura” (*ibid.*, p. 93).

<sup>15</sup> Para Todorov el género literario es la codificación de propiedades discursivas: “Genres are therefore units that one can describe from two different points of view, that of empirical observation and that of abstract analysis. In a society, the recurrence of certain discursive properties is institutionalized, and individual texts are produced and perceived in relation to the norm constituted by this codification. A genre, literary or otherwise, is nothing but this codification of discursive properties” (Tzvetan Todorov y Richard M. Berrong, “The Origin of Genres”, *New Literary History*, 8, 1976, p. 162). La principal diferencia entre esta concepción del género en lo que respecta al prólogo es que, mientras para Porqueras Mayo la repetición de patrones y características formales constituye un género literario; en la definición de Todorov –de la que parte Anne Cayuela, cuyo trabajo es, a mi parecer, el más acertado en sus formulaciones teóricas sobre el paratexto– el género se entiende como una codificación de discursos que, a su vez, se constituyen a partir de actos de enunciación (por lo que el contexto en el que se genera el discurso se vuelve central). A pesar de que no pretendo hablar de ningún paratexto como género literario, ambas definiciones del término “género” –una más obsoleta que la otra– satisfacen las necesidades teóricas y de análisis de ambos críticos, pues éstos –así como Ignacio García Aguilar, que toma como punto de partida las indagaciones sobre el género de Anne Cayuela– estudian, por un lado, las características formales y la repetición de tópicos y estructuras; y, por otro, la creación de un discurso al margen de la obra literaria, la noción de autor y la capacidad autorreflexiva del prólogo.

“instancia prefacial” de Genette, que permitirá incorporar al análisis algunos paratextos en prosa sin identificación genérica que comparten características con el prólogo.

### 3. 1. 1. LAS FUNCIONES COMUNICATIVAS DEL PRÓLOGO: EL DISTINGUIDO PAPEL DE LA JUSTIFICACIÓN

En comparación con la aprobación –que es el otro paratexto que incluye reflexiones críticas sobre la obra literaria–, el prólogo cumple múltiples funciones, y la manera en que éstas se realizan al interior del paratexto es, también, diversa. Por “funciones” me refiero a los distintos papeles relacionales que el prólogo mantiene con la obra, el lector y la lectura; y, aunque pretendo hacer una clasificación propia, no podría pasar por alto –aunque sea sólo como punto de partida– la de Porqueras Mayo. Para el estudioso español, el prólogo se puede clasificar en cuatro funciones distintas, dependiendo de su contenido: la función presentativa tiene como finalidad introducir, defender y justificar la publicación de la obra, por lo que es la función principal del prólogo; la preceptiva se refiere a la exposición de “ideas que los artistas mismos [...] han profesado acerca de su arte”,<sup>16</sup> es decir, la justificación teórica de la obra y la defensa de una poética particular por parte del autor; la función doctrinal es la que motiva la escritura de “prólogos que exponen un mundo ideológico aparte de lo puramente literario”,<sup>17</sup> y, por último, la función afectiva es aquella por la que el autor “intensifica su técnica de diálogo con el lector”.<sup>18</sup>

Si bien todas estas funciones están presentes en gran parte de los prólogos novohispanos que forman parte del corpus, sería un error estudiarlos a partir de ellas,

---

<sup>16</sup> Alberto Porqueras Mayo, *op. cit.*, p. 116.

<sup>17</sup> *Loc. cit.*

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 117.

porque el prólogo es un paratexto que, a pesar de la repetición de tópicos y características propias, no es rígido y predecible como sugiere la clasificación anterior. Gérard Genette, por su parte, no clasifica los prólogos a partir de funciones preestablecidas, sino que ofrece herramientas de análisis basadas, no sólo en las funciones, sino en la relación del autor con la obra –si el prefacio es autoral o no, si el autor es ficcional o no, etc.–, el tipo de destinatario, la temporalidad del paratexto, etc. Puesto que estas directrices no constituyen un sistema organizado y homogéneo, resultan más útiles para el análisis, por lo que Genette será, indudablemente, un punto de partida necesario para determinados aspectos del prólogo.

Antes que organizar la selección de más de cincuenta prefacios de libros novohispanos de distintos géneros y épocas en las cuatro funciones aisladas que propone Porqueras Mayo, pretendo resaltar cómo se relaciona la función representativa del prólogo –la justificación de la obra– con otros elementos constituyentes como el tópico de la *captatio benevolentiae*, la defensa del estilo del autor y el ejercicio crítico de elaborar una preceptiva literaria, ya que estos elementos conviven, a lo largo de los tres siglos que abarca esta investigación, en una gran cantidad de textos prologales novohispanos.

La justificación es la función propia del prólogo, ya que es el único requisito –en este periodo– para que surja un discurso propiamente prologal que sea tanto introductorio, cuanto reflexivo del propio texto literario o de las circunstancias de su invención. El resto de las funciones instauradas por Porqueras Mayo son secundarias, en tanto que todas dependen de la función justificativa. Según señala Anne Cayuela: “Le prologue n’est que justification générique, morale, thématique, stylistique, auctoriale,

etc”.<sup>19</sup> Es decir, la función justificativa del prólogo abarca todas las intenciones particulares del autor, ya sean la preceptiva, la defensa de una determinada postura moral o religiosa, del estilo, del pacto que se establece con el lector de la obra en el prólogo, etc. El discurso prologal tiene la particularidad –frente a otros discursos literarios y, en el ámbito paratextual, también– de ser el espacio privilegiado en que el autor se refiere a la obra literaria ante la inminente lectura de una cantidad insondable de lectores; este espacio se utiliza, principalmente, para justificar la redacción de la obra, como lo hace Antonio de Saavedra Guzmán en el prólogo de *El peregrino indiano* (1591), uno de los primeros ejemplos novohispanos:

Pareciéndome tan justo que no quedassen sin memoria los valerosos hechos de Hernando Cortés, marqués del Valle, y los demás que ganaron la Nueva España y que, siendo yo nacido en ella lo fuera también aventurarme, lo he hecho a escribir esta historia, y aunque he gastado más de siete años en recopilarla, la escribí y acabé en setenta días de navegación con balanças de nao y no poca fortuna.<sup>20</sup>

En este prólogo el autor habla de los motivos que lo llevaron a escribir la crónica de la Conquista, publicada en 1599: honrar la memoria de Hernán Cortés y escribir la historia de su propia patria, la Nueva España. Pero también aprovecha para justificar las circunstancias de la escritura de la obra –“la escribí y acabé en setenta días de navegación con balanças de nao y no poca fortuna”– y para preparar al lector para la lectura, justifica la elección de la toponimia americana: “Determiné dezir algunos como lugares de pueblos y otros en el modo que ahora están corrompidos y ansí van como distinción los unos de los otros” (*loc. cit.*).

La justificación en el prólogo no está, pues, limitada a los grandes motivos como la génesis de la obra, sino que el autor aprovecha este espacio para explicar también las

---

<sup>19</sup> *Op. cit.*, p. 224.

<sup>20</sup> Antonio de Saavedra Guzmán, *El peregrino indiano*, Pedro Madrigal, Madrid, 1599, [p. 2].

minucias detrás de la escritura, algunos aspectos de la tipobibliografía o la disposición del texto, como hace Pedro de la Vega en el prefacio de *La rosa de Alexandria* (1672). En esta breve justificación, el autor se refiere al lector, puesto que el propósito de buscar una disposición más amable de los escolios en latín –lo que subyace en esta intención justificativa– responde a la necesidad de hacer el texto legible a la mayor cantidad de lectores: “Las autoridades con que se ilustra la historia van a la margen de industria, que se cansará el lector si no ha aprendido latín. Las que permite la frase o da lugar el concepto, las confié al castellano idioma, por enriquecer más la plana”.<sup>21</sup>

El rechazo de la división de funciones que hace Porqueras Mayo en justificativa y preceptiva –entre otras–, proviene de observar que en los prólogos en que se expresa la defensa de alguna preceptiva o poética, la función principal sigue siendo la de justificar tal o cual postura. A pesar de que dedicaré un apartado para comentar la función de la preceptiva literaria en el prólogo, no se puede pasar por alto la intención pragmática –la justificación de la obra– detrás de la reflexión poética:

Y así digo, que deseando yo en los principios de mis estudios y por alibio dellos poner en ejecución y práctica las reglas de humanidad que en la poética y retórica nos acabavan de leer (clase por donde todos en la niñez pasamos) y celebrar en un poema heroico las grandezas y antigüedades de mi patria, en el sugeto de alguno de sus famosos héroes [...] me puse a buscar un assunto que, levantando con su espíritu el mío, tanto en la grandeza de sus partes se llegasse a la perfección del arte que, siguiendo yo el que desta facultad Aristóteles no dexó en sus obras, ésta mía saliesse, si no con toda perfección, con los menos descuydos posibles.<sup>22</sup>

El prólogo de *El Bernardo o victoria de Roncesvalles* (1624) de Bernardo de Balbuena utiliza la materia preceptiva para justificar la escritura de la obra. Mientras que muchas de las justificaciones de los prefacios se refieren al tema o la materia, Balbuena habla de la poética como el estímulo intelectual y artístico detrás de la escritura de *El Bernardo*.

---

<sup>21</sup> Pedro de la Vega, *La rosa de Alexandria*, Francisco Rodríguez Lupercio, México, 1672, [p. 13].

<sup>22</sup> Bernardo de Balbuena, *El Bernardo o victoria de Roncesvalles*, Diego Flamenco, Madrid, 1624, [p. 10].

En este prólogo, el autor reflexiona sobre la poesía épica, el tipo de verso que mejor sirve a sus propósitos y la importancia del personaje del héroe, cavilaciones que aclara a la luz de la preceptiva aristotélica. Esta reflexión concluye con un breve fragmento en donde se revela el papel que la retórica y poética clásicas tuvieron en la escritura de la obra; con lo cual queda manifiesto que, salvo en contadas excepciones, la incorporación de elementos preceptivos y teóricos responde a la necesidad de justificar más de un elemento de la obra ante el lector:

Éste fue el fundamento de acometer en aquella primera edad con los bríos de la juventud y la leche de la retórica a escribir este libro, que pudiera haver salido a dar cuenta de sí muchos años ha, pues de diez que se le concedieron de privilegio, son ya passados más de los seis, y poco menos de veinte que se acabó, aunque no de perficionar, que esto es inacabable (*loc. cit.*).

Además de la reflexión poética, el tipo de justificación más frecuente –y una de las más fructíferas en la historia del prólogo– es la de la materia. El autor explica la importancia de la materia de que trata su obra y la tradición o autoridad de los autores que, antes que él, emprendieron la misma tarea. Uno de los mejores ejemplos de este tipo de justificación en los prólogos del libro novohispano es el de la *Historia real sagrada, luz de príncipes y súbditos* (1643) del obispo Juan de Palafox y Mendoza:

Reconociendo los libros sagrados, que es el más legítimo empleo de los sacerdotes, llegué a los quatro de los Reyes y dos del Paralipómeno, y vi que despedían de sí tanta luz aquellas santas líneas, tales palabras, sentencias y sucessos, direcciones, consejos, advertencias, amonestaciones para encaminar los príncipes y los súbditos por esta vida atribulada y congojosa a la patria celestial y eterna, que me pareció utilísimo al bien común formar del cuerpo de los sucessos el sujeto y, como dizen los griegos, el *ergon* y de las sentencias y sentidos el ornamento o *paregon*, y proponerla explicada a la discreta consideración de los fieles. Pues qué más noble materia que aquella en que se ven tanta variedad de sucessos y todos de inefable verdad.<sup>23</sup>

Palafox se sitúa en el momento en que concibió la idea del libro *Historia real sagrada* – mientras leía la Biblia, “que es el más legítimo empleo de los sacerdotes”– por lo que se

---

<sup>23</sup> Juan de Palafox y Mendosa, *Historia real sagrada, luz de príncipes y súbditos*, 3º ed., Gerónimo Villagrasa, Valencia, 1660, [pp. 45-46].

presenta, ante sus lectores, como un lector más. La reflexión que le suscita la lectura de algunos libros del Antiguo Testamento –el germen de la obra que ahora ofrece impresa– se recrea en el paratexto donde también justifica el contenido, relacionándolo con la materia bíblica: “sentencias, sucessos, direcciones, consejos, advertencias” etc., toda ella “utilísima al bien común”.

Si bien es difícil, en términos generales, separar las distintas funciones retóricas y los componentes del prólogo, que comentaré a lo largo del presente capítulo, en el caso de Palafox y Mendoza, esta labor resulta aún más difícil. El prefacio citado anteriormente muestra el profundo conocimiento que el autor tenía del texto prologuístico y el dominio profesional de los distintos recursos retóricos de la persuasión, que colman este paratexto:

Finalmente muchas consideraciones me han obligado a dar a la estampa esta *santa y real historia*, en la qual, porque no sólo los que con imperfectos rayos de benignidad la leyeren, sino aun los reconocidos al amor con que se la ofrezco pueden echar menos algunas cosas que las juzguen por desatenciones del cuidado, quando en ellas se ha obrado sin descuido, me ha parecido prevenirles mi intento y responder anticipadamente a aquello en que parece que puede reparar la erudición.<sup>24</sup>

El autor enlaza la justificación con el tópico de la *captatio benevolentiae* –mediante el cual se excusa de cualquier imperfección que pudiera encontrar el lector–, lo que da pie a que Palafox profundice en ciertos elementos de su obra para, nuevamente, justificarse ante el público. El resto del extenso prólogo es una lista de diez puntos y argumentos en los que defiende el texto: explica la disposición de las autoridades eruditas, la selección de la materia, el uso de sentencias profanas e, incluso, el tipo de lector a quien va dirigida la obra.

Salvo en contados casos –en prólogos excepcionalmente fuera de la norma y la tradición–, el discurso prologal se caracteriza por ser el espacio dedicado a la

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 50.

justificación, aunque ésta, como se ha visto, no se refiere sólo al origen de la obra o la materia de que trata el libro, sino que –como es la función prologuística por excelencia– engloba distintos discursos y temáticas que son, también, representativas del paratexto, como la preceptiva, la defensa del estilo, el tópico de la falsa modestia, la configuración del autor ideal, etc.

### 3. 1. 2. LA *CAPTATIO BENEVOLENTIAE* Y LA PERSUASIÓN DEL LECTOR

El tópico de la falsa modestia, uno de los más frecuentes en los exordios de algunos paratextos como la aprobación, tiene como fin persuadir al lector y prepararlo para estar en la mejor disposición para acercarse al texto literario. La *Retórica a Herenio* establece que hay dos tipos de exordios, “el *principio* que en griego se llama *proemio* y la *insinuación* que se llama *ephodos*. El principio se emplea cuando enseguida preparamos el ánimo del oyente para escucharnos. Su objeto es hacer que los oyentes se muestren atentos, dóciles y benévolo”.<sup>25</sup> Por su parte, para Jesús Montoya e Isabel de Riquer, en la Edad Media, la persuasión del lector es lo que distingue el discurso prologal de otros paratextos o del propio discurso literario; y éste depende, en gran medida, de cómo se utilice la *captatio benevolentiae*:

Esta autonomía retórica y semiótica [...] no deja de estar supeditada a un fin específico: el de captar el ánimo de los oyentes y presentar el objetivo de la obra que le seguirá. O lo que es lo mismo, su razón de ser radica en que cumpla de modo adecuado con los fines propios de todo prólogo: *iudicem benevolum, docile, attentum parare* mediante los *remedia* retóricos que siempre estuvieron al servicio de tal fin. De no hacerlo, sería otra cosa distinta a “prólogo”. Por lo tanto debe incluir en sí mismo –como *mínimum*– el recurso de “captación de la atención” del oyente o lector de la obra, venciendo su *taedium* o repugnancia al iniciar la lectura.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Cicerón, *Rhetorica ad Herennium*, ed. bilingüe, trad. Juan Francisco Alcina, Bosch, Barcelona, 1991, libro I, IV, p. 68.

<sup>26</sup> *Op. cit.*, p. 150.

El prólogo de los siglos XVI en adelante no se asemeja tanto al exordio clásico, pero si hay un recurso que el prólogo moderno hereda de la oratoria, éste es, sin duda, el de la necesidad de captar la simpatía del lector. Es necesario recordar que este recurso se obtenía de distintas maneras, una de ellas es la falsa modestia; por lo que el procedimiento detrás de la *captatio benevolentiae* es triple: en la retórica grecolatina se establece que el propósito del exordio de cualquier discurso es obtener la atención del lector, y para ello se acudía, en primer lugar, a la llamada de atención, que se hacía “bien de modo explícito, bien relatando el provecho espiritual que se derivaba de la materia que se iba a tratar”.<sup>27</sup> El segundo mecanismo detrás de la búsqueda de la benevolencia del oyente –o, en nuestro caso, del lector– era la *propositio*, por medio de la cual se comunica el contenido del discurso –o del libro, en el caso del prólogo– así como el género que se va a utilizar; “esto último, que suele acompañarse en ocasiones con una división del asunto a tratar, constituía un primer contacto con el contenido, que debía ser impactante”.<sup>28</sup> El último, y el que más importancia tiene en el prólogo en tanto mecanismo de persuasión, es la *supplicatio*, que entra dentro del tópico de la “modestia” y que era muy efectivo para atraer la simpatía del oyente. Esta súplica “solía estar dirigida al auditorio –dama, mecenas, público en general– para que aceptase benignamente cuanto iba a decir”.<sup>29</sup> Este tópico derivó en el recurso que llamamos de “falsa modestia” y que, a diferencia de lo que indica la *Retórica a Herenio* respecto de la oratoria, en el prólogo no tiene una posición determinada. El propósito es, no obstante, el

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>28</sup> *Loc. cit.*

<sup>29</sup> *Loc. cit.*

mismo: obtener la benevolencia del lector que está próximo a la lectura de la obra literaria.<sup>30</sup>

En el prólogo, la manera más habitual por la que se buscaba la simpatía del receptor era minimizando los logros propios y presentando la obra a un lector que se supone más docto y exigente que el autor; así lo hace Juan de Cárdenas en el prólogo a la *Primera parte de los problemas y secretos maravillosos de las Indias* (1591), que justifica la dificultad de la materia aludiendo a la novedad de los hechos históricos que narra y a su propia juventud:

Imaginar yo agora que en mundo nuevo, de historia nueva, siendo mayormente nuevo y tan moderno el escritor no haya mil faltas que notar, mil sobras que quitar y y aun mil buenas cosas que añadir, ignorancia mía o por mejor dezir, soberbia y arrogancia fuera, pues por muy docto que un hombre sea, en tomando la pluma para escribir en público, abre la puerta a la pública y común murmuración, según esto, ni quito la ocasión a que de mí no digan, ni menos me agravio de lo que dixeren [...] Es cosa natural comenzar por estilo bajo, por humildes e incultos conceptos, más errando que acertando, más dando ocasión de enmendar que modelo para corregir. Y así sospecho habrá de ser ésta mi pequeña y humilde obra, que, como cosa nueva y de nadie intentada, servirá sólo de dar motivo a que otros más expertos y limados ingenios que el mío puedan añadir lo bueno que falta y cercenar lo malo que sobra.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Debido a que el presente estudio se basa en paratextos de los siglos XVI-XVIII, me es imposible profundizar en el vínculo del prólogo con el exordio de la oratoria clásica. No obstante, su continuidad ha sido cuestionada por críticos como James A. Schultz, que concluye que los escritores de los siglos XII y XIII que escribían en lengua vulgar tenían asimilada la retórica ciceroniana, aristotélica y la *Ad Herennium*, aunque, asevera, “They recognized that the elaborate exordial doctrine developed in the works of the Ciceronian rhetorical tradition was not intended to apply, and in fact did not apply, to written narrative. In formulating their own prescriptions for the beginning of a poetic composition they recognized their place in the tradition of Horace, a tradition that might allow a few words on beginnings but that had no interest in exordia or prologues” (“Classical Rhetoric, Medieval Poetics, and the Medieval Vernacular Prologue”, *Speculum*, 59, 1984, p. 6). Es importante señalar que, en la línea de lo que sugiere Schultz, el prólogo no evoluciona orgánicamente del exordio de la oratoria clásica –pues la retórica ciceroniana se aplicaba sólo a la oratoria forense, no a la poesía o narrativa escrita– y las líneas introductorias de la poesía medieval –aquellas que Genette llama “incipits históricos”– son materia de estudio de la poética, no de la retórica. Schultz rechaza la teoría, muy repetida en su momento, de que el prólogo como unidad discursiva evoluciona, con todas sus partes definidas, del discurso forense. Coincido con él en que el prólogo literario en la Edad Media no derivó de la oratoria, aunque es indudable que la tradición prologuística del XVI en adelante –cuando este paratexto estaba ya consolidado– incorpora estrategias persuasivas de la retórica clásica que se mantienen hasta el prólogo moderno, en particular, el tópico de la falsa modestia.

<sup>31</sup> Juan de Cárdenas, *Primera parte de los problemas y secretos maravillosos de las Indias*, Pedro Ocharte, México, 1591, [pp. 13-14].

Es posible identificar que el recurso de modestia que utiliza el autor es una codificación retórica en la que subyace un intento de persuasión y no una simple admisión de sus límites –aunque los tuviera– pues, desde la oratoria clásica se determina que la obtención de la indulgencia del oyente dependía, en gran medida, de cómo se presentara a sí mismo el orador; ya que, según el autor de *Ad Herennium*, “a partir de nuestra persona captamos su benevolencia si alabamos sin arrogancia nuestra función [...] asimismo, si sacamos a relucir nuestras desgracias, inopia, soledad, calamidades”.<sup>32</sup>

La artificialidad detrás de este fragmento no se deduce exclusivamente a partir del uso de uno de los tópicos de persuasión más antiguos de la literatura, sino que también se intuye que el autor se excusa en la supuesta novedad de la materia para realmente presentarse como un escritor innovador, pues presenta su obra “como cosa nueva y de nadie intentada” que servirá para que otros escritores “puedan añadir lo bueno que falta y cercenar lo malo que sobra” (*loc. cit.*). Según Genette, en el prólogo que podríamos llamar “moderno”, del siglo XVI en adelante –frente al medieval, que estudian Montoya y de Riquer–, el propósito de la *captatio benevolentiae* ya no es llamar la atención del lector, sino promover la valoración del texto, algo que se pretende mediante alusiones veladas a los logros de la obra –como la breve referencia a la novedad en el prólogo de Juan de Cárdenas– que se esconden detrás de la exasperada y fingida modestia del autor:

No se trata aquí precisamente de llamar la atención del lector, quien ya hizo el esfuerzo de procurarse el libro por compra, por préstamo o por robo, sino de retenerlo con un aparato típicamente retórico de persuasión. Este aparato detecta lo que la retórica latina llamaba *captatio benevolentiae*, y del cual no desconocía la dificultad puesto que se trataba aproximadamente, diríamos en términos más modernos, de *valorizar el texto* sin indisponer al lector por una valoración demasiado inmodesta o demasiado visible, de su autor. Valorizar el texto sin (parecer) valorizar a su autor implica algunos sacrificios dolorosos del amor propio, pero generalmente rentables. Evitamos por ejemplo insistir en lo que podría pasar por una puesta en evidencia del *talento* del autor. Dentro de los numerosos

---

<sup>32</sup> Cicerón, *op. cit.*, p. 70.

prefacios que he tenido la oportunidad de leer para este estudio, no encontré ninguno que tocara este tema: “admiración de mi estilo”, o este otro: “admiren la habilidad de mi composición”. De una manera más general, la palabra talento es tabú. La palabra genio también, por supuesto.<sup>33</sup>

Sin duda, por regla general, el recurso más frecuente para lograr la aceptación del lector es la falsa modestia –“No te pido en recompensa de este pequeño trabajo el aplauso que no merezco”,<sup>34</sup> dice el escritor Juan Antonio de Mora<sup>35</sup> en su prólogo–, pero también, a la par de este tópico, está el de anticipar la lectura crítica y excusarse de los errores que el lector pudiera encontrar en el texto. Así procede Pedro Salmerón en la *Vida de la venerable madre Isabel de la Encarnación* (1675), cuando ruega al lector que perdone los errores que provocó su torpeza: “como verá el piadoso lector en esta historia, a quien suplico humildemente, juzgue y perdone con discreción mis faltas, que proceden de ignorancia y no de malicia”.<sup>36</sup>

Esta cita de Pedro Salmerón muestra que el tópico de excusarse de los errores en el prólogo se relaciona estrechamente con el tópico de la falsa modestia –de ahí la referencia a la ignorancia del autor, que es la antítesis del genio o el talento que, como señala Genette, son términos evitados a toda costa en el prefacio–; no obstante, el reconocimiento de los errores del escritor da pie, en ocasiones, al elogio de la materia y su resultado, que es la obra literaria. Así ocurre en el prólogo de *La estrella de Occidente, la Rosa de Lima* (1670) de Pedro del Castillo, donde la afamada protagonista enaltece el valor de la obra, sin que el autor pueda considerarse merecedor de ningún encomio:

---

<sup>33</sup> *Op. cit.*, p. 169.

<sup>34</sup> Juan Antonio de Mora, *Anagramas en aplauso y gloria de la Virgen*, Viuda de Miguel de Rivera, México, 1731, [p. 30].

<sup>35</sup> El escritor Juan Antonio de Mora nació en la Puebla de los Ángeles y entró a la Compañía de Jesús en el año 1682. Fue rector de los colegios de san Javier de Querétaro y de san Andrés de México. Escribió, además, numerosas vidas de personajes ilustres y otras obras de carácter religioso (Beristáin, *op. cit.*, t. 2, p. 295).

<sup>36</sup> Pedro Salmerón, *Vida de la vble. Madre Isabel de la Encarnación*, Francisco Rodríguez Lupercio, México, 1675, [p. 16].

Si por milagro de la naturaleza, singular prodigio de la gracia deseada de todos es el objeto del assumpto mío y al fin de que le gozen todos se endereçan mis afectos, este ramillete hermoso que en una sola rosa te presento y a cada uno como a solo le consagro, y si cuydadoso le leyere de cada qual el perdón de los yerros míos, seguro me prometo, pues gozando quanto al ser de la substancia y vida de la Rosa, se facilita el accidente de la composición mía a la piadosa venia. Vale.<sup>37</sup>

Sin embargo, como todos los tópicos retóricos empleados desde la antigüedad, los autores reconocen en ocasiones la artificialidad y recurrencia con la que otros escritores los utilizan; el rechazo de la *captatio benevolentiae* distingue al autor de la gran mayoría, aunque como hace Baltasar de Medina en su *Crónica de la santa provincia de San Diego de México* (1682), sin dejar de buscar la simpatía del autor, rechaza el uso del tópico haciendo uso de otro recurso de la persuasión, la honestidad:

Suelen los prólogos (religioso lector) entrar haciendo aparatos para captar la benevolencia rendidos, no sé si humildes, a juycios críticos que revientan de grandes entendedores sin darse por entendidos jamás, si no es a la censura o nota de lo que leen. Esta diligencia y afán estudioso he tenido por reprehensible siempre si se alienta entre otros vanos affectos del miedo; o por inútil, quando gobierna de otra pasión menos justa. Porque si los libros llegan a ojos de hombres sabios y virtuosos, no hay por qué rezelen el ceño [...] No hay escrito (como he dicho otra vez), por bien apadrinado, defendido si es malo; ni por prevenida disculpa, no acusado si molesta.<sup>38</sup>

Baltasar de Medina rechaza el tópico de todos conocido para sincerarse y comunicar una idea que, probablemente, el lector contemporáneo también compartía: que cualquier obra, por mala que sea, no sería excusada a causa de un par de líneas que expresaran la modestia del autor en el prólogo. Este exordio es efectivo porque tiene como objetivo obtener también la simpatía, aunque mediante otro recurso retórico, el de la honestidad. Según Aristóteles, la persuasión se obtiene por tres vías –el talante, la disposición de los oyentes y el discurso–, este último persuade “cuando les mostramos [a los hombres] la

---

<sup>37</sup> Pedro de Castillo, *La estrella de Occidente, la Rosa de Lima*, Bartolomé de Gama, México, 1670, [p. 31].

<sup>38</sup> Baltasar de Medina, *Crónica de la Santa Provincia de San Diego de México*, Juan de Rivera, 1682, [p. 32].

verdad, o lo que parece serlo, a partir de lo que es convincente en cada caso”.<sup>39</sup> La inversión –o rechazo del tópico de la falsa modestia– es un recurso poco frecuente pero extraordinariamente novedoso en el prólogo novohispano, sólo otro autor, Cayetano Cabrera y Quintero, lo utiliza en los prólogos que he podido observar para este estudio – en su caso, puesto que es una de las obras más tardías, cita como autor de la reflexión al padre Feijoo–: “Es no pocas veces en los escritores sinceridad lo que parece arrogancia y pusilanimidad o hipocresía lo que parece modestia”.<sup>40</sup> Aunque la cita no se refiere exclusivamente al uso del tópico de la falsa modestia en el prólogo, Cabrera y Quintero aprovecha la reflexión para desvelar la artificialidad y la tediosa recurrencia de un tópico que sólo en pocas ocasiones se presenta de manera novedosa y genuinamente persuasiva.

La tercera estrategia de persuasión, después de la falsa modestia y la honestidad, es aquella que se podría equiparar con lo que Aristóteles llama el “talante” en la oratoria, es decir, la manera en la que se emite el discurso. En la oratoria esto tiene que ver con la actitud y credibilidad del disertador, pero en el prólogo –salvando las distancias– esto se podría comparar con la manera en que se manipula el ánimo del lector mediante un tono determinado – un talante o actitud– ante la materia del libro. El más claro ejemplo de esta eficaz herramienta de persuasión es el prólogo de *Desagravios de Christo en el triumpho de su Cruz contra el judaísmo* (1649), el poema heroico de Francisco Corchero Carreño, que aparece en los preliminares después de varias aprobaciones elogiosas –que analicé en el capítulo anterior–, más de una veintena de poesías laudatorias y dos pareceres no legales que elogian y analizan con la mejor disposición el texto literario. Si bien el ánimo

---

<sup>39</sup> Aristóteles, *Retórica*, trad. Quintín Racionero, Gredos, Madrid, 2005, §1356a 15.

<sup>40</sup> Cayetano de Cabrera y Quintero, *Escudo de armas de México*, José Vernardo de Hoyal, México, 1746, [p. 35]. Al margen del texto aparece un escolio donde se cita la obra de donde procede la cita de Feijoo, que es el tomo I, carta 15, número 1 y 2.

del lector está ya condicionado por los paratextos anteriores al prólogo, el autor recurre a este recurso poco frecuente para garantizar la persuasión del lector. La motivación de los *Desagravios de Christo* es la exaltación del cristianismo ante el histórico enemigo judaico, así que el prólogo inicia con un apasionado exordio que introduce al lector abruptamente en el estado de ánimo necesario para aprovechar la lectura del texto:

Al que leyere.

¡Qué ciego! ¡Qué ignorante! ¡Qué protervo ha sido siempre el ingrato! Quando ni a los favores se obliga, ni se rinde al cariño, ni al beneficio se vence: antes, sí, juzga deuda el favor que no merece, y agravio lo que es de su naturaleza beneficio [...] Ciego es el que quiere presumir más lynce, pues a los más lucientes rayos de dos soles, aunque las vio, no quiso ver las más heroicas maravillas que se mostraron al nacer y al morir el sol divino Christo. Sordo es, quien a las repetidas voces de sus más sabios y venerados prophetas, no oye cumplidos ya tantos misterios.<sup>41</sup>

Como sugiere Lausberg, uno de los recursos para obtener la atención del público en la oratoria es el de despertar en él determinadas emociones: “Estos medios afectivos pueden lograr, mediante recursos de pensamiento y de lenguaje, que el público se represente vivamente el objeto o, al menos, se compenetre con el asunto, lo cual vale tanto como despertar su interés por él”.<sup>42</sup> Para el lector del siglo XVII la imagen del judío como desagradecido e ignorante era ya un lugar común, por lo que la intención del autor no podría ser convencerlo de la ignominia que el judío cometió –y, en el imaginario hispánico del XVII, seguía cometiendo– contra la cristiandad; la pretensión del autor del prólogo es, más que despertar el interés por su texto en particular, manejar la emoción latente de desprecio por el enemigo con el fin de conseguir la valoración favorable del texto.

---

<sup>41</sup> Francisco Corchero Carreño, *Desagravios de Christo en el triumpho de su cruz contra el judaísmo*, Juan Ruiz, México, 1649, [p. 29-39].

<sup>42</sup> Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, trad. José Pérez Riesco, Gredos, Madrid, 1966, pp. 246-247.

No obstante los ejemplos anteriores, no todos los prólogos utilizan la modestia, honestidad o el refuerzo del tono para persuadir al lector de favorecer o aceptar la obra. En alguna ocasión, el autor hace lo contrario a lo que marca la tradición y se presenta como un talento único y merecedor de encomio. El caso más notable que he podido observar es el prólogo de Pedro Salguero a la *Vida de Diego Basalenque*; y, aunque poco frecuente, vale la pena contrastar este recurso con la tradición de la persuasión por excelencia, la de la falsa modestia. Sobre el protagonista de esta vida dice Beristáin que “poseyó [...] todas las virtudes cristianas y supo las lenguas latina, italiana, megicana, pirinda, matlacinga, griega y hebrea. Fue poeta y orador excelente, músico diestrísimo, filósofo profundo, teólogo eminente, historiador exacto y astrónomo y arquitecto muy regular”.<sup>43</sup> Escribió, además, una veintena de libros, y un año después de su muerte, su cuerpo “sepultado se halló entero e incorrupto”.<sup>44</sup> Por lo que resulta extraordinariamente inmodesto que el autor –cuya brevísima entrada en la *Biblioteca hispanoamericana septentrional* menciona sólo la autoría de esta obra– se compare con el homenajeado Diego de Basalenque y se reconozca merecedor del honor de ser biógrafo suyo:

El que haya de escrevir la vida de un hombre tan grande en virtud y letras, como lo fue el muy venerable maestro fray Diego Basalenque, también habría de ser grande en letras y virtud [...] Muchos sugetos tiene esta provincia, virtuosos y letrados, que pudieran salir muy bien de este empeño y ninguno se ofreció a él, con que llego a pensar que estuvo esta acción destinada para mí, por dos cosas: la una, para confusión mía, viéndome obligado a alabar lo que no imito, sin poder imitar lo que alabo. La otra, porque (aun siendo tan indigno) viene a ser como premio de algún mérito mío, que fue la inclinación que tuve (desde que con más distinción comencé a conocer las prendas de este sugeto) a escrevir su vida si otro más idóneo no la tomasse a su cuidado.<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> Beristáin, *op. cit.*, t. 1, p. 160.

<sup>44</sup> *Loc. cit.*

<sup>45</sup> Pedro Salguero, *Vida del venerable Diego Basalenque*, Viuda de Bernardo de Calderón, México, 1664, [p. 15]. Dice de él Beristáin que fue natural de la Nueva España, de la orden de San Agustín, maestro y definidor de la provincia de Michoacán (*op. cit.*, p. 110).

Si bien hay un par de fórmulas de falsa modestia –como que el autor, al decidir escribir la obra, dice que se vio “obligado a alabar lo que no imito”– el tono general de este prólogo contrasta, no sólo con el tópico inaugural más frecuente del prólogo, sino también con la estrategia de usar la honestidad para derribar el lugar común que ocupa la falsa modestia, como lo hicieron Baltasar de Medina o Cabrera y Quintero, algo que obstaculiza especialmente el propósito de la persuasión.

La necesidad de persuadir en el prólogo está relacionada con la propagación de la crítica y la consideración del lector como conjunto heterogéneo. A partir de la introducción de la imprenta –pero especialmente en el siglo XVI, como recuerda Pedro Ruiz Pérez– el autor se enfrenta a la recepción variada de su obra. El fenómeno cultural del surgimiento del público diverso y su influencia en el mercado editorial está en estrecha relación con la aparición de la crítica literaria, de la cual el autor no se podía defender una vez que el libro saliera de las prensas. Tomando en cuenta el peso que tenía la crítica para la publicación y la venta del libro, no sería disparatado imaginar al autor, antes de someter su manuscrito a evaluación, escribiendo el prólogo –que es lo último que escribe y lo primero que se lee– con miras a obtener un juicio favorable tanto del censor, cuanto de la cantidad insondable de lectores, cada uno con gustos y juicios literarios propios. Ante la pluralidad de lecturas, y considerando que no todas pueden ser amables, al autor del prólogo no le queda más que utilizar unas cuantas estrategias de persuasión vigentes desde la antigüedad clásica para poner al lector en la mejor disposición. Esta buena disposición resulta, casi sin excepción, de que se presente como un logro la obra sin que se elogie impudicamente el talento del escritor, como hacen la mayoría de los prologuistas novohispanos.

### 3. 1. 3. JUSTIFICACIÓN DEL ESTILO Y DEFENSA DE LA TEORÍA LITERARIA EN EL PRÓLOGO

Dentro del afán justificativo del prólogo, uno de los elementos más importantes para el estudio de este paratexto, así como de la obra literaria que le sucede, es la explicación del estilo. Dependiendo del género literario, el autor puede incorporar reflexiones sobre el estilo que eligió poner en práctica al escribir la obra, algo que con frecuencia depende de la tradición y las autoridades en la materia. La mayoría de las obras novohispanas estudiadas hasta ahora son vidas de santos y crónicas, que son los géneros impresos que más abundan en los siglos XVI-XVIII, pero dos obras literarias canónicas –una novela pastoril y un poema heroico– son los primeros ejemplos de prólogos que incluyen una justificación del estilo en los libros impresos en la Nueva España.<sup>46</sup> La dicotomía que establece uno de estos prólogos, el de *El Bernardo o victoria de Roncesvalles*, entre estilo

---

<sup>46</sup> Hay un prólogo con contenido preceptivo y reflexiones sobre el estilo de la obra que es anterior a estas dos –el de *Siglo de oro en las selvas de Erifile* (1608) de Bernardo de Balbuena–, aunque se trata de un prólogo ajeno, es decir que su autor, Mira de Amescua, es distinto al autor de la obra; y, puesto que ha sido estudiado ya extensamente, sólo me queda comentar de manera breve algunos aspectos de su composición a la luz de los demás prólogos de Balbuena. En primer lugar, en cuanto al contenido preceptivo, es el más riguroso de todos los prefacios novohispanos estudiados hasta ahora: su autor comenta diligentemente la *Poética* de Aristóteles, el *Orador* de Cicerón, la preceptiva que sigue Virgilio en las *Bucólicas* y las demás novelas pastoriles y églogas del Renacimiento y Barroco, anteriores a la de Balbuena. Destaca, a mi parecer, la forzada justificación de la obra en una reflexión heredera de la preceptiva clásica que considera necesarios tanto el principio de utilidad como el deleite: “La poesía, que es cierta imitación de la vida humana, deve causar delectación y utilidad. La utilidad siempre trae consigo alguna delectación y la delectación no trae consigo siempre utilidad. Y assí la simplicidad rústica, en que siempre se conservó el griego, causa una delectación desnuda de utilidad, que no agrada a todos. Pero si las églogas se levantassen algo, tendrían juntamente con la utilidad una delectación sustancial e importnte [...] Las églogas presentes se hallarán entre la delectación poética diversas enseñanças para la conservación y crianza de los ganados, de suerte que no nos dan la delectación inútil y vana (Sidney James Williams Jr., *A critical edition of the Siglo de oro en las selvas de Erifile [Spanish text]*, The University of North Carolina at Chapel Hill, Ph. D., 1966, p. 21). Por último, no se puede ignorar que, a pesar de ser un prólogo ajeno, cumple con la función justificativa propia de este paratexto, pues el autor presenta la obra a la vez que justifica su título ante el lector: “Intituló finalmente su autor a este libro *Siglo de oro* con mucha propiedad, fundado en el parecer de Claudio Donato, que tratando del origen de las églogas, llama “siglo de oro” al tiempo en que se exercitaba la vida pastoril y silvestre. Recibe pues, oh lector, con ánimo grato estas primicias de su ingenio, en tanto que te da otro poema época que está ya en estado de salir a luz y venir a tus manos” (*ibid*, pp. 25-26).

histórico y artificioso estará implícitamente presente en los prefacios de muchas obras novohispanas de distintos géneros.

El más antiguo de los prólogos de autor en los que se justifica el estilo de la obra es *Los sirgueros de la Virgen sin original pecado* (1620) de Francisco Bramón. En él, el autor defiende el cultivo de la poesía para el entretenimiento –algo que, como se verá, no es muy frecuente en los paratextos novohispanos estudiados–, y argumenta que la elección del estilo viene determinada por el tema del que trata la obra, el bucólico o pastoril:

Entretuve, pues, el pensamiento en un milagroso sitio, pedaço de cielo, entre sencillos y sin doblez pastores en ocasión que el instante dichosísimo festejaban de María, y viendo cuán singular y heroyco era el objeto que se ofrecía, por hazer mi estilo tal (respecto del assunto venciéndome a mí mismo), gravé empresas, levanté conceptos (tenues por ser míos), descreví plazerres y compuse rimas. Lo qual todo al tribunal de tu cençura sin arrogancia presento.<sup>47</sup>

A pesar de que Bramón argumente que el tema de la obra fue el que le sugirió el estilo conceptuoso y poético, para el autor de novela pastoril era difícil justificar la adscripción de su obra a alguna poética o estilo previamente autorizado por los preceptistas clásicos, pues “la égloga había quedado fuera de las poéticas más importantes, por lo que carecía de unas reglas fijas que marcasen el rumbo que los escritores estaban obligados a seguir”.<sup>48</sup> Aunque no es el primer prólogo de novela pastoril en expresar alguna reflexión estilística –la primera novela pastoril novohispana, *Siglo de oro en las selvas de Erifile* (1608) de Bernardo de Balbuena ya había sentado las bases para la reflexión poética en este paratexto–, tampoco es el más categórico en la diferenciación de estilos y las funciones que éstos cumplen dentro de la tradición literaria de los distintos géneros. El

---

<sup>47</sup> Francisco Bramón, *Los sirgueros de la Virgen*, Juan de Alcázar, México, 1620, [p. 17].

<sup>48</sup> Jaime José Martínez Martín, “El prólogo «al lector» de Mira de Amescua y la teoría de la égloga en *Siglo de oro en las selvas de Erifile* de Bernardo de Balbuena”, en *Edad de Oro*, 35 (2016), p. 194.

prólogo de *El Bernardo* (1624) de Balbuena, por el contrario, establece la distinción fundamental entre el estilo histórico y el literario, y reflexiona sobre la importancia del enfoque del narrador –en concreto, de utilizar la técnica narrativa *in medias res*–, que se distingue del relato cronológico en tanto que muestra el artificio detrás de la composición de poesía épica:

En la narración de la fábula, de tal manera proseguí su discurso, que sin comenzarla por el principio quedasse en el fin patente y descubierta en todas sus partes, porque así como el mundo consta de dos géneros de cosas, unas naturales y otras artificiales, así también hay dos modos de contar y hazer relación de esas mismas cosas, uno natural que es el histórico, y otro artificial, que es el poético. Y así como sería defecto en el discurso natural no comenzar las cosas con claridad desde sus principios, siguiéndolas ordenadamente hasta los fines, así lo sería en el artificial contarlas sin artificio y como las cuenta el historiador. Y así conviene que la narración poética no comience del principio de la acción que ha de seguir, sino del medio, para que así al contarla toda se comience, se prosiga y acabe artificiosamente, y traya con esso en su discurso aquel deleyte que el artificio con su novedad y la novedad con su admiración suelen causar tanto mayor quanto más ingenioso es, y más sutiles y menos violentas invenciones descubre.<sup>49</sup>

Esta defensa del estilo que Balbuena llama “artificial” es importante en el panorama novohispano pues incluye nociones de poética que dominarán en el Barroco y que, sin embargo, dejarán de aparecer, de manera paulatina, en los paratextos novohispanos de mediados del siglo XVII en adelante –como la idea de que el deleite, el objetivo de la poesía, se obtiene mediante el artificio y la novedad.<sup>50</sup> Estos elementos se sustituirán, en los prólogos preceptivos, por la claridad y la sobriedad del estilo a la entrada del siglo XVIII, debido a la abundancia de hagiografías y narraciones históricas.

En este prólogo destaca, especialmente, la contraposición de la naturalidad y el artificio en la composición literaria, por lo que se inserta en una tradición preceptiva

---

<sup>49</sup> *Op. cit.*, [p. 12].

<sup>50</sup> No hay que olvidar la importancia que Balbuena tuvo como introductor del Barroco en Nueva España, según apunta Georgina Sabat de Rivers “Se ha considerado a Balbuena poeta de dotes excelentes e introductor del barroco en América antes de que llegara la gran influencia de Góngora” (“Las obras menores de Balbuena: Erudición, alabanza de la poesía y crítica literaria”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 43/44, 1996, p. 89).

consolidada que contrasta la historia con la poesía; una cercana a la verdad, que refleja el paso natural del tiempo y se restringe en el uso de palabras y sentencias; y, otra, que imita la naturaleza, “se ocupa de lo universal, de la Idea pura de las cosas”,<sup>51</sup> narra cómo debieron suceder los hechos –y no como sucedieron en realidad–, busca la verosimilitud y es más libre en el uso del lenguaje metafórico.

Aunque la defensa del estilo artificioso en el prólogo sugiere una toma de postura poética manifiesta, Balbuena se ve en la necesidad de defender la obra en términos de su interpretación de la verosimilitud aristotélica, pues para el lector con el que dialoga en el prólogo, el poema épico está lleno de alusiones a encantamientos, fantasía y magia:

Algunos del número primer, a quien en estos discursos respondo, me havrán ya en diversas ocasiones hecho cargo que esta victoria de Roncesvalles y muerte de los doze pares, en ella se tiene comúnmente por incierta y fabulosa, según la apurada diligencia de los más graves historiadores de España, que con ser en favor suyo, hay pocos que la admitan por verdadera. Con que parece que desde luego entra esta mi obra manca, pues toda su máquina se funda sobre cimiento dudoso, y aun por ventura, de todo punto falso, pues los encantamientos de Orlando, las bravezas de Reynaldos, las trayciones de Galalón, las mágicas figuras y cercos de Malgesí y las demás cavallerías de los doze pares, con su tan celebrado cronista y arçobispo Turpín, más tienen de fabulosas que verdadero, no sólo en las historias graves, más aún en el juycio y estimación de un moderado discurso.<sup>52</sup>

Aunque en un primer momento Balbuena defiende el uso del estilo artificioso para la materia que explora esta ambiciosa obra tardía,<sup>53</sup> los criterios con los que anticipa que *El Bernardo* puede ser examinado son, no obstante, los de la historiografía o la crónica –en

---

<sup>51</sup> Eugenio de Salazar, *Suma del arte de poesía*, ed. Martha Lilia Tenorio, COLMEX, México, 2010, p. 31. Martha Lilia Tenorio, siguiendo a Bernard Weinberg, ofrece en su estudio introductorio la enumeración de las diferencias entre la historia y la poesía, muchas de las cuales –como el orden natural de los sucesos vs. el orden artificial y el comienzo “in medias res”– se reproducen en el prólogo preceptivo de Bernardo de Balbuena. La distinción entre la historia y la poesía a partir de la estructura –o del inicio “in medias res”– era, de hecho, frecuente desde la Edad Media: “Pues los poetas no hacen como los historiadores, quienes hacen surgir su obra desde un principio cierto y la llevan hasta el fin en una continua y ordenada descripción de las hazañas [...] Sino con un artificio mucho mayor empiezan cerca de la mitad de la historia o algunas veces cerca del fin” (Giovanni Boccaccio, *apud* Eugenio de Salazar, *loc. cit.*)

<sup>52</sup> *Op. cit.*, [p. 11].

<sup>53</sup> Si bien la obra se publicó en 1624 –tres años antes de la muerte de su autor–, según señala Balbuena en el prólogo, *El Bernardo* es una obra de juventud, aunque él la consideró su obra maestra. La reflexión sobre el estilo de la obra *a posteriori* sirve, según afirma el mismo autor, “como salsa para el sabroso plato que se servirá después” (*apud* Gerogina Sabat de Rivers, art. cit., p. 97).

tanto que prevé que el lector espera de su texto fidelidad histórica. El poeta se justifica por haber escrito una obra que podría parecer al lector de “cimientado dudoso” y “falso” y cuyas fantasías y aventuras “más tienen de fabulosas que verdadero [juicio]”, lo que nos da una idea bastante clara de cuáles eran los parámetros bajo los que se juzgaba la literatura en la Nueva España del primer tercio del siglo XVII. A todas estas diatribas teóricas, el poeta responde:

Digo pues, a toda esta objeción, que lo que yo aquí escribo es un poema heroyco, el cual, según doctrina de Aristóteles, ha de ser imitación de acción humana en alguna persona grave, donde en la palabra imitación se excluye la historia verdadera, que no es sujeto de poesía, que ha de ser toda pura imitación y parto feliz de la imaginativa, [...] porque la poesía ha de ser imitación de la verdad, pero no la misma verdad, escribiendo las cosas, no como sucedieron, que esa ya no sería imitación, sino como pudieran suceder, dándoles toda la perfección que puede alcanzar la imaginación del que las finge, que es lo que haze a unos poetas mejores que otros. Y assí para mi obra no haze al caso que las tradiciones que en ella sigo sean ciertas o fabulosas, que quanto menos tuviere de historia y más de invención verisímil, tanto más se havrá llegado a la perfección que le desseo.<sup>54</sup>

Tanto el imperativo de utilidad del arte en la Nueva España, cuanto el movimiento de desacreditación de la literatura de entretenimiento, pesaron sobre la justificación preceptiva de Balbuena en este prólogo. Su labor preceptista, no obstante, se inserta en una práctica intelectual ya muy habitual para el poeta, que según señala Sabat de Rivers, no sólo escribió varios textos de lo que hoy llamaríamos teoría poética, sino que también fue disciplinado lector de Herrera, Díaz Rengifo, López Pinciano, el bachiller Thámara, Argote de Molina, Sánchez de Lima y Luis Alfonso de Carvallo, entre otros preceptistas de lengua española.<sup>55</sup> Además de argumentar a favor del estilo artificioso que requiere el poema heroico, recuerda a Aristóteles cuando afirma que un hecho histórico narrado en

---

<sup>54</sup> *Loc. cit.*

<sup>55</sup> Balbuena escribió varios textos preceptivos, entre ellos la “Carta al arcediano”, “Compendio apologético en alabanza de la poesía”, el prólogo “al lector” de *Grandeza mexicana* y el prólogo de *El Bernardo*. Sabat de Rivers sugiere que, a partir de la lectura de los preceptistas citados, Balbuena se constituye como tratadista de poesía, además de ejercer la labor de poeta, por la que fue más reconocido a lo largo de su vida (art. cit., p. 91).

verso no es poesía, ni un poema que pretenda relatar el orden natural de las cosas es historia;<sup>56</sup> recuerda a Homero al hacer paralelismos entre sus personajes y los de la *Iliada*; y, también, incorpora importantes reflexiones sobre cómo mantener la atención del lector a lo largo de un poema de más de cuarenta mil versos.

La narración de sucesos maravillosos entra en conflicto con lo que Balbuena entiende por verosimilitud y esto lo lleva, hacia el final del prólogo, a justificar una estrategia narrativa que no es otra cosa que un convenio entre estas dos posturas, aparentemente, discordantes: el poeta asume que la voz del narrador debe llevar la carga de la verosimilitud –entendida, en este caso, como la narración de hechos probables de una manera creíble– mientras que todo indicio de fantasía, responsable en última instancia del deleite, debe provenir de la boca de los personajes:

Para mejor texer las narraciones de un poema tan largo sin cansar demasiado con ellas, procuré que la persona del autor hablase en él lo menos que fuese possible, con que también se pudo añadir a la fábula más deleyte, siéndole por esta vía permitido el estenderse a cosas más admirables sin perder la verisimilitud, porque si la persona del poeta contara los monstruos de Creta, o el origen de la ciudad de Granada, careciera lo uno y lo otro de apariencia de verdad.<sup>57</sup>

Con esto Balbuena adopta una postura mesurada respecto de la dicotomía teórica del estilo de la historia y la poesía, pues reconoce que, como poeta, no tiene autoridad para narrar un hecho histórico como la fundación de Granada; pero, como narrador de ficción, tampoco puede hablar de los monstruos de Creta y mantener la verosimilitud que desea. El tipo de reflexión preceptiva que lleva a cabo Balbuena en el prólogo de *El Bernardo*

---

<sup>56</sup> “De hecho, si alguien da a conocer una obra en verso sobre algún tema médico o relativo a la naturaleza, suelen llamarlo poeta. Pero nada tienen en común Homero y Empédocles salvo el verso, por lo que lo justo es llamar al primero poeta y al segundo investigador de la naturaleza más que poeta. Igualmente, si alguien realiza la imitación combinando todos los versos, como hizo Queremón en el *Centauro*, que es una rapsodia en la que se combinan todos los versos, también a él debe llamársele poeta” (Aristóteles, *Poética*, trad. Teresa Martínez Manzano y Leonardo Rodríguez Duplán, Gredos, Madrid, 2011, §1477b).

<sup>57</sup> *Op. cit.*, [p. 13].

no es habitual en el panorama novohispano; esta extraordinaria justificación del estilo de la obra logró que Arthur Terry la llamara “the most intelligent theoretical statement of its kind in Spanish”.<sup>58</sup>

Gran parte de los prólogos novohispanos –como sucede con las aprobaciones– cuando hablan de preceptiva, no parecen resentir la difícil armonización de la ficción como entretenimiento con el principio de utilidad y verdad, tan presente en los paratextos novohispanos. Puesto que la mayoría de los escritores en la Nueva España evitaba estratégicamente la ficción y la fantasía, la justificación preceptiva en los prólogos de sus obras estaba enfocada a otros componentes de la teoría poética como el estilo llano, la oscuridad, cómo escribir historia y la vigencia de la poética horaciana. Las vidas de santos o hagiografías son, junto con las crónicas, el principal género cuyo discurso prefacial tiende hacia la justificación de la sobriedad del estilo –puesto que ambas narraciones se consideraban “verdaderas”–, como hace Pedro Salguero en la *Vida de Diego Basalenque*:

No va realçado de estilo, porque es muy llano y claro. Ni retocado de lenguaxe, porque es humilde y corriente, acomodado a historia y más de quien llamaba tartamudos a los cultos. No condeno por esto los reales de la eloquencia, los colores de la rhetórica, los primores de lo sentencioso, concisso y lacónico; cada uno hablará como quisiere o como supiere. Mi intento es escrevir sin afectación la vida de un varón insigne y gloria y honra de estos siglos [...] el mismo estilo siguió en lo que escribió [él] en su corónica. Donde las tres partes a que el historiador está obligado, la principal es la erudición y la economía y la enseñanza de costumbres, y servirá de señuelo para algunos que por leer lo uno, leerán lo otro.<sup>59</sup>

Para el autor, la narración de la vida de una persona ilustre estaba más cerca de la historia que de la literatura de ficción –por esto se considera “historiador” y arguye que su función es “la erudición [...] y la enseñanza de costumbres”– pero, aunque la materia exigía un tratamiento formal particular, distinto del de la novela, el autor no deja de lado

---

<sup>58</sup> Arthur Terry, *apud* G. Sabat de Rivers, art. cit., p. 98.

<sup>59</sup> *Op. cit.*, [p. 17].

las preocupaciones estilísticas que vincula, invariablemente, con la retórica y la poética. El estilo por el que opta, un estilo “llano, claro y sin afectación”, es casi imperativo en la escritura de vidas de santos –pues, como comentaré más adelante, se llegó a prohibir el lenguaje de lo espectacular para narrar la vida de hombres o mujeres que no habían sido canonizados, en concreto la inclusión de milagros, que se confundían con maravillas–; y, así, el autor se refiere al protagonista de su biografía –Diego Basalenque, autor a su vez de otros textos de este género– como modelo a seguir. La hagiografía sirve, pues, como modelo de virtud a los lectores y, también, como modelo de sobriedad en la escritura.

La sobriedad es un concepto de la poética que viene, en este período, asociado a la claridad, que es la antítesis de la oscuridad de conceptos y de lenguaje que tanto criticaban los prologuistas novohispanos. No sólo en las vidas de santos, sino también en libros de poesía –como el de Juan Antonio de Mora– se incluyen reflexiones críticas del estilo ornamental. En el prólogo de los *Anagramas*, De Mora advierte explícitamente que no se encontrará en ella nada de adorno que distraiga del propósito principal, que es comprender la dificultad inherente a los conceptos de la obra: “No eches menos el adorno de frases poéticas ni hermosura de voces con que los poetas pretenden elevar sus poesías, pues ha sido mi especial cuydado explicar más que obscurecer con tales frases los peregrinos elogios que en sí contienen los anagramas”.<sup>60</sup>

En los albores del siglo XVIII, se empieza a ver que, en prólogos de obras escritas en prosa, domina particularmente la defensa del estilo historial. Menos de una década después de que se publicaran las obras de sor Juana Inés de la Cruz en Madrid, gran parte de la narrativa impresa en la Nueva España rehúye lo que considera la “oscuridad” de conceptos y estilo. Juan de Oviedo en su *Vida exemplar del venerable padre Antonio*

---

<sup>60</sup> Juan Antonio de Mora, *op. cit.*, p. 30].

*Núñez de Miranda* (1702), muestra la misma tendencia que Pedro Salguero a justificar la frugalidad del estilo, aunque también expresa la necesidad de adornar la obra que se pretende verosímil y prudente:

Por lo que toca al estilo he procurado que sea historial, corriente y llano; y, aunque tal vez se divierta la pluma [con] algún símil o erudición para dar más viveza a lo que se dice, siempre es brevísimamente, huyendo de digresiones y ponderaciones, siempre odiosas en las historias y de aquel estilo amado de no pocos en nuestro tiempo, en que es menester leer por lo menos dos veces cada periodo para entenderlo, lastimando no poco la sinceridad y llaneza que de suyo pide la verdad, parte la más esencial de la historia.<sup>61</sup>

El estilo que el autor evita es el oscuro, posiblemente se refiera al estilo gongorino desvirtuado –que era con lo que se identificaba cualquier oscuridad en el lenguaje–, lleno de “digresiones y ponderaciones” que no tienen lugar en una narración que se pretende objetiva y que, según el autor, es un estilo muy popular en su tiempo, que obliga a “leer por lo menos dos veces cada periodo para entenderlo”. Aunque defiende la claridad, no deja de lado el deseo de embellecer el texto, y por eso acude a un recurso poético –el símil– y a otro retórico, la erudición.

Las alusiones a la poesía y la retórica clásica que tanto abundan en la literatura novohispana, así como el habitual uso de la erudición y las autoridades para sustentar algún punto de la narración, se pueden considerar, según el planteamiento de Gian Biagio Conte, un recurso retórico, ya que “allusion, we mantain, performs rhetorical functions similar to those performed by certain figures of speech. It must therefore be seen as an intimate part of, and an essential impetus to, the organization of poetic discourse”.<sup>62</sup> La argumentación que sigue Conte, y que sirve para observar cómo opera la erudición en la teoría poética contenida en los paratextos novohispanos, es que existen dos tipos de

---

<sup>61</sup> Juan Antonio de Oviedo, *Vida exemplar, heroicas virtudes y apostólicos ministerios del venerable padre Antonio Núñez de Miranda*, Viuda de Francisco Rodríguez Lupercio, México, 1702, [p. 17].

<sup>62</sup> Gian Biagio Conte, *The Rhetoric of Imitation. Genre and poetic memory in Virgil and other Latin poets*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1986, p. 40.

lenguajes, distinción que ayuda a delimitar cuál es la particularidad del discurso poético. Está, por un lado, el lenguaje que puede ser *reutilizado* –“weidergebrauchsrede” según terminología de Heinrich Lausberg– y, el segundo, “verbrauchsrede”, que es el lenguaje usado en la comunicación habitual no poética. Haciendo a un lado cualquier reflexión antropológica sobre la diferencia entre el lenguaje poético y la función comunicativa del cotidiano, el lenguaje reutilizable existe porque la sociedad reconoce su valor: “Language that is reused is inevitably *preserved in the poetic memory*”.<sup>63</sup> El papel que juega la erudición en la literatura –o, como la llama Conte, las alusiones a autores clásicos de la tradición– es el mismo que el de un recurso retórico, pues se comporta como tal y su función principal es la misma:

Rhetoric is used, in fact, to disturb the functioning of the communicative and expressive functions of language, for it veils, at least in part, the conventional sense and thus acts as a distancer from ordinary discourse [...] Rhetorical figures are therefore not ‘additional structures’ to poetic discourse, as has sometimes been implied, but in fact the *only* means of distancing language, by internal momentum, from its utilitarian role –the first condition for its transformation into poetry.<sup>64</sup>

Quizá para el lector moderno sea difícil considerar eficiente la función retórica de la erudición en la literatura, pero para el escritor novohispano ésta era una herramienta de embellecimiento más, al igual que la metáfora o el símil –no hay que olvidar que Juan de Oviedo asimila en su prólogo la erudición con el entretenimiento: “aunque tal vez se divierta la pluma [con] algún símil o erudición para dar más viveza a lo que se dice”–;<sup>65</sup> pero es necesario ir un paso más allá y hablar de la función estética de la erudición en los paratextos. Aunque esto se verá con mayor profundidad más adelante, en el prólogo del *Panegírico augusto castellano* y el otro paratexto que lo acompaña –el “Iris de la

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>65</sup> Juan de Oviedo, *op. cit.*, p. 17.

elocuencia” de Juan Rodríguez de León—, considero que es necesario comentar brevemente la importancia de la erudición como recurso retórico en el prólogo.

Gran parte de los prólogos que exhiben una preocupación por el estilo en la composición del mismo paratexto, ya sea porque utilizan otros recursos de embellecimiento como la narración inserta, el estilo sentencioso o la poesía,<sup>66</sup> incorporan también alusiones a textos clásicos y otros elementos eruditos, con lo que se ve la preocupación estilística también en el recurso de las autoridades. Un ejemplo de esto es el prólogo de Francisco Bramón a *Los sirgueros de la Virgen*, en donde el autor usa la Biblia para argumentar en defensa de la poesía:

Y por que no parezca gastar en esto muchas hojas, baste para corroboración de lo propuesto que para profetizar a los exércitos de Israel el sancto profeta Eliseo, y levantar el espíritu y disponerse a la profecía, mandó le truxessen un músico que le recreasse el ánimo y dize el sacro texto: *cum caneret psaltes sancta est super cummanus Domini*, que en oyendo la armonía de la canción prophetizó luego Eliseo.<sup>67</sup>

Aunque, según Conte, la erudición en la literatura clásica se utiliza como recurso retórico para diferenciar el lenguaje poético del cotidiano, en la mayoría de los prólogos —que no son textos independientes, sino que tienen una función respecto de la obra central— esta función retórica de la erudición está supeditada a la justificación de la obra. Y, así, con el fin de persuadir al lector de la utilidad de su hagiografía, Juan de Escamilla alude a las virtudes de su protagonista apoyándose en una autoridad: “Es tan poderosa la virtud, decía Séneca, que el alabarla no es tanta liberalidad generosa, cuanto obligación

---

<sup>66</sup> Por motivos de extensión, es imposible comentar el estilo de los numerosos prologuistas novohispanos que conforman este estudio. Pero destaca en este sentido el prólogo de Bernal de Salvatierra a *El camino verdadero* —que es un diálogo entre Jesús y María en verso— que no sólo incluye alusiones clásicas o bíblicas sino que también se contagia del estilo de la obra y, en verso, reflexiona sobre su estilo: “Y lleguen a nuestros oídos, / como a Elías en suave zéphiro, / sus sylvos, para que veamos / que rinde más con aquéstos / que con temblores, borrascas, / rayos, relámpagos, truenos [...] / Y si en las voces comunes / lo conceptuoso hechas menos / hallarás de la escritura / muchos divinos conceptos [...] / Y assí, no busques aquí / lo artificioso y electo / de las voces, sino el alma / del sentido y de su objeto” (*El camino verdadero*, Francisco de Ribera Calderón, México, 1718, [pp. 8-9]).

<sup>67</sup> *Op. cit.*, [p. 15].

executiva: *Omnis autem virtutis actio bonum est merito laudari: quia merentem laudare, iustitia est*”.<sup>68</sup> Pero, también, es indudable que el comentario erudito es, en ocasiones, el único marcador retórico que separa este paratexto del lenguaje de lo cotidiano; y, antes que manifestar la falta de experimentación del autor, para Anne Cayuela, la erudición y la incorporación de autoridades en el prólogo son un ejemplo de intertextualidad, cuya función es legitimar el discurso prologal mediante una autoridad clásica que pesaba todavía de manera implacable sobre la memoria cultural y literaria del lector. En este sentido, señala Antoine Compagnon:

[La citation] qualifie l’auteur, elle lui confère la capacité, au sens juridique, de parler et d’écrire, elle sanctionne l’engagement de sa personne, corps et âme dans le discours, tel un contrat qu’il passerait avec l’institution d’écriture représentée dans le texte par le réseau de ses relations avec le hors-texte. Le texte est recevable parce qu’il émane d’un sujet qualifié et pleinement responsable, ainsi que le prouvent ses citations, ses lettres de créance.<sup>69</sup>

Para Conte, la erudición es un recurso retórico que tiene la función de diferenciar el lenguaje poético del cotidiano, lo que explica que los paratextos críticos o reflexivos de la obra literaria hereden algunos de sus recursos de embellecimiento, especialmente el comentario erudito. Sin embargo, en el caso específico del prólogo, que tiene una función justificativa que impregna todas sus demás funciones –incluso la de convertir el discurso prologal en un discurso retóricamente efectivo y persuasivo, así como también bello y útil– la erudición puede estar también al servicio de la legitimación de la obra literaria que sucede al prólogo, como ocurre en el caso de Isidro Félix de Espinosa, en su obra *Fragua de amor divino* (1745), donde a partir de una alusión erudita, se justifica el tipo de traducción que llevó a cabo el autor:

---

<sup>68</sup>Juan de Escamilla, *La cordera del cielo: Vida y milagros de santa Inés de Monte Policiano*, Viuda de Juan de Borja, Puebla, 1657, [p. 19].

<sup>69</sup>Antoine Compagnon, *apud* Anne Cayuela, *op. cit.*, p. 231.

Por eso dijo el erudito Freyras con Justo Lypsio (*Praef. ad. trad. Bentibol*) que el orden más ajustado de traducir bien es no guardar orden. De que se infieren dos cosas muy notables. Una, el ser la traducción labor de gran cuidado, pues la debe llevar siempre el traductor de no ir atado, material y continuamente, a los términos y voces del traducir, atendiendo más que a los términos y voces, al alma de los significados [...] porque bien mirado no es otra cosa la traducción que hacer transmigrar la alma de un idioma en el cuerpo de otro.<sup>70</sup>

El uso de autoridades en el prólogo novohispano no es exhaustivo –como sí lo es en la aprobación– y tampoco la teoría poética tiene el mismo protagonismo que en la censura. La razón de esto es que el prólogo es el espacio privilegiado de contacto entre autor y lector y, aunque sí emite un discurso crítico y teórico, no se constituye necesariamente como un texto crítico respecto de la obra: su función es, según he insistido anteriormente, introducir al lector al texto literario y justificarlo para lograr la lectura favorable. Como con el resto de características y elementos compositivos del prólogo, la relación que el autor establece con el lector en este paratexto no se puede reducir a una sola, sino que este fenómeno debe estudiarse con mayor profundidad.

### 3. 2. LA CREACIÓN DEL LECTOR (Y EL AUTOR) DENTRO DEL PRÓLOGO

Al inicio de este capítulo aludí brevemente a la que, a mi parecer, es la conceptualización del prólogo más acertada en época reciente, especialmente por la importancia que le da al lector y a la figura del autor en este paratexto. Para Anne Cayuela, en el prólogo se crea no sólo la figura del lector ideal, sino también la del autor que nos acompañará a lo largo del libro, que comentaré más adelante. Antes, es necesario profundizar en la manera en que el autor incluye a su interlocutor imaginado –el lector– en el prólogo. En la introducción de este trabajo me referí brevemente a la creación del lector en el prólogo,

---

<sup>70</sup> Isidro Felix de Espinosa, *Fragua de amor divino*, Viuda de José Bernardo de Hogal, México, 1745, [p. 10],

que es el espacio donde se forja el método de lectura. Uno de los ejemplos más representativos de esto es el del *Guzmán de Alfarache*, en donde Mateo Alemán se dirige, por un lado, al “vulgo” –que se constituye como lector detractor– y, por otro, al “discreto lector” –que es el lector ideal. La comunicación que establece con el primer lector está sustentada en la defensa y justificación, mientras que la segunda busca crear un pacto de lectura determinado, y por eso, se refiere al lector con complicidad, sugiriéndole cómo debería de interpretar el texto: “Mucho te digo que deseo decirte, y mucho dejé de escribir que te escribo. Haz como leas lo que leyeres, y no te rías de la conseja y se te pase el consejo; recibe los que te doy y el ánimo con que te los ofrezco, no los echas como barreduras al muladar del olvido”.<sup>71</sup>

No he encontrado en los prólogos novohispanos ningún ejemplo similar al de Mateo Alemán –en tanto que discurso prefacial que se dirige simultáneamente a los dos tipos de lectores, el detractor y el ideal–; sin embargo, ambos están bien representados en la amplia selección de paratextos literarios que conforman este estudio. Esta primera dicotomía se basa en la recepción esperada o imaginada de la obra; el autor puede dirigirse al lector ideal o benevolente o, por el contrario, anticipar críticas y defenderse del lector detractor imaginado. Frecuentemente, la apertura del prólogo –en donde se adjetiva el papel del lector en función de su esperada reacción a la obra– sirve para identificar cómo se elabora esta figura ilusoria dentro del paratexto. El lector benevolente o ideal puede encabezar el prólogo con apelaciones como “prudente y discreto lector”,<sup>72</sup> “lector benigno”,<sup>73</sup> “lector mío”,<sup>74</sup> “lector amado”,<sup>75</sup> “benigno lector”<sup>76</sup> o “cándido

---

<sup>71</sup> Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, ed. José María Micó, Cátedra, Madrid, 1994, p. 111.

<sup>72</sup> Fernán González de Eslava, *Coloquios espirituales y sacramentales y poesías sagradas*, 2da. edición, Joaquín García Icazbalceta, Antigua Librería, México, 1877, [p. 2].

<sup>73</sup> Francisco Bramón, *Los sirgueros de la Virgen*, Juan de Alcázar, México, 1620, [p. 13].

lector”.<sup>77</sup> El autor del prólogo puede también seleccionar a su interlocutor a partir del tema de la obra y, por lo tanto, esperar que éste cumpla con la característica principal de la recepción. El más representativo –y el que más abunda en los prólogos novohispanos– es sin duda el lector que se supone piadoso; el prólogo, en estos casos, va dirigido “al devoto lector”,<sup>78</sup> “¡Oh, cristiano lector”,<sup>79</sup> “piadoso lector”,<sup>80</sup> “amado en Jesucristo”<sup>81</sup> y, finalmente, el autor puede invitar a la lectura haciendo visible el recurso de seleccionar un lector específico para el texto: “[Esta obra] convidó al lector christiano y devoto (que tal le quiero)”.<sup>82</sup>

Por último, aunque el lector detractor impulse la escritura de numerosos prólogos novohispanos, en la apertura de estos paratextos no es común ver la apelación a este tipo de lector. Sólo un prólogo, el de la segunda parte de las *Comedias* de Juan Ruiz de Alarcón –que comentaré más adelante– comienza con la alusión a los dos tipos de lectores, entre ellos el lector crítico o detractor: “Qualquiera que tú seas, o mal contento (o bien intencionado)”.<sup>83</sup>

Si bien en la configuración del lector detractor pueden entrar en juego elementos más empíricos, como asociar la crítica anticipada de la obra al pedantismo o al gusto por

---

<sup>74</sup> Alonso de la Rea, *Crónica de la orden de Nuestro seráfico padre san Francisco*, Viuda de Bernardo Calderón, México, 1643, [p. 12].

<sup>75</sup> José Antonio de Villa-Señor y Sánchez, *Theatro americano*, Viuda de José Bernardo de Hogal, México, 1746, [p. 20].

<sup>76</sup> Francisco de Florencia, *Estrella del norte*, [sin impresor], México, 1741, [p. 15].

<sup>77</sup> Fray José Jerónimo Sánchez de Castro, *Vida de la Vm. M. sor Antonia de la madre de Dios*, José Bernardo de Hogal, México, 1747, [p. 40].

<sup>78</sup> Esteban García, *El máximo limosnero*, Viuda de Bernardo Calderón, México, 1657, [p. 16].

<sup>79</sup> Carlos de Sigüenza y Góngora, *Parayso occidental*, Juan de Ribera, México 1684, [p. 17].

<sup>80</sup> Pedro Salmerón, *Vida de la vble. Madre Isabel de la Encarnación*, Francisco Rodríguez Lupercio, México, 1675, [p. 16].

<sup>81</sup> Fray Juan Castaneira, *Epilogo métrico de la vida y virtudes de fr. Sebastián de Aparicio*, Diego [ilegible], México, 1689, [p. 19].

<sup>82</sup> Ginés de M. Quesada, *Exemplo de todas las virtudes y vida milagrosa de la Gerónima de la Assumpción*, Viuda de Miguel de Rivera, México, 1713, [p. 197].

<sup>83</sup> Juan Ruiz de Alarcón, *Parte segunda de las comedias*, Sebastián de Cormellas, Barcelona, 1634, [p. 8].

lo enrevesado; el lector ideal, por el contrario, no constituye un público lector determinado. Con frecuencia, el diálogo implícito que el autor tiene con un interlocutor ilusorio se puede encuadrar en la comunicación afectiva derivada del deseo de persuasión. En *Los sirgueros de la Virgen*, Francisco Bramón presenta su obra al lector benevolente que desea tener como público:

Recibe con amor estos pensamientos que en pago del buen hospedaje que le hizieres procuraré en breve deleytarte con los discursos del trágico soldado y libro de los más entretenidos que haya tomado puerto y abrigo en tus piadosas manos. De dos partos de mi entendimiento muy bien es el primogénito siga el espíritu y el segundo, siguiendo el militar estruendo, se incline a Marte. Con los quales dos diferentes asuntos (confiado en tu benigna cençura) conseguiré la gala de aquel heroyco verso del Poeta: *omne tulis punctum, qui miscuit utile dulci*".<sup>84</sup>

Bramón asume que ese lector deseado no podrá otorgarle otra cosa que no sea la “benigna cençura” que merece su novela. En una línea de persuasión similar, Palafox y Mendoza le habla al lector benevolente en el prólogo a su *Historia real sagrada*; en su justificación de la obra hay marcas de autorreferencialidad –explica cómo y por qué se escribe el prefacio– y manifiesta explícitamente la intención de obtener la aceptación del lector. Este fragmento inicial merece especial atención, pues la apelación al interlocutor deseado es el culmen de una persuasiva reflexión sobre el propósito del prólogo y, a su vez, el propósito de aludir al lector en él:

Conforme es a toda buena atención, que el que ofrece alguna noble materia al aprovechamiento de los fieles se halle obligado a dar primero cuenta de sí: esto es, de los motivos que tuvo para formarla y de la causa impulsiva y final, previniendo assimismo anticipadamente respuestas a la censura, a cuyo libre juicio, en escribiendo, se sujeta y expone. A esta causa, yo, juzgando que ha de servir a la pública utilidad el moderado trabajo que he tenido en la contextura desta *Santa y real historia*, devo antes de introducirle en su lección los que quisieren passar los ojos por ella, detenerlos un poco para, descubierta mi intento, reciban con amor y benevolencia lo que con tan buena voluntad les ofrezco.<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> *Op. cit.*, [p. 18].

<sup>85</sup> *Op. cit.*, [p. 45].

El aludir a ese lector amable –aquel que Palafox y Mendoza desea que reciba la obra “con amor y benevolencia”– utilizando estrategias de persuasión como las que comenté al inicio de este capítulo, tiene como resultado que, efectivamente, el ánimo del lector se incline más a favorecer la obra con una crítica positiva. Sin embargo, no todos los prólogos que dialogan con el lector benévolo lo hacen mediante la adulación. El del *Epílogo métrico de la vida y virtudes de fray Sebastián de Aparicio* de fray Juan Castaneira, sugiere que el lector tiene la libertad de tener un juicio propio sobre la obra –aunque Palafox también habla del “libre juicio”– y lo intenta convencer por sus propios méritos. El prólogo está, además, en verso, por lo que se puede deducir que el autor intenta probar su valía –a pesar de que este poema no la confirme– antes de que el lector comience la lectura de la biografía “métrica”:

Prólogo al lector.  
No pongas cuidado en ver  
(a ti digo, pío lector)  
esta obra como censor,  
porque si atiendes a el leer  
de otras hallarás el ser,  
crecerán como la espuma  
en ella muchos, en suma  
por ser buena, y ve, advertido,  
que escribiente sólo he sido,  
pero no escritor de pluma.<sup>86</sup>

En el extremo opuesto de esta comunicación afectiva está el lector detractor, íntimamente ligado a la figura –imaginada– del crítico o del censor. Puesto que el primer lector de la obra –después del propio autor– es el censor que plasmará su diligente crítica en el dictamen o aprobación; el autor del prólogo anticipa, con mucha mayor frecuencia, la crítica desfavorable y utiliza el prefacio para responder a sus detractores –censores, críticos o simples lectores–, creando un diálogo provocador y belicoso con el lector

---

<sup>86</sup> Fray Juan Castaneira, *op. cit.*, [p. 19].

imaginado, a quien no podrá responder una vez que el libro se haya publicado. Uno de los ejemplos más significativos de esta comunicación cargada de animadversión, y que, para fines prácticos, aleja al lector pragmático –el verdadero lector del prólogo y de la obra– es la *Crónica de la orden de nuestro serpáphico padre san Francisco* (1643) de fray Alonso de la Rea, en cuyo prefacio rompe con la tradición de ofrecer el texto al lector:

No te ofrezco (lector mío) esta historia, porque no la quiero tan mal que la havía de entregar a su propio enemigo. Ni te ruego ni suplico que la mires con piedad, porque será avisarte seas un Nerón con ella [...] No me alargo en su narración por no ser prolijo y también porque en algunas vidas de estos siervos de Dios era menester entrarme con ellos a hortelano y cozinero, y tal vez al salirme de entre los platos sacara sus cascós en los pies y tú no dijeras sino que eran de la cabeça y que no supe lo que escreví [...] Si te quadrare, léela; y, si no, vete a la plaça, que con esta resulta te pago todos los desprecios que hizieres de ella, que hartó trabajo se lleva en ser mía, y tú el Catón o Catulo. Pero una cosa me consuela, que no será la primera despreciada, sino la última hasta ahora.<sup>87</sup>

El prólogo inicia con un exordio que no es enteramente inusual en el discurso retórico del prólogo. El lugar común del lector enemigo –similar al tópico de la amada enemiga de la literatura medieval y renacentista– se constituye habitualmente como una extensión de la *captatio benevolentiae*, pues el autor –como el caballero del amor cortés– teme ofrecer la obra al responsable de su destino. Y, a partir de esta primera apelación a su “enemigo”, en tanto que autoridad final en la esfera de la recepción y crítica de la obra, se establece una relación de vasallaje entre autor y público, en donde el primero es el súbdito y el segundo, el señor. Esto, sin embargo, no ocurre en el prólogo citado; pues, por el contrario, el autor expresa simple y llanamente la animadversión hacia el lector detractor mediante su calificación como adversario.

---

<sup>87</sup> Alonso de la Rea, *op. cit.*, [pp. 12-13].

A pesar de que el enfrentamiento entre autor y lector no sea un tópico del todo infrecuente en el prólogo,<sup>88</sup> es imposible ignorar que este recurso es contrario al propósito de obtener su favor: “C’est, autrement dit, le mode de dire qui est jugé comme incompatible avec le genre du texte, et le système de cohésion du discours qui s’écarte de ce qui représente le discours ‘normal’ pour l’homme du XVIIème siècle”.<sup>89</sup> Esto es especialmente evidente en el resto del prólogo de Alonso de la Rea, cuando supera la primera comunicación, más retórica que pragmática –“Ni te ruego ni suplico que la mires con piedad, porque será avisarte seas un Nerón con ella”–, y comienza un diálogo más aterrizado en la obra y la lectura. La anticipación de la crítica negativa –“y tal vez al salirme de entre los platos sacara sus cascos en los pies y tú no dijeras sino que eran de la cabeza y que no supe lo que escreví”– se hace manifiesta en el prólogo, pero está presente para el autor desde el momento de la escritura o relectura de su propia obra, puesto que el escritor es el primer crítico de su obra.<sup>90</sup>

La actitud de autoescrutinio que se esconde detrás del juicio del lector detractor refleja, como lo dice el mismo De la Rea, una actitud ante la crítica literaria que ha juzgado sus creaciones anteriores: “Pero una cosa me consuela, que no será la primera despreciada, sino la última hasta ahora”. La actitud de empequeñecer la propia obra al establecer el diálogo con el lector detractor se ve en otros prólogos, uno de los más notables en este sentido es el de Cayetano Cabrera y Quintero, en *Escudo de armas de*

---

<sup>88</sup> Anne Cayuela pone como ejemplo el “Prólogo al mal intencionado” (*Varias fortunas*, 1627) de Juan de Piña, para hablar del autor que se echa en contra a su propio lector, pues lo considera “hostile à son écriture” (*op. cit.*, p. 119).

<sup>89</sup> *Loc. cit.*

<sup>90</sup> Ya que “une fois le texte terminé, l’auteur se constitue en premier lecteur de son oeuvre” (Anne Cayuela, *op. cit.*, p. 162).

*México* (1746), donde el autor se muestra más sensible que De la Rea y, sin poder tampoco rogar por una crítica positiva, se da por vencido:

Si eres, lector mío, de los que compadecidos finamente lamentan desgraciadas las más relaciones de las Indias, sábetete, por la que te presento en este libro, hasta dónde llega su desgracia [...] No obstante esta tu estimable compasión, no espero tengas por menos desgraciada esta mi relación que aquellas otras, y (la que acaso es mayor desgracia) por motivo totalmente contrario: aquéllas, porque no se dieron a la luz; ésta, porque al fin llega a darse, pero tan desaliñada y tardía que, en muestra de su última desgracia o reprobación de tu gusto podrás decir, si te parece, que le estaría mejor no haver nacido. Tú podrás decir lo que quisieres, seguro de que me ponga a llorar.<sup>91</sup>

Con mucha frecuencia, el lector detractor que protagoniza los prólogos novohispanos procede, también, de la actitud que el autor tenga con la crítica literaria que juzgó sus propias obras anteriormente, como muestra el ejemplo previo. El autor de la *Vida ejemplar del venerable padre Antonio Núñez de Miranda*, Juan de Oviedo, dialoga con esos críticos y establece su propia dicotomía del tipo de lectores a los que se expone; sin embargo, ambos derivan de la comunicación afectiva con el lector detractor:

Ha de haber sin embargo dos géneros de lectores: piadosos demasiadamente los unos, como rígidos por extremo los otros. Echarán menos los primeros en esta historia muchas cosas y sucesos singulares, que vulgarmente se referían y contaban del padre Antonio, y quisieran que a nada se perdonara de quanto podía conducir para el debido concepto y estimación de varón tan insigne. Los otros, por el contrario, calumniarán muchas cosas de las que refiere, o por lo menos tendrán mucho a favor el suspender el juicio sin más delicto que por ser cosas que no habían antes llegado a su noticia, o porque llegaron primero a la de otros.<sup>92</sup>

Aunque el autor prevé que la recepción de su obra puede ser heterogénea, él parte de que todos los lectores tendrán algo que objetar a la obra, por lo que no tiene presente en ningún momento al lector ideal o esperado. Esta idea de que es imposible dar el gusto a todos aparece en otro prólogo novohispano memorable, el de la *Grandeza mexicana* (1604) de Bernardo de Balbuena. En este paratexto se menciona, también, un tipo de

---

<sup>91</sup> Cayetano de Cabrera y Quintero, *op. cit.*, [p. 29].

<sup>92</sup> *Op. cit.*, [p. 15].

lector –el vulgo– muy habitual en los prólogos estudiados, aunque las opiniones que los autores tienen de él son muy dispares:

¿Quién guisara para todos? Si escribo para los sabios y discretos, la mayor parte del pueblo (que no entra en este número) quedase ayuna de mí. Si para el vulgo y no más, lo muy ordinario y común ni puede ser de gusto ni de provecho. Unos se agradan de donayres, otros los aborrecen y tienen por juglar a quien los dize. Si a los graves enfadan las burlas, ¿a quién no cansan las ordinarias veras? Horacio quiso que se hiziese una mezcla de todo, de lo vil con lo dulce. Pero eso ¿quién lo sabe? ¿Quién sino Dios lloverá maná que a cada uno sepa lo que quisiere?<sup>93</sup>

Además de la dicotomía del lector benévolo y el detractor –dicotomía que se basa en las expectativas y temores del autor, y que no corresponde con ningún representante del público en la realidad inmediata al momento de escritura; existe otra manera de percibir a los lectores potenciales de la obra, y ésta se basa en los hábitos de consumo y la crítica que realmente circulaba en el momento de su publicación. Según apunta Cayuela, “la dichotomie *rico / pobre* sur le plan social, s’accompagne sur le plan intellectuel de la dichotomie *culto (discreto) / vulgo (necio)*. Ce qu’on reproche au *vulgo* tout au long du XVIIème siècle, c’est son incapacité à juger les choses comme elles sont”.<sup>94</sup>

Estos dos extremos de la recepción no suelen conciliarse, el caso del prólogo de la *Grandeza mexicana* es –como todos los prólogos de su autor– excepcional en este sentido. Más adelante el autor incide nuevamente en la dificultad de agradar a todos, aunque no se decanta por un tipo de lector particular, pues su deseo es que todos obtengan de la obra lo que más les convenga –de ahí que tome como referencia a Horacio, cuya preceptiva sirve en el Barroco como modelo para defender la variedad–; y, por eso, insiste:

Ésa es la belleza del mundo y la variedad de los gustos y opiniones dél. Y la que ahora me obliga a creer que así como no es posible que este mi libro sea para todos, así tampoco lo es que dexé de ser para algunos. Si al demasiado grabe le pareciere humilde, no por eso le

---

<sup>93</sup> Bernardo de Balbuena, *Grandeza mexicana*, Melchor Ocharte, México, 1604, [pp. 4-5].

<sup>94</sup> *Op. cit.*, p. 112.

cuenta por perdido, que humildes habrá que le tengan por grave. Si la obra es pequeña, el sujeto es grande. Y la calidad y valor de la cosa no está en lo mucho sino en lo bueno. Ni la discreción y elocuencia en el gran número de hojas y ruydo de palabras, sino en pocas y bien dichas. Si huviera de aguardar a todos los votos de los padrinos, ni el casamiento se efectuara, ni saliera a vistas la novia.<sup>95</sup>

Su opinión del vulgo no es particularmente negativa en este prólogo, aunque sí considera que la lectura humilde empequeñece la obra. Sin embargo, en *El Bernardo* –cuyo prólogo es veinte años posterior al de *Grandeza mexicana*– ya atribuye al vulgo una predisposición a la lectura reduccionista y limitada, todo esto sin dejar de buscar la conciliación, en el acto de lectura, de dos públicos notoriamente polarizados:

Y, aunque para el bulgo y generalidad del pueblo, que por la mayor parte lee estos libros sin más advertencia que sola la armonía de los consonantes o al superficial deleyte de la fábula, no había que hazer este discurso, ni menos para los doctos, que versados en letras humanas saben de todo fundamento lo que yo aquí puedo repetir: todavía quise servirles el plato con salva a los unos, que procuren seguir los preceptos de su arte; y, a los otros, que si quisieren salir de su ordinario paso y entrar al fondo de las cosas, hallen senda y camino por dónde [hacerlo].<sup>96</sup>

Ningún prólogo dedicado al vulgo es verdaderamente elogioso con su público; en realidad, cuando el autor escribe para el vulgo, lo que hace en el prefacio es justificarse ante su contraparte, el lector discreto. Un ejemplo de esto es Juan de Cárdenas en su crónica *Primera parte de los problemas y secretos maravillosos de las Indias* (1591), donde expresa: “Digo que como yo escribo más para curiosos romancistas que para hombres científicos y letrados [...] mi zelo es dar gusto a todos y que todos se sirvan de mis trabajos”.<sup>97</sup> También Balthasar de Medina escoge como público al vulgo, pues su propósito es que la obra sea de utilidad y, de manera un tanto condescendiente, sugiere al lector que las vidas de santos tienen un solo propósito práctico, que es la imitación de las

---

<sup>95</sup> *Op. cit.*, [p. 6].

<sup>96</sup> *Op. cit.*, [p. 9].

<sup>97</sup> *Op. cit.*, [p. 15].

virtudes. Con esto queda muy clara la relación entre el texto escrito y la utilidad, algo que se elogiaba con insistencia en las aprobaciones:

Santas vidas leer y veer  
y como ellas no vivir  
vida muerte viene a ser.  
La vida se ha de vivir  
no sólo se ha de leer.

Y en trocada suerte, si  
contra lo leído hizieres,  
quantas sentencias leyeres  
son sentencias contra ti.<sup>98</sup>

El vulgo, en el prólogo, tiene una tradición tardía. Su problemática inclusión en el espectro de la recepción está asociada al teatro del siglo XVII y a los matices de incultura ligados a la oralidad. Como señala Anne Cayuela, una de las consecuencias de que se amplíe progresivamente el acceso a la literatura es que esto conlleva, con frecuencia, el rechazo del público tradicionalmente asociado a la cultura oral. La postura elitista de algunos escritores eruditos pretende, de alguna manera, distanciarse del vulgo y distinguirlo del “lector”: “Le *vulgo* est parfois associé au public de théâtre, et au XVIIème siècle on oppose fréquemment auditeur et lecteur.”<sup>99</sup>

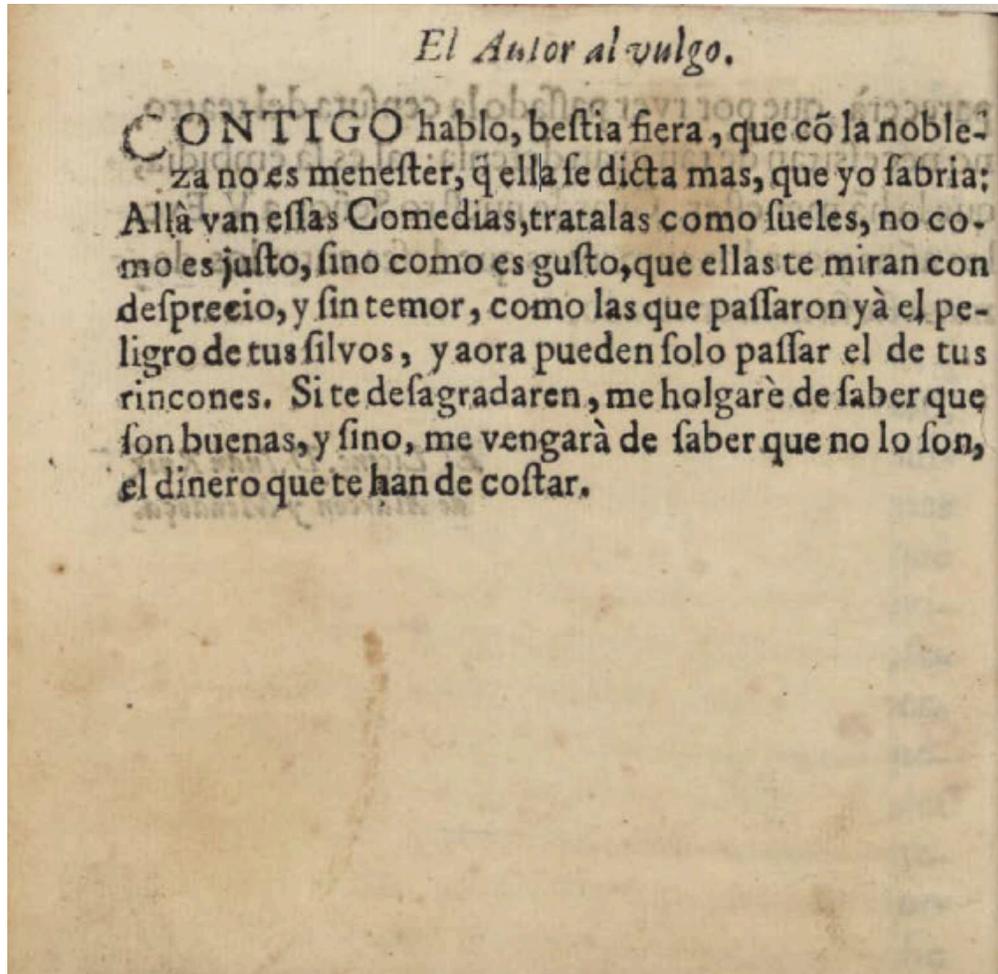
El dramaturgo mexicano más célebre de este periodo no se libró de reflexionar sobre la dicotomía que representa el público discreto y el necio, y también lamenta –con un cinismo cómico– que el público de su teatro haya aumentado al grado de que es más probable que sus *Comedias* vayan a parar en manos de un lector ignorante. Aunque la imprenta haya abaratado los costos del libro –lo que derivó en el incremento del público lector inculto–, esto también permite, especialmente en el caso de los dramaturgos, un beneficio económico de sus obras que, de no ser impresas, sólo le aportarían una

---

<sup>98</sup> Baltasar de Medina, *Crónica de la santa provincia...*, *op. cit.*, [p. 32].

<sup>99</sup> *Op. cit.*, p. 111.

rentabilidad mínima. A esto se refiere Juan Ruiz de Alarcón en el memorable prólogo a su *Parte primera de las comedias* (1628):



(Prólogo al lector de la *Parte primera de las comedias* (1628) de Juan Ruiz de Alarcón)

El autor al vulgo

Contigo hablo, bestia fiera, que con la nobleza no es menester, que ella se dicta más, que yo sabría. Allá van esas *Comedias*, trátalas como sueles, no como es justo, sino como es gusto, que ellas te miran con desprecio y sin temor, como las que passaron ya el peligro de tus silvos y ahora pueden sólo passar el de tus rincones. Si te desagradaren, me holgaré de saber que son buenas; y, si no, me vengará de saber que no lo son el dinero que te han de costar.<sup>100</sup>

Dejando de lado las particularidades de difusión y comercialización del teatro en el siglo XVII<sup>101</sup> –algo que nos aleja del tema que nos ocupa, el prólogo del libro impreso–, el paratexto anterior refleja maravillosamente el conflicto al que se vio expuesto el escritor español y novohispano a raíz de la difusión masiva de la literatura. El autor quería, por un lado, contar con la aprobación del lector erudito o discreto –al que tenía en mente probablemente al componer la obra–, sin embargo, se veía en la tesitura de reconocer en el prólogo que, aunque no fuera su lector ideal, era más probable que el vulgo terminara siendo realmente su público; de ahí que Ruiz de Alarcón no considere siquiera dedicar sus *Comedias* o dirigirse al lector discreto en el prólogo: “Allá van esas *Comedias*, trátalas como sueles, no como es justo, sino como es gusto”.<sup>102</sup>

---

<sup>100</sup> Juan Ruiz de Alarcón, *Parte primera de las comedias*, Juan González, Madrid, 1628, [p. 9].

<sup>101</sup> Díez Borque enmarca el fenómeno del *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega (1609) –de donde deriva, indudablemente, la actitud de Ruiz de Alarcón respecto del vulgo como consumidor principal del teatro– en lo que él llama “el teatro de la modernidad”. Éste se caracteriza por convertir en norma el gusto popular y por “dar una peso [*sic*] decisivo a la venalidad; al producto que se compra y vende”, por lo que el prólogo del dramaturgo novohispano refleja una postura popular entre los dramaturgos del XVII (José María Díez Borque, “Lope de Vega y los gustos del «vulgo»”, *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, 1, 1992, p. 8). Por otro lado, merece la pena recordar las numerosas investigaciones de este estudioso español sobre el funcionamiento del corral de comedias en términos de la comercialización del teatro, pues el autor lucraba –salvo que la obra se mandara a imprimir en partes, como la de Ruiz de Alarcón, o en sueltas– una sola vez, cuando vendía su obra a la compañía que la habría de representar tantas veces como pudiera, generando ganancias que nunca llegaban a manos del dramaturgo.

<sup>102</sup> No se puede pasar por alto la tradición de teoría teatral en la que se inserta Ruiz de Alarcón al utilizar el juego de palabras justo/gusto, que tiene como uno de sus iniciadores a Lope de Vega con el *Arte nuevo de hacer comedias* (1609): “porque, como las paga el vulgo, es *justo* hablarle en necio para darle *gusto*”. Porqueras Mayo recuerda que “La rima *justo* y *gusto* abunda en toda la obra lopesca y en todo el teatro español [...] La oposición *gusto* y *justo* debía ser proverbial. Ya lo notó, sacando consecuencias religiosas, el padre Eusebio Nieremberg: ‘porque aunque estas palabras *gusto* y *justo* sean tan parecidas que no se diferencian más de una letra, en la substancia de lo significado hay grande diferencia y mucha

No se puede olvidar que el prólogo es el lugar privilegiado para delimitar al lector, por lo que no sorprende que, dependiendo del género literario al que corresponda la obra, este paratexto siempre mostrará una toma de partido respecto del público al que va dirigida. Estas tensiones entre el gusto del vulgo y el elitismo del público culto están presentes de una u otra forma en los prólogos, aunque la mayor parte del tiempo, el autor toma una decisión sobre su posición ante la recepción de la obra desde incluso antes de escribirla. Según apunta Anne Cayuela, el prólogo se constituye como el espacio por excelencia de la toma de postura del autor, y éste nos habla de su realidad social y de las fuerzas sociales que motivan tal o cual actitud ante el público.

En este sentido, es necesario también preguntarse quién es el que habla en el prólogo, si el autor, el narrador o el prologuista. Detrás de la primera persona se esconde el ‘autor’, en tanto que rol designado y asumido por el escritor histórico, cuyo discurso se centra en la presentación de la obra y es distinto del de su narrador.<sup>103</sup> Siguiendo la noción de autor de Roland Barthes, Anne Cayuela afirma “on peut donc dire que l’auteur est le premier personnage de son oeuvre. Le prologue serait donc la ‘mise en fiction’ de l’auteur et du lecteur”.<sup>104</sup> La mejor manera de indagar en las diferencias textuales entre autor del paratexto y narrador sería adentrándonos en la comparación de los prólogos y las obras que éstos presentan, algo que se escapa de los límites del presente capítulo. Sin embargo, algunos de los paratextos que se han comentado hasta ahora dan muestras de las diferencias y similitudes entre el papel que el autor fáctico decide cumplir en el prólogo y el del narrador de la obra.

---

oposición, de modo que por antífrasis y contrariedad se dicen así” (“*El Arte nuevo* de Lope de Vega o la loa dramática a su teatro”, *Hispanic Review*, 53, 1985, p. 404).

<sup>103</sup> Anne Cayuela, *op. cit.*, p. 162.

<sup>104</sup> *Loc. cit.*

El prologuista que más alude a su labor de narrador en el prefacio del texto es Bernardo de Balbuena. En su poema heroico, *El Bernardo*, según comenté brevemente en apartados anteriores, el personaje de Balbuena se desdobra: por un lado, distingue claramente la voz del yo lírico como artificial, como una construcción de la que se puede distanciar –y modular a su gusto para lograr la verosimilitud deseada–; y, por otro, se identifica casi sin reparos con la figura del autor extraliterario en el prólogo. Sin embargo, llama la atención que en este caso Balbuena considere que ambos, tanto el autor del prólogo, cuanto el narrador, tienen la tarea de narrar la “verdad”.<sup>105</sup>

Juan Ruiz de Alarcón, por su parte, asume que el espacio prologal es el indicado para reivindicar aspectos de su figura como autor y de la autoría misma de sus obras. El prólogo a la *Parte segunda de las comedias* (1634) está compuesto por dos partes; en la primera, titulada “prohemio”, el dramaturgo hace un comentario autorreferencial sobre la necesidad de incluir un prólogo además de la loa –que es la introducción que se hace en la representación teatral– pues, aunque se trate de comedias, el libro se imprimirá y permanecerá en las estanterías de sus “bien intencionados” lectores. La segunda parte de este paratexto está precedida por el ofrecimiento del prefacio al lector, en donde el autor hace una defensa de su figura y su autoría:

Al lector,  
Qualquiera que tú seas o mal contento (o bien intencionado), sabe que las ocho *Comedias* de mi primera parte y las doze desta segunda son todas mías, aunque algunas han sido plumas de otras cornejas, como son *El texedor de Sevilla*, *La verdad sospechosa*, *Examen*

---

<sup>105</sup> *Op. cit.*, [p. 9]. La cita del prólogo de *El Bernardo*, que incluí en la sección anterior, muestra este desdoblamiento de la figura autoral en dos, la del narrador de la verdad artificiosamente historiadada y la del autor que comenta su propia obra: “Para todo lo qual y para mejor texer las narraciones de un poema tan largo, sin cansar demasiado con ellas, procuré que la persona del autor hablase en él lo menos que fuesse posible: con que también se pudo añadir a la fábula más deleyte, siéndole por esta vía permitido el entenderse a cosas más admirables, sin perder la verisimilitud, porque si la persona del poeta contara los monstruos de Creta o el origen de la ciudad de Granada, careciera lo uno y lo otro de apariencia de verdad. Mas, referidos estos casos por tercera persona, queda con todo lo admirable y el autor no fuera de lo verisímil (*op. cit.*, [p. 8]).

*de maridos* y otras que andan impressas por de otros dueños: culpa de los impressores, que les dan las que les parece, no de los autores a quien las han atribuydo, cuyo mayor descuydo luze más que mi mayor cuidado. Y assí, he querido declarar esto, más por su honra que por la mía, que no es justo que padezca su fama notas de mi ignorancia, mas con todo, no te arrojes fácil a condenar las que te lo parecieren, advierte que han passado por los bancos de Flandes, que para las comedias lo son los del teatro de Madrid, y mira que en este consejo hago más tu negocio que el mío, que siendo mordaz, ganarás opinión de tal, y a mí ni me quitarás lo que con ellas adquerí entonces, si no miente, la fama de buen poeta, ni la que hoy pretendo de buen ministro. Vale.<sup>106</sup>

Reproduzco el paratexto completo a pesar de su extensión –aunque breve en comparación con la mayoría de los prólogos del siglo XVII–, pues en él hay distintas recreaciones de la figura del autor. En el inicio, el prologuista reivindica la autoría de algunas de sus obras – que se estaban difundiendo a través de pliegos sueltos sin su consentimiento, algo que no era extraño para los dramaturgos de la época–: “sabe que las ocho *Comedias* de mi primera parte y las doze desta segunda son todas mías”. Después, acudiendo al recurso de falsa modestia, argumenta que la razón de que defienda la autoría de sus obras en el prólogo es reivindicar a los autores a quienes se las han atribuido, no a sí mismo, “he querido declarar esto, más por su honra que por la mía, que no es justo que padezca su fama notas de mi ignorancia”; y advierte al lector que no se apresure a juzgarlas, pues han sido celebradas en el teatro de Madrid, que es tan rico –culturalmente– como los bancos de Flandes.<sup>107</sup> Es curioso que Ruiz de Alarcón considere que la aprobación del vulgo en las tablas autorice la calidad de las obras que presenta, en el prólogo, a un público presumiblemente más exigente. Sin embargo, lo que destaca de este fragmento no es tanto la configuración del lector –de la que ya hablé al referirme al vulgo en el prólogo

---

<sup>106</sup> Juan Ruiz de Alarcón, *op. cit.*, [p. 8].

<sup>107</sup> La alusión de Ruiz de Alarcón a Flandes como referente de riqueza económica y cultural no es algo aislado. Hay numerosos testimonios de escritores novohispanos que comparan, con admiración, algún aspecto de su cultura o de la arquitectura del México de entonces con la capital flamenca. Cervantes de Salazar en *México en 1554. Tres diálogos latinos*, parangona la plaza de México con la Bolsa de valores de Amberes, que era en la época un referente mundial de operaciones financieras (Agradezco a César Manrique Figueroa esta noticia).

de la *Primera parte de las comedias*–, cuanto la conformación de la imagen del autor: Ruiz de Alarcón utiliza estratégicamente la alusión manifiesta a su fama como escritor – “a mí ni me quitarás lo que con ellas adquerí entonces, si no miente, la fama de buen poeta”– para legitimarse en este paratexto como un famoso dramaturgo, algo que tiene especial relevancia en el mundo del teatro. La popularidad de las obras –que era medible en la representación teatral y no tanto en otros géneros literarios– validaba la impresión de estas comedias, y esto es coherente con el tono de inmodestia que se percibe en el prólogo de Ruiz de Alarcón y con la elaboración de la imagen del dramaturgo célebre que, al mismo tiempo, fue tratado injustamente por los impresores de las comedias sueltas sin atribución.

En la publicación de obras de otros géneros, no obstante, valoran otros aspectos del autor, como la sabiduría y la fidelidad a la materia en el caso de la crónica y, por eso, en el prólogo de *Historia de la provincia de San Nicolás Tolentino de Michoacán* (1673) de Diego Basalenque, el autor se compara a sí mismo con Job en cuanto a la vejez y la sabiduría, y alude al lector como “prudente”, también comparándolo con el desdichado hijo predilecto de Dios. Al inicio del prólogo, Basalenque habla a través de Job, diciendo “ya yo os he escuchado a todos tres despacio, siendo más moços que yo [...] pues más justo será que con el mismo sosiego me oygáis a mí que soy viejo, y en los viejos y ancianos se halla la sabiduría y la prudencia”.<sup>108</sup> Luego, dejando atrás la referencia bíblica, se dirige al lector a la vez que construye la imagen deseada de sí mismo a partir de la ficcionalización de Job:

Ninguno piense que se sabe todo en la mocedad ni en la virilidad, que con el uso de vivir se llega a viejo con la experiencia de los actos multiplicados, se hallará muy otro en la vejez

---

<sup>108</sup> Diego Basalenque, *Historia de la provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán*, Viuda de Bernardo Calderón, México, 1673, [p. 22].

de lo que en la mocedad. En estas ciencias prácticas, que con los actos multiplicados cobran fuerças, entra la historia, que se quenta entre ellas; la qual tiene su certeza y fuerça en el discurso del tiempo y quien más ha vivido, más cierto estará en la historia [...] Bien puede el prudente lector oír y leer con satisfacción esta historia, que la escribe un viejo de setenta años.<sup>109</sup>

Lo que legitima a Basalenque, en tanto que autor de una historia, es la madurez y la experiencia, de ahí que construya una imagen de sí mismo como viejo; imagen que es instrumental en el prólogo donde, como hemos visto, no sólo se selecciona al lector deseado –o se dialoga con aquel lector crítico para justificarse ante el público en general– sino que también hay un interés particular en crear un personaje-autor que sea coherente con el mensaje, el público y el género de la obra. Otro ejemplo, esta vez de una biografía, es el de Pedro Salmerón, autor de la *Vida de la venerable madre Isabel de la Encarnación*, que se presenta –en el caso del género hagiográfico o biográfico– como testigo fidedigno de la historia que narra. El autor era testigo, en este caso concreto, porque era confesor de la protagonista, por lo que conoce de primera mano la vida de la monja:

Yo la comuniqué en los últimos años de su vida y fuy su confessor (de que tengo harta confusión) [...] y así me dio quenta de toda su vida y de lo que iba sucediendo en ella [...] En la qual [historia] certifico que he hecho quantas diligencias he podido por que la verdad salga apurada y sin sospecha, valiéndome para ello, no sólo de las cosas que a mí me comunicó, sino de los papeles originales que sus preladadas escrivieron y de los que ella misma escribió a sus confessores y padres espirituales [...] y así se puede leer [este libro] con mucha seguridad.<sup>110</sup>

La figura del autor legitima la obra, de una u otra manera, dependiendo del género al que ésta pertenezca. En las vidas de monjas venerables, como es el caso de la vida de Isabel de la Encarnación, importan no sólo los detalles que hacen su vida memorable y ejemplar, sino el contexto en el que se producen los testimonios y la fuente de que proviene la historia, lo que hace que la figura del autor sea central, algo de lo que da

---

<sup>109</sup> *Ibid.*, [p. 23].

<sup>110</sup> *Op. cit.*, [pp. 14-15].

cuenta el prólogo. La razón por la que el prólogo se convierte en una herramienta para configurar la imagen deseada y legitimadora de la obra es porque se trata de un tipo de discurso relativamente abierto a la incorporación de estrategias enunciativas de la persuasión, en este sentido, apunta Anne Cayuela, que:

Les stratégies énonciatives que le prologue met en oeuvre pour atteindre les effets et l'efficacité voulus sont très proches des stratégies persuasives du discours de la séduction et du discours publicitaire. Il ne s'agit pas simplement pour l'auteur d'obtenir la lecture, mais une lecture particulière.<sup>111</sup>

Ahora bien, ni la configuración del autor del prólogo, ni el uso de estrategias comunicativas de persuasión son algo exclusivo del prefacio de autor. El prólogo ajeno – así llamo a este paratexto cuando su autor no es el mismo que el de la obra– también se debe incluir en cualquier estudio que trate de las propiedades de este paratexto, pues aunque presenta una particularidad importante frente al tradicional, éste no deja de incluir gran parte de los elementos constitutivos del prefacio, como crear un discurso justificativo a partir de la obra, dirigirse al lector –a veces, también, lo crea, como hacen muchos autores– y construir una imagen, tanto del autor de la obra, como del prologuista. De este tipo de prólogos, sin duda, uno de los más interesantes es el del impresor, del cual tenemos un ejemplo en una edición póstuma de *Año espiritual* –de Juan de Palafox y Mendoza– publicada en Bruselas (1662), a cargo de Jean François Foppens. Este prólogo es interesante porque utiliza el espacio paratextual –que el mismo impresor designa– para hablar de los aspectos bibliográficos de la obra, su historia editorial y cómo vino a existir el libro –en términos materiales– que el lector tiene entre manos. Los prólogos de los impresores no son enteramente inusuales, por el contrario, son de los pocos paratextos que cumplen una función claramente publicitaria:

---

<sup>111</sup> *Op. cit.*, p. 224.

Todas las obras de aquel tan docto como espiritual prelado, el señor don Juan de Palafox, obispo de Osma, (o la mayor parte dellas) han salido a luz en España por la generosa piedad, cuydado y diligencia del excelentísimo señor marqués de Aytona, cuyo ilustre y famoso progenitor dio a estos estados tanta materia de alabanza como de reconocimiento, gobernando las armas en ellos. Llegó a mis manos esta pequeña parte de aquellas grandes obras de author tan grande: pequeña, digo, en el volumen, y grande en la materia. Pequeña, en lo que parece grande, en lo que deve parecer. Menos digo de lo que dirán los que la leyeren con devoción, a cuyo juicio me refiero, pues sería culpable y grosera ignorancia encarecer yo lo que no tiene precio. Diome un exemplar quien pudo mandarme que esta segunda impresión le comunicasse a todos. Hágolo de buena gana, esperando en Dios que aprovechará a todos. Vale.<sup>112</sup>

Del prólogo ajeno hay que esperar, normalmente, la lectura de la obra que presenta; es decir, que como el censor de libros, el autor de este tipo de prólogos es uno de los primeros lectores e intermediarios con el público y es de quien depende, en cierta medida, la autorización, el comentario y, en última instancia, el tipo de recepción masiva que tendrá la obra. En el caso del prólogo ajeno del impresor, esto no sucede así. Si bien Foppens alude a los méritos de la obra –como cabría esperar de cualquier prologuista–, lo hace brevemente, pues la función justificativa de este prólogo está más bien supeditada a los aspectos materiales de la obra y, sobre todo, a la propia presentación y autoasignación del significativo papel de difusor de una obra de autor tan importante. El autor del prólogo ajeno, como Foppens, hace tanto por consolidar la imagen del autor de la obra como la de sí mismo –“Diome un exemplar quien pudo mandarme que por esta segunda impresión le comunicasse a todos. Hágolo de buena gana”–, por lo que, en cuanto a las funciones y la forma en la que opera la figura autoral, así como la del lector, el prólogo ajeno no es muy distinto del de autor. La principal razón por la que no es tan común este tipo de prefacio encomiástico es que la poesía laudatoria asume la función del elogio y el panegírico en prosa se encuentra más bien en el sentir o parecer.

---

<sup>112</sup> Juan de Palafox y Mendoza, *Año espiritual*, Francisco Foppens, Bruselas, 1662, [pp. 8-9].

### 3. 3. LA PROTESTA DE AUTOR: EL CASO DE LAS VIDAS Y HAGIOGRAFÍAS

Las vidas de hombres y mujeres venerables y las hagiografías<sup>113</sup> son el tipo de prosa narrativa que más abunda en Nueva España. En la mayoría de los prólogos y censuras que se han visto hasta ahora predomina la reflexión o planteamiento teórico sobre lo verosímil, la veracidad y la responsabilidad del autor en cuanto al estilo que elige para representar la materia hagiográfica. Hay, sin embargo, una particularidad bibliográfica en este tipo de libros que obliga a comentar, en una sección independiente, la importancia del tema de la ficción y la verdad en el espacio paratextual de los libros de este género.

El género hagiográfico presenta problemas de clasificación que no se pueden resolver en este espacio, limitado a los paratextos. Sin embargo, es importante destacar algunos de sus elementos característicos para poder comprender, en última instancia, por qué en el siglo XVII el espacio paratextual de las hagiografías estaba colmado de protestas y alusiones a la veracidad de los hechos, por un lado, como a la falibilidad del autor, por otro. Las vidas de santos medievales heredaron de otros géneros narrativos –tanto de la crónica y de los libros de caballerías, como de los *libelli miraculorum*, que eran recopilaciones de historias de milagros– ciertos elementos que las caracterizaron hasta época tardía, como:

la división de la obra en libros; protagonismo del biografiado; progresión en el tiempo y el espacio; cambios marcados por los tonos de fortuna y las vicisitudes, lo que le da a la narración suspenso y un tono de aventura; convenciones físicas (belleza igual a bondad) y

---

<sup>113</sup> No hay una distinción genérica entre vida y hagiografía, aunque los términos sí aluden a una diferencia que es fundamental para el asunto del que trata este apartado. Por “vida” me refiero a una narración biográfica de un personaje ilustre o venerable, pero no canonizado; mientras que “hagiografía” se refiere a las vidas de los santos, reconocidos como tal por la Iglesia. A lo largo de esta sección me referiré, como hacen los especialistas en la materia, a ambos tipos de biografía de manera indistinta, ya que más adelante precisaré las implicaciones que uno y otro tienen para el espacio paratextual, lo que resolverá cualquier necesidad de discriminación entre ambos términos.

familiares (linaje ilustre, familia piadosa, niñez ejemplar) y sentido de la fama y la permanencia en la memoria de los hombres.<sup>114</sup>

La novela de caballerías hereda, también, algunos elementos de la hagiografía, como los modelos de comportamiento, la dicotomía entre el bien y el mal –vista como una lucha antagónica entre dos o más personajes–, el carácter edificante de la narración; pero interesa, sobre todo, un aspecto del género hagiográfico que se volverá, en el siglo XVII, problemático: “la exageración y licencia para romper los planos entre la realidad y la ficción con la narración de hechos prodigiosos”.<sup>115</sup>

Las vidas de personajes venerables y santos empezaron a presentarse como una amenaza para la jerarquía oficial de la Iglesia en el periodo de persecución de la herejía y de los alumbrados y la amenaza del protestantismo. Por un lado, la literatura y el arte reflejaban las devociones populares mediante recursos propios de la ficción o la fantasía,<sup>116</sup> algo que legitimaba a los personajes literarios sin la intervención de la Iglesia; y, por otro, “las ofrendas y las danzas se hacían ahora en honor de los santos, quienes habían suplantado a los hechiceros en el manejo del prodigio y del milagro”,<sup>117</sup> y puesto que la canonización no contaba aún con un protocolo centralizado, era cada vez más difícil para el papado controlar las devociones locales. Es en este contexto que el papa Urbano VIII, que subió al trono pontificio en 1623 y que, según Rubial, era “declaradamente adverso a los intereses hispánicos”,<sup>118</sup> ordenó que no se podrían iniciar procesos de canonización en los cincuenta años inmediatamente posteriores a la muerte

---

<sup>114</sup> Antonio Rubial García, *La santidad controvertida. Hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados de Nueva España*, FCE, México, 1999, ed. digital, p. 263.

<sup>115</sup> *Loc. cit.*

<sup>116</sup> Según Antonio Rubial, “la necesidad de hacer patente la ‘potencia’ de esos patronos celestiales llevó a los biógrafos a introducir en las narraciones elementos fantasiosos, nacidos de la emulación a las distintas comunidades para exaltar a sus santos locales” (*op. cit.*, p. 224).

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 431.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 467.

de la persona en cuestión, ni proponer más de cuatro santos a la vez. El papa estableció el protocolo para abrir el proceso de beatificación –que antes estaba relegado a la devoción popular y era ratificado por los obispados–, ahora era necesario que el obispo del lugar donde había vivido el venerable juntara toda la información sobre su vida, sus escritos, la fama de santidad y los milagros que había hecho en vida y después de muerto. Asimismo, “debía anexar también a su informe una sentencia de *non cultu* ratificando que no se daba culto público a aquella persona”.<sup>119</sup> Esta sentencia es la que terminará controlando la creación artística pues, por una parte, se prohíbe en 1625 que los venerables que no habían sido beatificados se representaran con atributos de santidad, como las aureolas; y, por otra, Urbano VIII firma un decreto, en ese mismo año, que prohíbe la impresión de libros que contuvieran:

sugerencias de santidad, milagros o revelaciones, sin que tuvieran la aprobación explícita de la Iglesia a través de la Sagrada Congregación de Ritos. Todos los autores debían hacer protesta de no dar autoridad alguna a hechos sobrenaturales y de sólo hacerse eco de opiniones humanas. Su finalidad: preservar la autoridad papal, frenar la divulgación de materias heterodoxas y limitar la infiltración de elementos de origen popular.<sup>120</sup>

La “protesta de autor” –o, sencillamente, “protesta”– es una declaración de estilo formulaico y notarial que hace el autor a propósito de la vida o biografía de una persona no canonizada. Se imprime, como ocurre con otros documentos burocráticos, en las páginas preliminares del libro, normalmente después del prólogo, y merece atención en tanto que se relaciona con éste de maneras, en ocasiones, inesperadas. Lo más frecuente es que el autor utilice el prólogo para ensalzar la obra y la vida de la persona que la protagoniza –algo que lo obliga a aludir a su fama de santidad, las maravillas y milagros que llevó a cabo en vida, etc.–; y, que en el paratexto siguiente, declare con solemnidad

---

<sup>119</sup> *Loc. cit.*

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 507.

que la Iglesia es la única autorizada para otorgar el estatuto de santidad, y que toda alusión a los milagros, perfección en la virtud y gracia del personaje de la obra se deben al juicio falible de su autor. La protesta de Pedro Salmerón a la *Vida de la venerable madre Isabel de la Encarnación* da buena cuenta de ello:

Estando el decreto de nuestro muy santísimo padre Urbano octavo de felice recordación, protesto que todo lo que en este libro de la venerable madre Isabel de la Encarnación, natural de la ciudad de la Puebla de los Ángeles, escribió el licenciado Pedro de Salmerón, confessor que fue de dicha venerable madre, no se le dé más crédito que el que se deve a una fe humana de tan calificados autores, cuyo parecer se sujeta a la corrección de la santa madre Iglesia católica. Y las palabras de *santidad, sancta, milagros, mártir, virgen y reliquias* y otras semejantes se entiendan en el sentido común que los doctores y padres de la Iglesia las usurpan, sin que por ellos sea visto ni por lo que aquí se escribe se entienda [que] se pervierte el juyzio de la santa madre Iglesia, que sólo califica santidades.<sup>121</sup>

Rara vez contiene la protesta alguna reflexión o información adicional. Su propósito era, sencillamente, contradecir lo que decían la obra y el prólogo sobre los portentos y maravillas que logró en vida una persona que aún no había sido canonizada, con el propósito de lograr la impresión de la obra y evitar la sanción de la Iglesia. Según recuerda Antonio Rubial, las vidas de santos se alimentaron durante siglos de fuentes populares –y en última instancia, laicas– por lo que, a partir del decreto de Urbano VIII, este género se vio expuesto, por primera vez, a rigurosa clericalización. La protesta, que a partir de 1625 acompañará a todas las hagiografías, “consolidaba el viejo argumento que requería la sanción de la autoridad para ratificar la veracidad y autenticidad de cualquier discurso”.<sup>122</sup> Por consiguiente, el único género narrativo que se practicaba aún libremente en Nueva España –y que contenía elementos ficcionales propios de la literatura de entretenimiento– se empezó a restringir y, con él, la libertad creadora del escritor novohispano. Muchos de ellos adoptaron el discurso ortodoxo de la protesta en el prólogo, como hace José Vidal en la *Vida ejemplar, muerte santa y regocijada de Miguel*

---

<sup>121</sup> *Op. cit.*, [p. 17].

<sup>122</sup> *Op. cit.*, p. 507.

de Omaña (1682), que inicialmente compara las virtudes de los santos con la luz del sol, para después retractarse de tal comparación, temiendo sugerir que el protagonista de esta vida, de escasos dieciocho años, podría llegar a esos niveles de santidad:

A nuestro estudiante fervoroso parece le viene ancha la generosidad de la luz y nada cortos los escrúpulos de la aurora o los brillos de una estrella, que no es pequeño elogio de la virtud de un mancebo, merezca el nombre de estrella [...], pero compararlo con los ardores del sol, mayor y más lucido planeta, parecerá mostrarse luego a la entrada ciego de apasionado mi afecto y arriesgado a exageraciones o hiperbólicos comentarios de su virtud para carearle con este hermoso y lucido astro, y que sea mal vista por sospechosa en la verdad la relación, que desseo sea sincera y llana, de su vida.<sup>123</sup>

El autor teme expresar en el prólogo lo que tan explícitamente dice en el título, que el protagonista de su obra es santo. Por ello se acoge, siguiendo los preceptos de la protesta, al papel de historiador, autor de una relación verdadera –que “desseo sea sincera y llana”–; esta nueva imposición papal termina por limitar, pues, también el estilo de la narración, y no sólo la caracterización del protagonista, ya que el autor quiere evitar que el estilo de la obra provenga de un afecto apasionado “y arriesgado a exageraciones o hiperbólicos comentarios”. Sin embargo, otros escritores –como Cayetano Cabrera y Quintero– se distancian en el prólogo de las normas y la parquedad ortodoxa en el estilo y la caracterización del personaje principal y, después de expresar que desean cumplir con los decretos de Urbano VIII en la protesta, reflexionan sobre la necesidad de la libertad creativa para obtener, por un lado, la verosimilitud –que tiene como propósito final transmitir una historia verídica– y, por otro, la belleza para conmover al lector:

No fue nuestra menos principal [historia] reflexa otra que se disfrazó en paradoxa. Y era acercarnos más a la historia, cuanto nos alejássemos de ella. Quiero decir: cuidar menos de sus más estrechos preceptos para mejor lograr su fin, y aquella sincera instrucción de la posteridad en la verdad de los sucesos, para moverla o a la imitación o a la fuga. Y ¿quién no vee (si ya no aspira a hacer visible al orbe literario este fingido fénix histórico) que como en el lenguaje, el más inteligible y agradable a los oyentes, aquél será, si no el más recto, el más acomodado estylo y artefacto que se usare y mejor recibido estuviere en el

---

<sup>123</sup> José Vidal, *Vida exemplar, muerte santa y regocijada de Miguel de Omaña*, Juan de Ribera, México, 1682, [p. 24].

país a donde se dirige la historia? Y tal creo [...] un cierto carácter más libre en que ayude a la narración la exoneración, se tolere la digresión de lo que, en algún modo, condujere al fin principal la propugnación y vindicación, si pareciere, de lo que se llega más a la verdad.<sup>124</sup>

El autor –que declara más adelante que siente “la necesidad a no escribir sino lo que con gusto se ha de leer”–<sup>125</sup> utiliza el prólogo para contradecir lo que declara, a la fuerza y con solemnidad, en la protesta de autor. Si bien la mayoría de los prólogos de vidas de personajes ilustres contradicen de alguna manera la protesta –ya porque insisten en la santidad del protagonista, ya porque defienden la libertad del estilo del autor–, ninguno es tan inteligente y combativo como el prólogo de Carlos de Sigüenza y Góngora al *Paráysos occidental* (1684). En el espacio paratextual de una obra que contiene tanto prólogo como protesta de autor, el poeta y cosmógrafo busca reivindicar la libertad creativa en un género cada vez más retringido:

Prólogo al lector.

No ha sido otro mi intento en este libro sino escribir historia observando en ella sin dispensa alguna sus estrechas leyes. Assí lo hacen quantos después de haber leydo las antiguas y modernas con diligencia hallan ser las que sólo se aplauden las que son historias. Es el fin de éstas hacer presente lo pasado como fue entonces y si entonces no se exornaron los sucesos humanos con adornos impertinentes de otros asuntos, ¿cómo puede ser plausible en la historia lo que por no ser en ella a propósito, suele causar a los que la leen notable enfado? Comprobar lo que se habla con autoridades de la Escritura y de Santos Padres es muy bueno para quien hace sermones o persuade en tratados espirituales a seguir las virtudes y detestar los vicios, que es en donde sirven semejantes apoyos plausiblemente, como también los de otros autores aunque profanos y poetas en lo que se requiere que assí se escriba, que suele ser lo que de su naturaleza pide florido estilo.<sup>126</sup>

Las reflexiones sobre el estilo de la obra biográfica reivindican la expresividad del autor y la posibilidad de distanciarse de la rigidez documental. La tendencia hacia el estilo llano –que busca reflejar con mayor prudencia la realidad– responde a la evolución natural del género, y no sólo a las imposiciones de ortodoxia que suscitó el decreto de

---

<sup>124</sup> *Op. cit.*, [p. 32].

<sup>125</sup> *Ibid.*, [p. 33].

<sup>126</sup> Carlos de Sigüenza y Góngora, *Paráysos occidental*, *op. cit.*, [p. 15].

Urbano VIII. Los portentos y maravillas que se narran en las hagiografías del Barroco no son ya inexplicables, sino que, como apunta Rubial, “como la novela picaresca, su contraparte, la narración de vidas de santos comienza a utilizar un lenguaje realista para contar ‘hechos realmente acaecidos’”.<sup>127</sup> El relato de la vida de santidad –anclada en lugares comunes sobre la virtud del héroe y su relación privilegiada con lo divino, que deriva en la narración de milagros y sucesos sobrenaturales– se pretende ahora una serie de sucesos verídicos y comprobables, lo que resulta en una problemática difuminación de los límites entre la ficción y la realidad. Sigüenza y Góngora no lucha en contra de la imposición papal para poder escribir una historia maravillosa, por el contrario, el verdadero peligro que suponían estas narraciones era sus pretensiones de verdad. Por ello el poeta argumenta que se documentó exhaustivamente para escribir esta “historia de mujeres para mujeres”,<sup>128</sup> le corrije la plana a los biógrafos anteriores y defiende la libertad de estilo a la vez que se pronuncia rotundamente en contra de los periodos extensos, rebuscados e innecesarios:

Por lo que toca al estilo, gasto en este libro el que gasto siempre: esto es, el mismo que observo cuando converso, cuando escribo, cuando predico. Assí porque quizás no pudiera executar lo contrario si lo intentase, como por saber haber perdido algunos tratados por su lenguaje horroroso y nimio lo que merecían de aplauso por su asunto heroyco. Escribir de una difunta el *que en vez de mostrar pálidas tristezas o marchitas perfecciones se sonroseaba de rojas colores o coloría de rosas carmesíes, las cuales alindaban más de lo que puede encarecerse la cara apacible de la difunta yerta*, y servir todo este cicunmloquio para decir el que conservaba después de muerta los mismos colores que cuando viva, qué otra cosa es sino condenar un autor su libro (y más formándose todo él de semejantes períodos) a que jamás se lea (*loc. cit.*).

Si bien en la protesta Sigüenza y Góngora afirma “así digo que esta historia no merece más crédito que el que se debe a la diligencia cuidadosa de ajustar la verdad en lo que pide la gravedad de su materia, en que también puede haber falencia, como en las

---

<sup>127</sup> *Op. cit.*, p. 573.

<sup>128</sup> *Op. cit.*, [p. 15].

historias humanas sucede a veces”, en el prólogo, trata como materia objetiva y comprobable sucesos que no pueden considerarse más que sobrenaturales –como que una mujer, considerada santa sin haber sido canonizada, mantenga el color de la juventud después de muerta– y, no sólo lo hace apoyándose en documentos históricos –con lo que pretende darle validez a los hechos que narra– sino que también argumenta que existe un estilo predilecto para esto, un estilo que está a la altura de la “veracidad” de los hechos.

Todos los textos hagiográficos incluyen en sus preliminares protestas de autor que presentan pocas variaciones y nulos indicios de originalidad, pero sólo algunos autores reflexionan en el prólogo sobre lo que significa desmentir en este paratexto aquello que declaran con firmeza en el título, el prólogo y la obra misma. Y, aunque no se trate de un paratexto literario –como sí lo son el resto de los que conforman el presente estudio–, la reflexión sobre representación en la literatura de la ficción y la realidad que sucede a la incorporación de este documento paratextual, ayuda a comprender mejor, no sólo el carácter artificial del prólogo –cuyo discurso se mantiene al margen, a veces, del proyecto literario del autor–, sino que también echa luz sobre uno de los asuntos más complicados de la historia cultural y literaria novohispana, que es la escasez de literatura de ficción y entretenimiento.

### 3. 4. OTROS ELEMENTOS Y CARACTERÍSTICAS DEL PRÓLOGO

Además de los elementos constitutivos de este paratexto, que he comentado con mayor profundidad a lo largo del presente capítulo, hay algunas características que no son ni exclusivas del prólogo, ni necesarias para su conformación. Sin embargo, aparecen con mucha frecuencia y, por lo tanto, no se pueden dejar fuera de un estudio dedicado a este

paratexto. El primero de estos elementos son las narraciones insertas, que pueden estar relacionadas con la historia de la obra –en el caso de las vidas de santos, por ejemplo, se narra como si de un cuento se tratara, la vida de algún personaje relacionado con el protagonista– o pueden ser historias que provengan de la Biblia –como en la *Historia real sagrada* de Palafox, donde cuenta la vida de David– e, incluso, pequeños cuentos o *exempla* que buscan reforzar la idea que el autor intenta desarrollar en el prólogo, como hace Fernán González de Eslava, que utiliza este paratexto para hacer una reflexión sobre la amistad:

Verdadera ley de amistad y amor fue la que pasó entre dos amigos que lo eran. Que estando el uno preso y condenado a muerte, el juez lo soltó de la prisión, con calidad que dejase en ella un fiador obligado a morir por él, si no volviese a la prisión a cierto plazo que le puso; y sabido por su amigo, sin ser prevenido ni rogado, hizo la fianza y se metió en la prisión con la calidad dicha. Y habiendo soltado al delincuente, volvió a la prisión un día después del plazo señalado y pidió al juez que soltase a su fiador, pues él había vuelto a la prisión. Y habiéndolo mandado así el juez, el fiador amigo replicó en favor del suyo, que conforme a la justicia, él había de ser condenado a muerte y su amigo dado por libre, pues había tardado un día más del plazo que le fue puesto para que volviese a la prisión. Toque fue éste por cierto, donde tocó bien los quilates que ha de tener la verdadera amistad y amor.<sup>129</sup>

Otro recurso que se utiliza con frecuencia en el prólogo, pero que no es requisito fundamental para su existencia, es la autorreferencialidad. El discurso prefacial permite, por un lado, la reflexión sobre la obra literaria y, por otro, la observación de los propios elementos que lo conforman. En este sentido, algunos autores, como Bernardo de Balbuena, se refieren al prólogo –dentro del prólogo– como un “discurso”. Es decir, el autor sabe que la función de este paratexto está de alguna manera codificada y que es, entre otras, la de responder a las críticas anticipadas, imaginadas o reales de sus lectores, por lo que asevera: “algunos del número primero [de los lectores] a quien en estos

---

<sup>129</sup> *Op. cit.*, [p. 2].

discursos respondo, me havrán ya en diversas ocasiones hecho cargo que esta victoria de Roncesvalles [...] se tienen comúnmente por incierta y fabulosa”.<sup>130</sup>

Juan Ruiz de Alarcón, en su *Parte segunda de las comedias*, divide el prólogo en dos, en la primera parte –titulada “prohemio”– se refiere a la necesidad de escribir un prólogo para el libro de comedias, no obstante la costumbre de agregar una loa como introducción en las representaciones teatrales. En el paratexto prefacial comenta, pues, la función y diferencia entre ambos paratextos:

El que es prohemio en los libros, es loa en las comedias; y pues éste se compone dellas, cumpliré con ambas cosas. Prohemio sea, no el vulgar de que importunado de amigos hago esta impresión, nadie lo ha solicitado sino el desseo de publicar siempre lo que devo al duque de Medina de las Torres, mi señor; loa sea, la que les negocia tan gran mecenaz.<sup>131</sup>

Otro elemento muy común aunque no característico del prólogo –además del uso de autoridades, que ya comenté en secciones anteriores– es la alusión a las complicaciones materiales, prácticas o económicas que tuvo el autor para sacar a la luz su nuevo libro. Una de las más honestas y bellas –en tanto que el autor salta de las reflexiones poéticas a las documentales y materiales, abogando por la difusión de la historia de su querida patria– es la que escribe Sigüenza y Góngora en el prólogo al *Parayso occidental*. En él, se presenta a sí mismo como un trabajador inagotable –y lo comprueba al desmentir las noticias de múltiples historiadores que se le adelantaron a la labor documental– y, al mismo tiempo, como un autor desdichado, debido a la dificultad que tiene para imprimir sus obras:

Si hubiera quien costeara en la Nueva España las impresiones (como lo ha hecho ahora el convento real de Jesús María) no hay duda sino que sacara yo a la luz diferentes obras, a cuya composición me ha estimulado el sumo amor que a mi patria tengo, y que se pudieran hallar singularísimas noticias [...] Cosas son éstas y otras sus semejantes que requieren

---

<sup>130</sup> Bernardo de Balbuena, *El Bernardo...*, [p. 11].

<sup>131</sup> *Op. cit.*, [p. 8].

mucho volumen y así, probablemente, morirán conmigo (pues jamás tendré con qué poder imprimirlo, por mi gran pobreza).<sup>132</sup>

Otros autores son más explícitos en los avatares que sufrió su obra antes de llegar a la imprenta, como José de Lezamis, que –entre comentarios apologeticos a Aguiar y Seijas, a quien le dedica la obra en una extensísima dedicatoria-biografía de más de sesenta folios– se refiere de manera muy puntual y breve a la obra que el prólogo debe de presentar. Salvo esta precisión sobre la historia editorial del libro, el prólogo se dedica más a comentar la dedicatoria que el texto:

La vida del apóstol Santiago había algunos años que yo la tenía compuesta, y en años passados la embié a España para que allá la imprimiessen, dando yo quatrocientos pesos a un mercader para este efecto que no se executó, y todo este dinero se gastó en imprimir un librito de devociones, también mío. Teniendo yo noticia que mi libro de Santiago no se había imprimido ni había forma de imprimirlo, di orden al que le había encargado de esto para que dexara allá en España el original y lo remitiera al cabildo de la S. Iglesia de Santiago, que quizás le mandarían a dar a la estampa, y habiendo recebido el tal mercader esta mi carta, con todo no hizo lo que en ella le ordenaba sino que me truxo el libro a México. Sentí mucho el que no lo huviesse dejado allá y preguntándole por qué no lo había hecho, así habiendo recebido mi carta, en que le daba esta orden, no tuvo razones que darme. Pero yo pienso que lo dispuso Dios así para que diese la noticia que doy en el libro de la vida y muerte del arçobispo mi señor don Francisco Aguiar y Seijas, la qual no se huviera dado entonzes por estar vivo el dicho señor arçobispo.<sup>133</sup>

La génesis de la obra, especialmente en el aspecto material, es en ocasiones totalmente ignorada o desconocida salvo que el autor decida darle la importancia de incluirla en el prólogo. Estos contados casos sirven para comprender, con mayor profundidad, las dificultades a las que estaban expuestos los autores novohispanos de los siglos XVI-XVIII al publicar sus obras. Sin embargo, algunos de los prólogos novohispanos dan testimonio de otras vicisitudes que afectaban la creación literaria de estos autores que, con osadía, estaban determinados a que sus obras vieran la luz pública:

Pero quanto a este y otros medios se escaseaba aún la promptitud, se precipitó la impaciencia a una incessante correría, colección de testimonios desmandados y personal

---

<sup>132</sup> *Op. cit.*, [p. 17].

<sup>133</sup> José de Lezamis, *Vida del apóstol Santiago*, María de Benavides, México, 1699, [p. 122].

registro de archivos. Todo a fin de que ni por nosotros, ni en nosotros, estuviese cualquier demora o al menos para que la que acaso interviniere nos fuera del todo inevitable. Tal creerían los bien intencionados la violenta escasez del papel, que si por desgracia también del escritor hizo difícil (contando por reales de plata sus pliegos) escribirla tocó sobre pocos menos de impresión de cada pliego más de veinte pesos de este género [...] Y esto no bastaba a desgracia de la obra y del author la inevitable falta del papel, habían de faltar hasta las prensas: como también faltaron, enclaustradas todas las de esta capital, donde por seis meses (en prensa también, por no estar en ellas los authors) no entendieron a otra impresión que a la que pareció más precisa.<sup>134</sup>

Estos recursos –por decirlo de alguna manera, “no oficiales” o exclusivos del prólogo–, ayudan a ejemplificar lo que Anne Cayuela proponía sobre este paratexto en cuanto a su discurso independiente, en su opinión, constitutivo de un género literario propio. Lo que, a mi parecer, muestra esta apertura a distintos recursos –que responden, también, a la necesidad de justificar la escritura o publicación de la obra– es que la instancia prefacial está abierta a distintos ejercicios retóricos que permiten presentar la obra a los lectores en la manera en que el autor desea que ésta sea leída.

### 3. 5. PARATEXTOS INTRODUCTORIOS EN PROSA: EL PRÓLOGO DEL *PANEGÍRICO AUGUSTO CASTELLANO* Y EL “IRIS DE LA ELOCUENCIA” DE JUAN RODRÍGUEZ DE LEÓN

Además de los paratextos estipulados en el capítulo introductorio –prólogo, dedicatoria, poesías preliminares, aprobación, privilegio, licencia, tasa y fe de erratas–, es frecuente encontrar paratextos en prosa que coexisten con aquéllos de quienes toman alguna función, especialmente prólogos, dedicatorias o pareceres. El espacio preliminar estaba delimitado en el periodo que nos ocupa desde el punto de vista material o editorial, aunque también se marcaban los límites entre lo textual y lo paratextual a partir de las relaciones de uno y otro con el lector. El lector está presente, de manera implícita, en los paratextos literarios como el prólogo y la dedicatoria, mientras que sistematizar

---

<sup>134</sup> Cayetano Cabrera y Quintero, *Escudo de armas de México...*, [p. 31].

homogéneamente la relación del lector con las innumerables obras literarias es una tarea imposible. A esta gran diferencia entre texto y paratexto se suman otras, sin duda más incidentales, como las tipobibliográficas; es decir, las marcas editoriales que distinguen – cuando los demás recursos no son suficientes– un paratexto de otro, y a éste, a su vez, de la obra central.

El *Festivo aparato* (1672), el compendio de poemas premiados en el certamen dedicado a san Francisco de Borja, tiene una “Introducción” que parece cumplir con las características del prólogo. En ella se sientan las bases para la participación de los poetas en el certamen, que es, a su vez, el libro impreso que el lector tiene en sus manos. También se narran las fiestas en honor a san Francisco de Borja y se explican las circunstancias en que se reunieron los poemas que componen el libro. En la introducción se reúnen, pues, las principales características y funciones del prólogo; sin embargo, desde el punto de vista tipobibliográfico, la introducción está separada del resto de los paratextos en un sentido –y, por eso, principalmente, no lo podemos considerar como prólogo–: la paginación del libro comienza con este texto y no hay una división marcada entre éste y el texto central, que son los poemas premiados en el certamen.

La organización de los paratextos al interior del espacio preliminar no era accidental. Todos los paratextos citados hasta ahora aparecen sin paginación, pues al inicio de la obra literaria se le consigna el inicio del orden estipulado por el autor. La paginación responde, pues, al respeto del orden del texto según lo concibió el poeta, mientras que el espacio paratextual responde casi exclusivamente a las necesidades organizativas del impresor, quien se atiene a su vez a las reglas de composición generales –que son, a mi entender, tácitas y que no siempre se respetan– dictadas por *lo literario*,

que ejerce la fuerza –como una suerte de imán– sobre los paratextos susceptibles de literaturización. Las aprobaciones suelen aparecer una detrás de otra, a veces invadiendo el espacio, en la caja de escritura, de una aprobación anterior o una licencia breve. Las poesías preliminares, que se suceden y se presentan en masa, se colocan por lo general en el umbral entre el espacio paratextual y la obra literaria. La dedicatoria es el primer paratexto literario de autor, es decir, aparece después de los paratextos legales y antes que el prólogo. A estos últimos se les confiere el privilegio de iniciar página, llevan con frecuencia grabados –sobre todo la dedicatoria, que incorpora el escudo de armas del dedicatario– o un título –“Prólogo”, “A quien leyere” o “Al lector”– en un tipo visiblemente más grande que el del cuerpo del texto, algo que no ocurre con los paratextos legales. El orden tácito en los paratextos está, pues, determinado por el grado de libertad en la expresión del autor y la cercanía con el texto literario. En este sentido, los paratextos legales son los más alejados del texto central, entre los que se encuentran las aprobaciones –que no son siempre una sucesión de paratextos críticos, pues a veces el orden se interrumpe con las licencias–; siguen, a continuación, la dedicatoria y el prólogo; y, por último, las poesías laudatorias y, si lo hay, el índice.

El espacio privilegiado de contacto con el texto literario, ocupado habitualmente por las poesías laudatorias o el prólogo, lo ocupan en ocasiones paratextos en prosa sin identificación genérica. Dado que es imposible sistematizar las funciones de estos paratextos inclasificables, he optado por analizar el espacio prologal de un libro con una serie de paratextos que tienen una organización y presentación muy particular: el *Panegírico augusto castellano* (1639) de Juan Rodríguez de León, que cuenta con un prólogo y tres paratextos en prosa sin clasificación, de los cuales el “Iris de la elocuencia”

–uno de los paratextos más *sui generis* de la literatura novohispana– abrirá el paso a la reflexión sobre la instancia prologal y cómo ésta se presenta en distintos textos preliminares además del prólogo.

El prólogo del *Panegýrico* está precedido por una dedicatoria al rey Felipe IV y, no obstante, la primera función aparente de este paratexto prefacial es dedicar el libro a una figura protectora, don Gaspar de Guzmán. Una simple descripción tipobibliográfica del primer folio del prólogo es suficiente para denotar su función: el título –que reproduzco a pesar de su extensión, a fin de ejemplificar su similitud con la dedicatoria y su función encomiástica– reza:

Prólogo al excelentíssimo señor don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares, duque de Sanlúcar, Camarero y Cavallerizo mayor de su Magestad, de los Consejos de Estado y guerra, comendador mayor de Alcántara, capitán general de la cavallería de España, gran canciller de Indias, alcayde de los alcáçares reales de Sevilla y Triana y alguazil mayor de la Casa de contratación.<sup>135</sup>

El título ocupa la mitad superior del folio y el tamaño de la tipografía se va degradando hasta culminar en el grabado de la letra capital *A*, que da inicio al primer párrafo del prólogo, impreso en un tipo visiblemente más pequeño. Las primeras líneas que componen el exordio, no obstante, son posibles sólo en el marco del paratexto prologal, pues por un lado se alude explícitamente al lector y, por otro, el autor hace un comentario autorreferencial, con lo cual muestra su conocimiento de los parámetros de composición del prólogo: “haviendo consagrado a su Magestad este panegýrico en la dedicatoria, determiné escrevir sólo a V. Excelencia, sin solicitar otro lector, el prólogo”.<sup>136</sup>

Los siguientes párrafos, intervenidos por escolios y numerosas citas en latín, fungen como panegýrico del conde de Olivares –destinatario del prólogo y consagrado

---

<sup>135</sup> Juan Rodríguez de León, *Panegýrico augusto castellano*, Bernardo Calderón, México, 1639, [p. 25].

<sup>136</sup> *Loc. cit.*

lector de la obra—, siguiendo el modelo de la dedicatoria inmediatamente anterior: “Sobre los polos de la ciencia muévase gloriosamente las virtudes. *Litteras omnium fundamenta esse virtutum*. Luego, felicemente inspirado, desseo la aprobación del grande juyzio de vuestra excelencia”.<sup>137</sup> Con este fragmento el autor muestra que el prólogo, aunque dirigido a una persona influyente, tiene el propósito de obtener la lectura generosa y la aceptación de la obra por parte del lector al que se encomienda.



(Prólogo que Juan Rodríguez de León dedica a don Gaspar de Guzmán en el *Panegírico augusto castellano*)

En las páginas subsiguientes, el prologuista se extiende en los elogios y citas de autoridades con las que pretende lisonjear a su destinatario; esto ocurre hasta que se introduce el tema literario y metatextual en la [p. 27], donde se expone la preocupación

<sup>137</sup> *Loc. cit.*

por cumplir con las “leyes escrupulosas” y preestablecidas del prefacio, y se encadena la presentación de su obra con algunos de los tópicos más habituales de este paratexto:

Qué martir ha sido mi alvedrío de este destierro, considerándome en el oratorio de vuestra excelencia predicador, asegurado no gustava su Magestad passasse a las Indias; pero ya olvidava las leyes del prólogo, que suelen tocar en escrupulosas, y repetía mis esperanzas marchitas deviendo dar razón deste estudio bien nacido.

Es (señor excelentísimo) un panegýrico que no descende de los centones con que halagaron la gama, Proba Falconia, labrando doctamente los versos de Virgilio, como Eudocia emperatriz los de Homero, siendo el dechado de cierto Patricio que no tendría ocupación pública. Curiosidad de mugeres, que passaron a la pluma los primores de la aguja y merecieron que sus escritos venciesen las telas de Milán *Nulla denique Mediola nensis argentea acupicta poterit cum hac charta comparari*. Y aficionáronse a esta bordadura, Getas, texiendo con versos del mayor poeta latino la tragedia de Medea [...] Yo, amante de la lengua castellana, sin ignorar los rumbos de la latina, atrevime a recamar este *Panegýrico augusto* con poetas que no robassen los conceptos.<sup>138</sup>

La intención de presentar el texto no se hace visible sino hasta el tercer folio –“Es (señor excelentísimo) un panegýrico”– y da pie al uso del tópico más habitual en todas las funciones del prólogo pero, en especial, en la presentación. El tópico de la falsa modestia es, en este caso, aún más artificial de lo que se puede esperar en cualquier discurso retórico, pues el autor minimiza el valor de su obra –como ocurre siempre con la *captatio benevolentiae*– al compararla con obras cumbre de la literatura clásica; sin embargo, lo que hace esta comparación es relucir el mérito del autor, además de que éste incide en el dominio que tiene tanto del latín como del castellano y el bagaje cultural y literario que el conocimiento de estas dos lenguas implica: “Yo, amante de la lengua castellana, sin ignorar los rumbos de la latina, atrevime a recamar este *Panegýrico augusto* con poetas que no robassen los conceptos” (*loc. cit.*)

La parte justificativa de este prólogo –aunque breve, tomando en cuenta la extensión del texto y la importancia de esta función en la historia del paratexto– es una defensa de la variedad y la erudición en la obra. Hay que tener en cuenta que el

---

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 27

*Panegírico augusto castellano* es una suerte de “encomio histórico-moral de la casa real española que comparte con los escritos de López Avilés el uso y abuso de la erudición y una gran cantidad de citas”.<sup>139</sup> Según señala Martha Lilia Tenorio, el aparato documental que acompaña al texto literario –y, que también colma los márgenes del prólogo de Rodríguez de León– es “una manifestación muy *sui generis* del fenómeno de la hiperbarroquización de la poesía hispánica en este periodo. Las notas serían pues, entre otras cosas, uno de tantos adornos, un detalle preciosista”.<sup>140</sup> No sorprende, por lo tanto, que el autor lleve al espacio prologal su deseo de justificar y dignificar el uso de este material erudito en la obra:

Y no callaré el nombre de los autores por usurpar sus conceptos, pues tiene escrúpulo no restituir la alabanza agena. Yo llevo la opinión de los que tienen por hermosa la variedad y prueban ser indecente ingenio el que en fiesta de reputación no se empeña en galas nuevas.

*Rara iuvant: primis sic maior gratia Pomis,  
Hiberna pretium sic meruere Rosae.*

Juzgárase injusticia haber dado mejor lugar a los poetas que a los oradores, considerando a aquéllos hablando y a éstos con silencio; unos validos de la lengua castellana y otros, aunque a su lado, escuderos de su casa. Sirva de satisfacción haber solicitado que este panegírico pareciese capilla suave, adonde cantassen muchas voces las glorias de la casa real.<sup>141</sup>

Inicialmente, el autor considera que usar escolios y autoridades es una cuestión de justicia hacia el poeta clásico, ya que no citar la fuente implica falta de escrúpulos por parte del autor. Sin embargo, para Rodríguez de León, la erudición es también un recurso estilístico, pues en su defensa arguye que los versos o fragmentos de otras obras clásicas –la “variedad”– hacen la obra más hermosa y novedosa. La única manera de ofrecer algo nuevo en una tradición literaria que valora la imitación de lo clásico es, precisamente, buscando la manera ingeniosa de reutilizar el material erudito: “Yo llevo la opinión de los

---

<sup>139</sup> José López Avilés, *Debido recuerdo de agradecimiento leal*, ed. M. L. Tenorio, COLMEX, México, 2007, pp. 38-39.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>141</sup> *Op. cit.*, [p. 28].

que tienen por hermosa la variedad y prueban ser indecente ingenio el que en fiesta de reputación no se empeña en galas nuevas” (*loc. cit.*)

Al autor no le basta esta breve defensa de la erudición, sino que la ilustra –como ha hecho a lo largo del prólogo– con la cita de un clásico, en este caso, Marcial: “*Rara iuvant: primis sic maior gratia pomis / hibernae pretium sic meruere rosae*”.<sup>142</sup> El fragmento del epigrama de Marcial es muy relevante, pues refuerza la idea de que la erudición calculada, medida y estudiada sirve, no para elevar el texto a niveles ilustrados incomprensibles, sino para el deleite del lector. Por esta razón Rodríguez de León concluye la justificación del texto –y la defensa del uso poético de la erudición– con una metáfora de su obra, en la que ésta es una capilla donde cantan muchas voces: “Sirva de satisfacción haver solicitado que este *Panegýrico* pareciese capilla suave, a donde cantassen muchas voces las glorias de la casa real” (*loc. cit.*).

En el folio y medio que restan se exponen dos estrategias comunicativas que merecen también atención. Cuando el autor da por terminada la parte justificativa del prólogo –que, como mencioné con anterioridad, es tan breve que no llega a los dos párrafos– el foco se pone en la interacción del autor con el lector. Según he expuesto ya en apartados anteriores, la participación de ambos agentes de la comunicación en el prólogo es una de las características principales de este paratexto. Siempre que el autor emita un discurso a propósito del texto literario habrá, en el prefacio, un lector implícito.

La mayoría de los prólogos se dirigen “al lector” o “lectores” en general y, cuando son destinados a uno particular –como el de Boscán a la duquesa de Soma–, las estrategias comunicativas propias de este paratexto se mantienen, a pesar de que el

---

<sup>142</sup> Marc., 4, 29, vv. 3-4: “Agrada lo raro: así mayor favor tienen los primeros frutos, / así se cotizan las rosas del invierno” (Marcial, *Epigramas*, introducción, edición y notas de J. Fernández Valverde y A. Ramírez de Verger, Gredos, Madrid, 1997).

diálogo se entable con un destinatario particular y abunden las interpelaciones explícitas a ese lector. En el prólogo de Rodríguez de León la selección de un lector particular elimina la comunicación con cualquier otro lector implícito, porque, como señalé al inicio, este prefacio utiliza recursos propios de la dedicatoria, que excluyen el diálogo amplio con distintos tipos de lectores.

Con el fin de ofrecer la obra a don Gaspar de Guzmán, duque de Olivares, el autor elabora una metáfora que sostiene hasta el final del prólogo, en la que asimila el *Panegýrico* con un barco: “En esta forma navega el *Panegýrico* a vuestra excelencia” (*loc. cit.*). La ofrenda de la obra en los párrafos restantes del prólogo no permite que el lector pragmático –el que termina leyendo la obra– se identifique con el destinatario, pues las intenciones del autor son muy transparentes y poco o nada tienen que ver con el principal motivo por el que los autores suelen dialogar con su lector ideal, que es asegurar la lectura benévola y generosa de la obra que se presenta:

Estava por darle profecía el buen viaje... Pero, ¿qué digo? No vuelva a las Indias a ser olvidada, quédese en España con el premio de llegar a manos de vuestra excelencia, a quien puede suplicar, no que me llame a servir con mi limitada ciencia [...] sino para que vuestra excelencia me admita capellán desde el coro, a donde con oraciones que sirvan de salomas, anime a los que tal vez con el remo ayudan a navegar el gobierno.<sup>143</sup>

El autor limita el número de lectores, esta vez de manera literal, cuando decide “dejar” la obra en España –excluyendo con esto a sus potenciales lectores americanos– con el fin de que llegue a manos de un destinatario en particular. El propósito de asignar al duque de Olivares como el lector principal de la obra es obtener un favor de su parte, no dialogar sobre la obra para persuadir al público potencial, como ocurre en otro prólogo dedicado a un personaje noble, el de Boscán a la duquesa de Soma. En éste, Boscán justifica la innovación poética del soneto en castellano y selecciona una lectora particular para

---

<sup>143</sup> *Ibid.*, [p. 29].

contradecir las críticas de los defensores del verso tradicional, que consideraban que el soneto “había de ser para mujeres, y que ellas no curaban de cosas de sustancia sino del son de las palabras y de la dulzura del consonante”.<sup>144</sup> Al margen de las relaciones de mecenazgo, ¿qué es asegurar como interlocutora a la duquesa de Soma –una mujer–, sino una defensa más del soneto, erróneamente calificado de melifluido y femenino? A partir de las interpolaciones dirigidas a la duquesa, Boscán dialoga deliberadamente con el lector ideal –el lector benévolo– a la vez que incorpora la perspectiva del lector detractor en las críticas al soneto; en este sentido, este prólogo es un diálogo múltiple entre la duquesa de Soma, el lector detractor, el lector pragmático –que lee el texto– y el autor.

Juan Rodríguez de León, por el contrario, excluye a lo largo del prefacio cualquier comunicación con el público imaginado –ya sea benévolo o detractor– y segmenta la recepción de su obra a un lector real e ilustre, algo que no puede dejar de relacionarse con la materia de que trata su *Panegírico*. Y, a pesar de que la comunicación directa con el destinatario y el propósito principal de este paratexto coincidan más con los rasgos formales de la dedicatoria que del prólogo, el autor no deja pasar la oportunidad de recordarse nuevamente a sí mismo –y de paso, a su único lector– con una frase un tanto irónica, que conoce las normas de composición del texto prefacial: “No falte el *Vale* al prólogo. Guarde Dios a vuestra excelencia largos años” (*loc. cit.*)

Además del prólogo –y los demás paratextos con clasificación genérica como la dedicatoria y las aprobaciones– el *Panegírico augusto castellano* de Rodríguez de León cuenta con tres paratextos más en prosa que no se pueden clasificar dentro de las categorías estipuladas en la introducción. La mayoría de los paratextos tienen un título

---

<sup>144</sup> Juan Boscán y Garcilaso de la Vega, *Las obras del Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega. Repartidas en quatro libros*, Pedro de Castro, Medina del Campo, 1544, [f. 19r].

que facilita la organización y comprensión del texto; y, cuando se omite el título de “Prólogo”, “Dedicatoria” o “Aprobación” las características internas son suficientes para deducir cuál es su función. En el caso que nos ocupa, el primer paratexto en prosa sin clasificación es una epístola en latín que, en el caso de que no hubiera prólogo o dedicatoria, podría adquirir algunas de sus funciones comunicativas –ofrecer el texto a un destinatario, en el caso de la dedicatoria; o, presentarlo al lector, en el del prólogo. Sin embargo, como ambos paratextos están presentes en el libro, la epístola no puede considerarse como una dedicatoria o texto prefacial y, dado que está enteramente en latín, no formará parte del análisis. Los otros dos paratextos –el “Iris de la elocuencia” y “Buen retiro de la fama”– no incluyen en el título ninguna alusión al tipo de paratexto que son y, por sus características internas, merecen un estudio al margen del prólogo con el fin de comprender cuál es su funcionamiento dentro del espacio paratextual y cómo se relacionan, tanto con la función prologal, cuanto con la preceptiva que sigue el autor en la obra.

El primer paratexto en prosa, después del prólogo, es el “Iris de la elocuencia”; título que, según se ha visto hasta ahora, desentona con el imperativo de denominar a los paratextos con su descripción genérica o con alguno de sus sinónimos. La aprobación es el único paratexto con títulos análogos –censura, sentir y parecer– que se usan de manera indiscriminada. Respecto del resto de paratextos legales –tasa, fe de erratas, licencia–, aunque no forman parte de esta investigación, es necesario precisar que aparecen siempre con el mismo título identificativo; de los paratextos literarios, sólo el prólogo y la dedicatoria cuentan con un rótulo, que no es obligatorio. Mientras que el prólogo puede aparecer titulado como “proemio”, “prefacio” o un simple “al lector”, la dedicatoria es

comúnmente reconocida por su exordio o dirección, como “A la sacra y católica Magestad”, tal es el caso de la dedicatoria de Juan Rodríguez de León a Felipe IV. El *Panegírico augusto castellano* es una excepción en la materia –un tanto secundaria– de la denominación de los paratextos. Si volvemos a uno de los pareceres analizados en el capítulo anterior, el del doctor Samaniego, veremos que este paratexto –con todas las características compositivas de la aprobación– es una carta a Rodríguez de León que no cumple la función burocrática de la aprobación, de la cual el libro está ya saturado, pues cuenta con dos aprobaciones legales y dos pareceres o sentires no legales, entre ellos el del doctor Samaniego. Aludo nuevamente a este tema de la clasificación y denominación de los paratextos puesto que este parecer lleva el título de “Elogio a las letras”, algo que le da individualidad al texto frente a la retahíla de “pareceres” y “sentires” a los que el lector de la época estaba expuesto de ordinario.

Así como la fe de erratas del *Panegírico* de Rodríguez de León se titula “Descuydos de la emprenta” y uno de sus pareceres “Elogio a las letras”, los dos últimos paratextos sin clasificación genérica –“Iris de la elocuencia” y “Buen Retiro de la fama”– tienen también títulos que, por un lado, dan homogeneidad al espacio preliminar, compuesto de paratextos que, desde el encabezamiento, tienen pretensiones de textos centrales y no marginales; y, por otro, resaltan el deseo del autor de destacar la individualidad de cada uno de ellos, debido a que el paratexto se caracteriza históricamente por su dependencia y condición reproducible.

Para hacer un análisis adecuado del “Iris de la elocuencia” es necesario partir de su concepción como paratexto, como discurso que se emite al margen de la obra literaria y que se refiere a ella. Como ya lo demostró el estudio de las aprobaciones, el espacio

paratextual es el predilecto para la exploración de la materia preceptiva relacionada con el libro, y tanto la censura, como el prólogo, pueden realizar esta función preceptiva.

El “Iris...” se podría considerar como un manifiesto *avant la lettre*, distinto del prólogo habitual en más de un sentido –según se verá más adelante–, en donde predomina la reflexión teórica con un lenguaje literario que resulta en un inspirado elogio de la elocuencia, y en contra del estilo oscuro, es decir, el gongorino. Aunque Rodríguez de León nunca menciona explícitamente el gongorismo, hay claras alusiones al tipo de poesía concebida por el poeta cordobés –y, ya en 1630, practicada por sus epígonos–; las críticas a este estilo están en la línea de las promulgadas por Jáuregui, uno de sus mayores detractores, pues Rodríguez de León reprocha tanto “la cantidad de neologismos (‘vozes peregrinas’) [en la poesía, como] la oscuridad y supuesta gratuidad de las imágenes y conceptos”.<sup>145</sup>

El primer fragmento –que ocupa uno de los cuatro folios que tiene el paratexto– es una concatenación de metáforas del arco iris que el autor relaciona con la elocuencia, teniendo como punto de partida el epígrafe de Giulio Nigrone –con el que da inicio al elogio–: “Oratio hominis eloquentis simillima Iridi, varietate ac pulchritudine videatur” (“El discurso del hombre elocuente se parece al iris por la variedad y la belleza”).<sup>146</sup>

Essa diadema hermosa, que el sol naturalmente artificioso pinta en las nubes para poner treguas a las lluvias. Essa corona de la región diáfana, vistoso respeto de los nublados y recamada restitución de los horizontes. Essa iluminada letra o abreviatura celeste, que insinúa haver cessado la tempestad. [...] Essa preciosa trença que llamaron los griegos “iris” por lo que dezía y anunciava. Fundamento de la licencia fabulosa con que se siguió deidad, anunciadora de celestiales mandatos, si ya no de serenos tiempos. Essa pacífica señal que clausuló los enojos del diluvio es gallardo símbolo de la elocuencia y es arco sin saetas que da licencia para hablar sin herir, que será saber sin agraviar.<sup>147</sup>

---

<sup>145</sup> Martha Lilia Tenorio, *El gongorismo en Nueva España*, COLMEX, México, 2013, p. 56.

<sup>146</sup> Traducción de M. L. Tenorio, *ibid.*, p. 55.

<sup>147</sup> Juan Rodríguez de León, *op. cit.*, [pp. 33-34].

En comparación con el resto de paratextos del libro, que se refieren lacónicamente al texto literario, el “Iris...” entra de lleno en el lenguaje de la poesía, si bien la materia de que trata es preceptiva. Con metáforas como “esmaltado círculo o abraço que pone paz a las aguas” (*loc. cit.*) con las que se refiere a la elocuencia –cualidad con que debe contar el texto literario–, el autor marca la ruptura del discurso autorreferencial del prólogo y utiliza recursos propios de la poesía para elaborar un discurso preceptivo en contra de la oscuridad del gongorismo:

Ser precursora de la claridad, no anuncio de las tinieblas, que escrevir obscuro es amenazar borrasca sobre la lengua castellana, con truenos de voces peregrinas, rayos de conceptos que no se perciben y relámpagos de inteligencia que se adivina; lloviendo, no para frutificar, sino para destruir.<sup>148</sup>

En apartados anteriores he expresado el constante choque entre posturas teóricas y preceptivas, especialmente entre la herencia literaria de los clásicos y la defensa del conceptismo en determinados géneros literarios, como la novela y la poesía. El espacio paratextual del *Panegýrico augusto castellano* se presta para una reflexión más amplia de cómo coexisten, en el marco de la estética barroca, estas dos posturas aparentemente contradictorias. El rechazo de la oscuridad se ha entendido comúnmente como una defensa de la sencillez frente a la exuberancia característica del Barroco; sin embargo, según señala Maravall, es un error polarizar dos posturas estéticas que son igualmente propias de este periodo histórico, artístico y cultural:

El autor barroco puede dejarse llevar de la exuberancia o puede atenerse a una severa sencillez [...] En general, el empleo de una u otra, para aparecer como barroco, no requiere más que una condición: que en ambos casos se produzcan la abundancia o la simplicidad, extremadamente. La *extremosidad*, ése sí sería un recurso de acción psicológica sobre las gentes, ligado estrechamente a los supuestos y fines del Barroco.<sup>149</sup>

---

<sup>148</sup> *Ibid.*, [p. 34].

<sup>149</sup> José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, Ariel, Barcelona, 2012, p. 335.

La polarización en la recepción se da, comprensiblemente, cuando se observa que en los textos de los preceptistas y los escritores del Barroco hay una pugna constante entre lo clásico y lo moderno. Sin embargo, el evidente rechazo del gongorismo en el “Iris...” de Rodríguez de León no es necesariamente una defensa de la poética clásica. A la vez que el autor considera que los neologismos y los conceptos vuelven el texto más oscuro, también se sirve de un concepto para hacer tales declaraciones. A lo largo del texto el autor ha establecido una relación metafórica entre el arco iris y la elocuencia; y los agentes del arco iris son, naturalmente, la lluvia, el sol y la claridad del firmamento, elementos que él relacionó previamente con la cualidad literaria a la que dedica este texto. Por lo tanto, al hablar de la antítesis –la oscuridad del gongorismo– el autor elabora un concepto propiamente barroco, pues elimina el primer término de la comparación, es decir, oculta una parte del concepto –táctica muy propia de la preceptiva gracianiana para obtener la dificultad–; y liga la idea de oscuridad literaria con cuatro elementos de la tormenta, asociada a la oscuridad que se da en la naturaleza: “*truenos* de voces peregrinas, *rayos* de conceptos que no se perciben y *relámpagos* de inteligencia que se adivina, *lloviendo*” (*loc. cit.*)

El concepto, originalmente, no se creaba a partir de la dificultad exclusivamente formal, pues para Góngora “la palabra *no* es el objeto, sino su abstracción lingüística: nombrar, pues, promueve una realidad lingüística que destrona la realidad de la experiencia de las cosas”.<sup>150</sup> Tal profundidad conceptual proviene de la fina y honda percepción que el poeta cordobés tenía del mundo ordinario a su alrededor; sin embargo, en el siglo XVII es más frecuente encontrar poesía conceptista formalmente enrevesada y

---

<sup>150</sup> Nadine Ly, *apud* Martha Lilia Tenorio, *op. cit.*, p. 34.

sombría que no necesariamente surgía de una percepción del mundo nueva o más compleja. En este sentido señala Martha Lilia Tenorio:

Si, en gran parte, [los epígonos de Góngora] no llegaron a las alturas del modelo fue porque en la masa de seguidores del cordobés el recurso no provenía, como el maestro, de la necesidad de ‘traducir al lenguaje la complejidad íntima de [su] visión poética’. Es decir: tuvieron conciencia de la función de la herramienta, pero para ellos no fue resultado de un proceso intelectual y artístico, de una mirada selectiva, sino que encontraron la fórmula hecha, lista para usarse, y simplemente, la emplearon.<sup>151</sup>

Esto es relevante porque, como muestra la reflexión de Rodríguez de León, la mayoría de los lectores que despreciaban abiertamente el conceptismo en sus obras preceptivas o literarias sólo despreciaban la forma oscura y vacía de sentido. En esta línea, según recuerda Maravall, Andrée Collard se plantea dos tipos de dificultad, una de fondo o contenido y otra de forma externa o de palabra que, con frecuencia, es el blanco de la censura preceptiva:

Tal diferenciación [entre una oscuridad de fondo o contenido (Gracián, Quevedo, etc. y otra forma externa o de palabra (Góngora, Carillo, Bocángel, Trillo)] había sido aceptada en términos generales –por Menéndez Pidal, entre otros–, pero [Collard] no ve grandes razones para mantener este punto de vista.<sup>152</sup>

La división del repertorio poético del Siglo de Oro en dificultad de forma y dificultad de fondo me parece errónea, especialmente porque la forma oscura de Góngora no es más difícil que el trasfondo, como ya he comentado antes. Si bien Andrée Collard, y de paso, Maravall, entienden la dicotomía entre dificultad de fondo y forma de esta manera –y por eso la rechazan–; a mi entender, la diferenciación es necesaria, pero no para clasificar a los poetas más notables del Siglo de Oro, sino para distinguir la dificultad sustancial que afecta tanto el contenido como la forma –en donde, puestos a hacer una clasificación, entrarían sin duda Quevedo, Gracián, Góngora y los demás autores citados–; y otra que sencillamente surge de la repetición de recursos estilísticos vacíos de significado, que es

---

<sup>151</sup> *Op. cit.*, p. 35.

<sup>152</sup> *Apud* José Antonio Maravall, *op. cit.*, p. 350

la dificultad que más detractores tuvo en este período y en el siglo XVIII, cuando se emprendió una batalla contra todo lo Barroco por razón de su supuesta “oscuridad” formal. La defensa que Carvallo hace de la dificultad es una muestra del pensamiento barroco y no es ajena a la defensa de la claridad que hace Rodríguez de León, que muy tajantemente rechaza un tipo de oscuridad, la externa:

De ver las cosas muy claras se engendra cierto fastidio, con que se viene a perder la atención y assí se leerá un estudiante quatro hojas de un libro, que por ser claro y de cosas ordinarias no atiende a lo que lee. Mas si es dificultoso y extraordinario su estilo, esto propio lo incita a que trabaje por entendello, que naturalmente somos inclinados a entender y saber; y un contrario con otro se esfuerza, así con la dificultad crece el apetito del saber.<sup>153</sup>

En el “Iris...” se puede ver que el autor no rechaza totalmente el conceptismo y la dificultad; sólo aísla un par de elementos representativos del estilo gongorino para sustentar la crítica de la oscuridad en el lenguaje, oscuridad por la que se criticaba a los seguidores de Góngora, principalmente. En este paratexto hay, además, una serie de elementos propiamente barrocos y alusiones a su preceptiva, por lo que con esto se comprueba que el rechazo de un atributo de la poesía barroca no hace del texto una defensa de lo clásico, como cabría esperar. El precepto barroco que más defiende Rodríguez de León en el “Iris de la elocuencia” –y que utiliza, sobre todo en el prólogo– es la erudición. La idea que tiene Carvallo de la dificultad está también relacionada con la erudición, a pesar de que hable principalmente del estilo “extraordinario y dificultoso”; para Rodríguez de León, no obstante, la forma de obtener la dificultad deseada no es mediante el estilo laborioso, sino gracias a las alusiones a la literatura clásica:

El agrado con que se declara en las nubes esse rasgo de los resplandores del sol disfraçado de vapor que presume de no haver sido jamás terrestre, deve copiar el que escribe estudioso, amagando a presumir de celeste su elocuencia en alta región elevada; que no remontarse los estudios es quedarse en esfera de nieblas los trabajos.<sup>154</sup>

---

<sup>153</sup> *Apud* Maravall, *op. cit.* p. 351.

<sup>154</sup> Rodríguez de León, *op. cit.*, [p. 34].

Tanto Carvallo como Rodríguez de León, aunque difieren en la preferencia por un estilo sobre otro, ponen el foco de la búsqueda de la dificultad en la erudición, en el “estudiante”, en el trabajo por entender el texto, que es donde radica el verdadero entretenimiento y goce del lector barroco. Cuando el autor novohispano se refiere en el “Iris de la elocuencia” a su *Panegýrico augusto castellano* –más adelante abundaré en qué implica comentar el texto central en un paratexto que no es el prólogo– reitera su preferencia por la dificultad y la erudición, aunque esto excluya a una buena cantidad de lectores incultos:

Claro está que se enfadarán muchos del latín, que es calma de los que no estudiaron; passen de largo por lo que no fuere castellano y lean lo que entendieren, que los bilingües acometerán lo difícil y aun lo rendirán fácilmente por traducido, si bien no tan puntual que no dexé a la variedad sus diferencias [...] Para los que [fueren letrados] sin desvanecimiento, que es lo raro, ofrezco de supererogación los márgenes, que consultados con justicia, no alcançaron mejor lugar en el *Panegýrico*.<sup>155</sup>

Además de la erudición, Rodríguez de León menciona otros preceptos definitorios del Barroco en este paratexto. La elocuencia en la literatura y la oratoria<sup>156</sup> proviene, para este autor, de la variedad, concepto tan necesario como la dificultad para obtener la belleza. Hay que recordar el epígrafe –otro paratexto– de este texto preliminar (“El discurso del hombre elocuente se parece al iris por la variedad y la belleza”), en donde queda manifiesta la relación entre estos dos componentes de la preceptiva barroca, que se presentan como la antítesis de la oscuridad formal del gongorismo, igualmente característica del periodo. La variedad es uno de los preceptos definitorios de la estética

---

<sup>155</sup> *Ibid.*, [pp. 35-36].

<sup>156</sup> “Y, aunque estas significaciones son de la joyería de los poetas, no se niegan al ornato de los oradores”, dice el autor en el “Iris de la elocuencia” [p. 34]; en el prólogo, por su parte, aprovecha también para comparar ambas profesiones, algo que no debería de sorprendernos ya que Juan Rodríguez de León fue uno de los oradores –en tanto que escribía y recitaba sermones– más reconocidos de México. Señala Beristáin que, estando en Madrid, “donde siendo predicador del rey, predicó en la real capilla con tanto aplauso que el célebre orador de aquel tiempo, Fr. Hortensio Félix Paravicino, nunca faltaba a oír los sermones del *Indiano*, que así era llamado” (*Biblioteca hispanoamericana septentrional...*, pp. 159-160).

barroca y está en estrecha relación con la novedad, según se vio en la brevísima parte preceptiva del prólogo del *Panegírico augusto castellano*. A este respecto dice Maravall, “El Barroco proclama, cultiva, exalta la novedad; la recomienda”,<sup>157</sup> no obstante, también considera que hay una estrecha relación entre el absolutismo y el apego a lo tradicional, algo que lleva de la mano el discreto repudio de lo nuevo:

Cuando el absolutismo monárquico del siglo XVII [...] cierra sus cuadros firmemente en defensa de un orden social privilegiado, se le ve cómo teme caer bajo los amenazadores cambios que el espíritu del XVI y su auge económico y demográfico ha traído consigo. Ello suscita [...] un grave recelo contra la novedad.<sup>158</sup>

Si bien el autor barroco alude constantemente a la variedad y la novedad como requisitos para la creación literaria, esta última disposición creativa debe ser vista en términos muy relativos. Según vimos en el prólogo del *Panegírico augusto castellano*, el autor defiende la erudición con el pretexto de incluir referencias cultas de una *variedad* de autores y bajo una disposición y un estilo *nuevo*. El epígrafe con el que inicia su elogio a la elocuencia considera que ésta proviene de la variedad y la belleza, pero ¿en qué medida –cabría preguntarse– es sustancialmente novedosa la reutilización de motivos y autoridades clásicos? Siguiendo la atrevida hipótesis de Maravall, en ninguna, pues en esta época hay

Una utilización declarada a grandes voces de lo nuevo, en aspectos externos, secundarios – y respecto al orden del poder, intrascendentes–, que van a permitir, incluso, un curioso doble juego: bajo la apariencia de una atrevida novedad que cubre por fuera el producto, se hace pasar una doctrina –no estaría de más emplear aquí la voz ‘ideología’– cerradamente antiinovadora, conservadora. A través de la novedad que atrae el gusto, pasa un enérgico reconstituyente de los intereses tradicionales.<sup>159</sup>

A mi entender, este conservadurismo no se debe entender como absoluto. Ni todos los escritores españoles estaban férreamente en contra de la innovación,<sup>160</sup> ni los pocos

---

<sup>157</sup> J. A. Maravall, *op. cit.*, p. 360.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 358.

<sup>159</sup> J. A. Maravall, *op. cit.*, p. 360.

<sup>160</sup> Para Maravall, sí, pues llega al extremo de afirmar que una de las mayores innovaciones en la preceptiva teatral aurisecular, el *Arte nuevo* de Lope, responde a este falso sentido de la novedad que le

novohispanos que practicaban la experimentación estaban fuera de la institución literaria. Lo que sí se puede afirmar es que la variedad y novedad en la literatura novohispana estaban vinculadas a la ornamentación más que al deseo de renovar de fondo el sistema literario. En la conformación del orden en la Nueva España, la labor del escritor, como miembro de “la ciudad letrada”, era contribuir con textos útiles –pues la institución literaria tenía un propósito educativo, forjador de una realidad homogénea mediante la literatura– y claros, especialmente en un periodo marcado por la incertidumbre y el cambio. En este espacio y tiempo, la ruptura en la literatura es aparente y sólo sirve para afianzar más la autoridad de la monarquía. El “Iris de la elocuencia” de Rodríguez de León es el soberbio ejemplo de una reflexión preceptiva con todas las características esenciales del Barroco que, no obstante, se opone a la novedad que este periodo trajo consigo y a una de las manifestaciones estilísticas más persistentes en la historia de la literatura hispánica, la oscuridad.

Finalmente, es necesario volver a las consideraciones iniciales sobre la clasificación genérica del paratexto en prosa sin identificación. Hasta ahora se ha visto que la materia preceptiva tiene cabida en el espacio paratextual en general, ya sea en el prólogo o la aprobación; sin embargo, en el caso que nos ocupa –que formalmente está más cerca del panegírico literario que del tratado poético– la función preceptiva no es la única, ni aun, la principal. A mitad de camino en el paratexto, entre alusiones al lenguaje culto y comedido y la reprobación de la oscuridad literaria, el autor inicia un discurso a

---

resta autoridad a los clásicos para dársela a la monarquía absoluta: “Toda autoridad que se le quita a Aristóteles, se le da, multiplicada, al rey absoluto. Si Lope propone no acatar las leyes de la poética clásica –dejando aparte la cuestión de que, sin decirlo, venga él a montar otra preceptiva–, es para poder asegurar que cualquier cosa que el rey quiera es ley y que si todo el mundo puede hacer objeto de juicio personal y de repulsa la norma literaria, en cambio nadie tiene la capacidad para examinar críticamente el mandato real, ante el que no cabe sino la ciega obediencia” (*ibid.*, p. 162).

propósito de su obra que es más extenso y aguzado que el del prólogo, y este discurso no puede considerarse otra cosa que la presentación de la obra literaria:

Este *Panegýrico*, que con versos de la antigüedad junto con prosa de España, fue entretenimiento que sirvió de arco de paz a mis tristezas, efectos de soledad que me inclinó a repetir passos de la juventud en lición de poetas [...] Con este discurso escusé el camino común, que es mi tentación lo singular, aunque se usa tanto correr sobre la invención agena, sin hazer caso del inventor, que suele tener la infelicidad de los que se hallan con méritos en las Indias.<sup>161</sup>

En este fragmento, el autor no sólo se refiere a la obra central –su sonado *Panegýrico*–, sino que también se refiere al texto que está escribiendo. Mientras que en el prólogo de la obra, Rodríguez de León hace comentarios autorreferenciales en los que nombra como tal el prefacio, en el “Iris de la elocuencia” se refiere al texto como “discurso”. Esta manera de denominar el paratexto en los comentarios metatextuales es también habitual en el prólogo. Sin embargo, la razón principal por la que el “Iris”, un paratexto sin clasificación genérica, adquiere algunas de las funciones del prólogo es el tratamiento del lector.

Como he señalado con anterioridad, cualquier discurso paratextual a propósito del texto literario emitido por el propio autor de la obra implica la consideración de un lector implícito. Cuando Rodríguez de León en el prólogo habla brevemente de la obra literaria, lo hace dirigiéndose a un lector particular; pero, en el “Iris de la elocuencia”, apartado de las normas de cortesanía que se impusieron en la conformación paratextual del libro, entabla el único diálogo con el lector deseado y sienta las bases para la correcta recepción de la obra. No es de sorprender que la recomendación de lectura se mantenga en la línea de la sensibilidad y la filiación estética que el autor mostró en la primera parte del texto; antes bien, la apelación al lector al final del paratexto es más contundente que cualquier

---

<sup>161</sup> *Op. cit.*, p. 35.

alusión al método de interpretación que se haya leído en el resto de los preliminares que conforman el libro:

Y pues se deleytan en ver el Iris los que no saben meteoros, contentándose con la admiración que se manda por los ojos sin filosofar en la razón que investiga las causas. Censuren lo que alcanzan y perdonen lo que ignoran, que no es obligación de los que escriben excusar las letras porque sean los menos los letrados (*loc. cit.*).

Como ocurre en muchos prólogos, el autor del “Iris de la elocuencia” escoge dialogar con el lector detractor, que identifica con el vulgo. Así como en los fragmentos iniciales defiende la necesidad de la erudición, el uso del latín y los escolios; en la conversación con el lector imaginado el autor reitera la propuesta estética de la obra a partir de los reproches y críticas anticipadas de un lector incapaz de mantenerse a la altura del texto y, retomando el argumento sobre la dificultad en la preceptiva del Barroco, quizá tampoco muy calificado para leer más allá de la oscuridad literaria.

El último paratexto del libro, que se encuentra a las puertas del texto literario, es el texto en prosa titulado “Buen retiro de la fama”. Vale la pena mencionar sólo dos aspectos en relación con la instancia prefacial, función que realiza en buena medida el “Iris de la elocuencia” y que también contagia a este paratexto. El primero es la ficcionalización de la voz autoral, que es la que con más soltura se desenvuelve en el espacio paratextual y, el segundo, la presentación del texto literario. El “Buen retiro de la fama” es una queja de la Fama, personificada, acerca de los caprichos de los artistas y, a la vez, un disimulado encomio del Parque del Buen Retiro de Madrid. La Fama habla de sí misma –“Soy reliquia de la antigüedad olvidada en este siglo, por haver raros que soliciten los eternize”–,<sup>162</sup> pero también del autor y de su obra:

Llegando a mi museo este *Panegýrico*, escrito a las personas de la casa real de Austria, soberano sujeto de quien prosiguió incessables alabanças, animé a su autor le permitiese a

---

<sup>162</sup> *Ibid.*, [p. 37].

las prensas, ofreciéndole intercesión mía, a pesar de infelicidad suya, dispensando la novedad de castellano (*loc. cit.*).

En primer lugar, destaca la referencia a la obra literaria, que es una suerte de presentación de la que no carecen el prólogo y el “Iris de la elocuencia”; en segundo, el yo literario presenta también al autor y explica cómo la motivación que éste recibió para publicar la obra provenía del personaje ficticio que se presenta como la “Fama”. Este juego de ficcionalización del autor –pues se presenta como alguien ajeno a la voz autorial de este paratexto, también ficticia– es muestra del juego que el autor fáctico lleva a cabo con la noción de “autor”, que, como indiqué anteriormente, es una construcción igual de artificial e ilusoria que el lector imaginado.

Sin duda, el espacio paratextual del *Panegírico augusto castellano* muestra la tensión entre los intereses personales del autor –el deseo de obtener favores por parte de determinadas figuras de la nobleza y fama a partir de sus lectores– y la imperativa defensa de su visión estética y la función erudita de la literatura, según su parecer. Esta tensión es la responsable de que unos paratextos desplacen a otros en sus funciones, como ocurre con la dedicatoria y el prólogo, y se imponga la necesidad de incorporar textos en prosa sin identificación genérica que cumplan con la labor comunicativa propia del paratexto prologal. Tanto el “Iris de la elocuencia”, cuanto el “Buen Retiro de la Fama”, se construyen a propósito del texto literario central y fungen como prólogos con función preceptiva y presentativa; sin embargo, lo más notoriamente singular del espacio paratextual del *Panegírico augusto castellano* es la flexibilidad con que se forja para cuestionar los moldes, forzar los límites y reedificar las funciones de cada uno de sus paratextos.

#### 4. LA FUNCIÓN SOCIAL DE LOS PARATEXTOS LITERARIOS: LA DEDICATORIA Y LAS POESÍAS LAUDATORIAS

Además de la aprobación, la dedicatoria y las poesías preliminares son los principales paratextos encomiásticos en el libro novohispano. Si bien la aprobación –como se ha visto extensamente en capítulos anteriores– cuenta con un elemento crítico que la diferencia de los demás paratextos, incluyendo del prólogo; los dos paratextos literarios restantes –la dedicatoria y las poesías preliminares– se sirven exclusivamente de la apología para lograr el propósito de colocar la obra y al autor en la posición social que éste no puede obtener por sus propios medios, a pesar del crecimiento del mercado del libro y la relativa autonomía del escritor una vez generalizado el uso de la imprenta.

##### 4. 1. LA DEDICATORIA: EL CAMINO HACIA LA LEGITIMACIÓN SOCIAL DEL ESCRITOR NOVOHISPANO

El espacio dedicado a la dedicatoria debe ser, forzosamente, más breve que los que ocupan la aprobación y el prólogo. Aunque la dedicatoria es el paratexto literario más antiguo y es una pieza fundamental para comprender los mecanismos de legitimación editorial, con este paratexto se pasa a un terreno no enteramente dominado por lo literario; pues en los libros que hasta ahora se han estudiado –en cuyas aprobaciones y prólogos hay muestras extraordinarias de recursos críticos, teóricos y literarios– predominan las dedicatorias encomiásticas y el reiterativo y formulaico ofrecimiento de la obra al mecenas.

A pesar de esto, hay algunos aspectos de la dedicatoria que merecen atención y que no se podrían dejar fuera de ningún estudio dedicado a los paratextos en el libro

impreso. En primer lugar, la historia de este texto preliminar lo coloca en un lugar privilegiado, pues, según señala José Simón Díaz, la dedicatoria surgió antes que el prólogo e, incluso, éste deriva en cierta medida de aquélla. El origen de este paratexto se encuentra en las cartas o epístolas en donde el autor explica los motivos que lo impulsaron a escribir la obra y, como apunta Simón Díaz, hay numerosos paratextos de este tipo en el siglo XVI que mezclan “en una sola pieza frases adulatorias, noticias biográficas, consideraciones técnicas y advertencias al lector”.<sup>1</sup> Debido a que el estilo de la dedicatoria no estaba determinado *a priori* —es decir, no contaba con normas de composición claras— ésta se fragmentó, progresivamente, en dos: prólogo y dedicatoria.

Las funciones prologales por excelencia —la justificación y presentación del texto literario— están presentes en numerosas dedicatorias del siglo XVI y XVII, especialmente en aquellas donde no hay prólogo que subsane esta necesidad de presentar la obra ante los lectores. Esto ocurre en las obras poéticas de Diego de Ribera, que normalmente no cuentan con prólogo y en las que, sin embargo, la dedicatoria se usa para hacer una justificación ante un número más amplio de lectores: “Fueme precizo hazer descripción poética de la plausible pompa que en el feliz gobierno del excellentíssimo señor marqués de Mancera, virrey y capitán general desta Nueva España, admiró este nuevo mundo en la dedicación de su magnífico templo”.<sup>2</sup> Con una sencilla frase, el autor explica las circunstancias que motivaron la composición de la obra, lo que confirma su necesidad de legitimación mediante figuras de poder, pues el punto de partida de la obra es la adulación al virrey y ésta desemboca en la del dedicatario —el capitán José de Reyes Lagarche, que es “apartador general del oro [y] de la plata deste reyno”—: “Y como es

---

<sup>1</sup> José Simón Díaz, *El libro español antiguo*, Olleo & Ramos, Madrid, 2000, p. 134.

<sup>2</sup> Diego de Ribera, *Poética descripción de la pompa plausible que admiró esta nobilíssima Ciudad de México*, Francisco Rodríguez Lupercio, México, 1668, [p. 2].

crédito solicitar patrocinio, me llevó amor y obligación a dedicar este escrito a vuestra merced, que continuamente se emplea en alentar desvalidos” (*loc. cit.*)

Lo que destaca en el espacio paratextual de esta obra es que el autor utiliza la dedicatoria para legitimarse como poeta, y no descarta la opción de ofrecer una suerte de carta de presentación –a falta de prefacio– en donde se presenta a sí mismo, sus obras y su relación con las instituciones de poder a las que se está sometiendo, nuevamente, con este paratexto:

Y, aunque son muchos los que pudieran dezir esta verdad, dígola yo, pues haviendo escrito, con éste, veintidós poemas tan pregoneros de mi ignorancia, como testigos de mi corto ingenio, si bien honestas ocupaciones de mi estado por ser todos dirigidos a reales y soberanos assumptos, no he conseguido por mi corta suerte el menor alivio de mis ahogos, hasta que la costumbre de vuestra merced en remediar llegó, como a otras, a mi desdicha, dándome la capellanía interina que hoy poseo, si corta para sus deseos, crecida fineza para que viva eterna en mi estimación. Con que forçosamente consigo en esta dedicación dos logros, siendo el primero librarme de la imbidia, para que no tenga por solicitada conveniencia la que es devida justicia. Y el segundo que vuestra merced conozca quán impressas viven en mí sus piadosas demostraciones, siendo la recompensa pedir a nuestro Señor, mientras viviere, guarde a vuestra merced muchos años en los puestos que merece (*loc. cit.*).

También Carlos de Sigüenza y Góngora prescinde del prólogo en algunas de sus obras, y la dedicatoria es el único paratexto literario de la mano del autor que cumple con la función de promoción –de sí mismo y de la obra–, que caracteriza varios paratextos autorales como el prólogo y los textos preliminares en prosa. En la dedicatoria al conde de Galve, que precede su novela los *Infortunios de Alonso Ramírez* (1690), Sigüenza y Góngora presenta la obra al lector privilegiado –y los lectores potenciales– haciendo una breve síntesis de la misma y sugiriendo que sus orígenes están, de alguna manera, entrelazados con la protección del dedicatario:

Cerró Alonso Ramírez en México el círculo de trabajos con que apresado de ingleses piratas en Filipinas, varando en las costas de Yucatán en esta América, dio vuelta al mundo y, condoliéndose vuestra excelencia de él cuando los refería, ¿quién dudará el que sea objeto de su munificencia en lo de adelante, sino quien no supiere el que templando vuestra excelencia con su conmiseración su grandeza, tan recíprocamente las concilia, que las

iguala sin que pueda discernir la perspicacia más lince cuál sea antes en vuestra excelencia lo grande heredado de sus progenitores excelentísimos, o la piedad connatural de no negarse compasivo a los gemidos tristes de cuantos lastimados la soliciten en sus afanes. Alentado, pues, con lo que desta veo cada día prácticamente y con el seguro de que jamás se cierren las puertas del palacio de vuestra excelencia a los desvalidos, en nombre de quien me dio el asunto para escribirla, consagro a las aras de la benignidad de vuestra excelencia esta peregrinación lastimosa.<sup>3</sup>

Si bien la pretensión de asociarse con el mecenas y protector es más evidente en esta dedicatoria que cualquier función prefacial, Sigüenza y Góngora en su *Primavera indiana* (1668) –que se publicó dos décadas antes que los *Infortunios de Alonso Ramírez*– es más explícito al usar el recurso prologal por excelencia, la *captatio benevolentiae*: “Siempre queda el panegírico muy diminuto cuando es de magnitud primera lo que se elogia, siendo cierto que ni la elocuencia raya donde la heroicidad se encumbra [porque] lo que por su autor no merece es necesario que obtenga por la sublimidad de su asunto”.<sup>4</sup>

La relación entre el prólogo y la dedicatoria es, en el periodo que nos ocupa, difusa; sólo algunos libros sin prólogo incorporan elementos propios de este paratexto en la dedicatoria. El resto, como se verá a continuación, son dedicatorias de las que –desde el punto de vista literario– se pueden destacar sólo dos aspectos: el primero, la manera en que se persuade al dedicatario para obtener favores, patrocinio u aceptación; y, el segundo, la relación entre el género literario de la obra y el personaje a quien se dedica. Aunque antes de entrar de lleno al análisis del corpus, es necesario hacer una importante aclaración sobre qué significaba, en el Barroco, el término “mecenas” o “protector”, que es tan frecuente en las dedicatorias. A diferencia del poeta medieval y renacentista, la evocación que hace el poeta del XVII del mecenas no implica, necesariamente, un intercambio de bienes simbólicos por bienes materiales; el autor no necesita ya el vínculo

---

<sup>3</sup> Carlos de Sigüenza y Góngora, *Infortunios de Alonso Ramírez*, Viuda de Gabriel Pedraza, Madrid, 1902, pp. 18-19.

<sup>4</sup> Carlos de Sigüenza y Góngora, *Primavera indiana*, Serapis, Rosario, 2015, p. 55.

con el benefactor, pues “los nuevos fenómenos de difusión de la cultura (la imprenta, el teatro de masas) constituyen un canal alternativo de acceso al público, sin el trámite del soporte económico y social del gran señor”.<sup>5</sup> En realidad, el término “mecenas” no aplica a las circunstancias en las que se producía la dedicatoria de los siglos XVI-XVIII, pues, como señala Harry Sieber:

La relación entre cliente y mecenas refleja el discurso del patronazgo –“honor”, “favor”, “protección”, “servicio”– es decir, el lenguaje de un sistema político-social basado en el intercambio de beneficios: el autor y su obra disfrutaban del prestigio de un personaje poderoso de buen gusto, y el mecenas goza de la difusión de su imagen como patrocinador de las artes.<sup>6</sup>

Según Sieber, el escritor no estaba obligado a servir al mecenas porque no recibía de él un salario; es decir que si el autor le dedicaba su obra, lo hacía sólo para ofrecerle el fruto de su trabajo. Por lo que el lenguaje en el que se sustenta este aparente intercambio de bienes es metafórico.<sup>7</sup> Sin embargo, debido a que “en un sentido más amplio y general, el mecenazgo funcionaba dentro de un sistema de patronazgo que organizaba la sociedad jerárquica en que vivía y trabajaba [el escritor]”,<sup>8</sup> no se debe descartar la importancia que tenía la dedicatoria en el proceso de legitimación literaria y social que el escritor barroco no podía obtener simplemente a través de la publicación de sus obras y la recepción positiva del vulgo, pues, como señala Martín Morán “la iniciativa privada, el nuevo canal

---

<sup>5</sup> José Manuel Martín Morán, “Paratextos en contexto. Las dedicatorias cervantinas y la nueva mentalidad autorial”, en Alicia Villar Lecumberri (coord.), *Actas X-CLAC. Cervantes en Italia*, Academia de España, Roma, 2002, pp. 259-260.

<sup>6</sup> Harry Sieber, “Clientelismo y mecenazgo: hacia una historia cultural literaria de la corte de Felipe III”, en M. C. García de Enterría y A. Cordon Mesa, (coords.), *Actas IV*, AISO, Alcalá de Henares, 1996, p. 95.

<sup>7</sup> “El regalo del cliente aspirante podría ser tan modesto como la misma dedicatoria o la lectura en voz alta de un poema; la compensación del mecenas, la buena compañía de un señor poderoso o un par de guantes. Al otro extremo, la sólida fidelidad del cliente podía resultar en un ascenso a secretario, cronista particular o bibliotecario” (*ibid.*, p. 96).

<sup>8</sup> *Loc. cit.*

[de la imprenta], aún necesitaba el aval del poder, por un lado, y, por el otro, la labor literaria aún debía ser reconocida socialmente para que comenzara a ser rentable”.<sup>9</sup>

La petición de favores al dedicatario es, por lo tanto, generalmente implícita. En la mayoría de estos paratextos, la dedicación de la obra a un protector es un sencillo ofrecimiento por el honor que implica llevar el nombre del mecenas en las hojas preliminares –aunque también, en muchas ocasiones, éste aparece en una tipografía grande en la portada, eclipsando casi el nombre del autor–, lo que funcionaba también como método de autopromoción. Por ejemplo, la función de la dedicatoria de *Los sirgueros de la Virgen* (1620) de Francisco Bramón es ofrecer la obra a un miembro del clero y del Consejo del rey, con el propósito de obtener su protección:

Al Ilustríssimo y reverendíssimo señor don Fr. Balthasar Cobarruvias del Consejo de su Magestad, obispo de Mechoacán.

Antes que la flor brotara (señor ilustríssimo) del fruto que hoy mi tierno entendimiento ha producido, tenía en vuestra señoría ilustríssima dueño propio, como señor que es de la tierra donde produzió la planta, que hoy a la sombra que desseaba para defensa de los desenfrenados vientos se llega gananciosa de tener amparo en vuestra señoría ilustríssima, pues le da crédito un príncipe en quien la claridad del linaje resplandece, la minerva de las sciencias se deleyta, y la grandeza del ánimo se acrisola. Reciba pues vuestra señoría ilustríssima el pequeño don que (rústico, yo) humildemente ofrezco. Que gozando del auxilio y protección de vuestra señoría ilustríssima, serán mis *Sirgueros* suaves a las gentes y libres de mordaces labios, y yo, con tal protección, seguro de borrascas y rico en mercedes. N. S. G. &c.<sup>10</sup>

Con frecuencia el autor ofrecía su obra a un personaje notable –Francisco Bramón estratégicamente, elige al obispo de Michoacán como destinatario– para que proteja la obra de las habladurías y mitigue sus posibles deficiencias.<sup>11</sup> Esto, que se convertiría rápidamente en un tópico trillado entre los escritores del XVII, no implicaba la obtención de beneficios reales por parte del digno personaje a quien se dedicaba la obra, más bien, servía para promocionarla y podría otorgarle al autor el reconocimiento –o,

---

<sup>9</sup> *Op. cit.*, p. 260.

<sup>10</sup> Francisco Bramón, *Los sirgueros de la Virgen*, [s. e.] México, 1620, [p. 11].

<sup>11</sup> Ignacio García Aguilar, *op. cit.*, p. 160.

indirectamente, algún otro beneficio económico o social– derivado de que ésta se asociara, a los ojos del público lector, con el destacado dedicatario.

No obstante, algunos autores –debido quizá a la relación previa con el personaje a quien se dedica la obra– son menos sutiles en el ofrecimiento al “mecenas” y demandan o suplican algún favor en particular. Así lo hace Juan de Cárdenas en la *Primera parte de los problemas y secretos maravillosos de las Indias* (1591), que dedica la crónica de la Nueva España al virrey Luis de Velasco, marqués de Salinas (1534-1617), cuyo padre Luis de Velasco (1511-1564) había sido el segundo virrey en la Nueva España y había impulsado la difusión del pensamiento escrito en esta tierra.<sup>12</sup> Por esta razón, el cronista sevillano asume que su heredero habría de apoyar la producción literaria de escritores como él durante su gobierno:

Carta nuncupatoria al ilustrísimo señor don Luis de Velasco, virrey de la Nueva España: Los problemas de las Indias se ponen a los pies de vuestra señoría ilustrísimas, pidiéndole de favor y amparo al que lo ha sido y es de todas ellas, quando no se acordara (como se acuerda toda esta tierra) del ilustrísimo señor don Luis de Velasco, de gloriosa memoria, padre de vuestra señoría, que con tanta paz y prudencia la gobernó, hasta que Dios le llevó al cielo. Bastaba sólo vuestra señoría con sus obras de padre (aun desde antes que fuese príncipe, como agora lo es meritísimo) a que todo lo que lleva título y nombre de Indias y Nueva España se ofreciese debaxo de tal auxilio y amparo; y así, no quiero no hablar de mi obligación, pues quando no fuera más que hombre particular como todos los desta tierra, debía dedicar mis obras y vida al servicio de vuestra señoría ilustrísimas, de quien espero (como suplico) el favorable rostro que cosas de letras en vuestra señoría siempre hallaron, para que yo cobre ánimo de acabar otras que traygo entre manos. La ilustrísimas de vuestra señoría, nuestro señor guarde para amparo de virtud y letras, &c.<sup>13</sup>

Si bien Juan de Cárdenas no solicita un bien material o económico concreto, sí “suplica” el favor del virrey para poder “acabar otras [obras] que traygo entre manos”, lo cual sugiere que el autor espera algún beneficio derivado de esta dedicatoria –quizá algún

---

<sup>12</sup> Durante el virreinato de Luis de Velasco (padre) se expandió el uso de la imprenta en Nueva España, si bien Juan Pablos contaba con el único privilegio para imprimir libros durante el virreinato de Mendoza, el segundo virrey novohispano extendió el privilegio del primer impresor durante cuatro años más antes de autorizar el desarrollo de nuevas y distintas empresas editoriales.

<sup>13</sup> Juan de Cárdenas, *Primera parte de los problemas y secretos maravillosos de las Indias*, Pedro Ocharte, México, 1591, [p. 10].

puesto o la recomendación del virrey para obtenerlo— que le facilitaría la labor de continuar con otras obras que contribuirían, a su vez, a consolidar la imagen del virrey como patrocinador de las artes y el conocimiento novohispano.

En la mayoría de las dedicatorias se utiliza algún recurso retórico para persuadir al destinatario de favorecer al autor, aunque la respuesta de aquél no está directamente relacionada con el tono o argumentos del paratexto, pues, como señala José Simón Díaz, la dedicatoria no garantizaba ni aprobación ni respuesta por parte del personaje a quien estaba destinada, y no era de extrañar, por lo tanto, que la petición o elogio al destinatario fuera en vano.<sup>14</sup> No obstante, es precisamente esta falta de garantías la que hace más interesante el uso de recursos de persuasión en este paratexto. Según Martín Morán, en el caso específico de Cervantes, hay dos tipos de dedicatorias: la performativa, en la que se utilizan elementos retóricos para conseguir la aceptación y protección del mecenas;<sup>15</sup> y la metadiscursiva, que es reflexiva de sus propios elementos retóricos. En la primera “basta con desear ofrecer la obra, para que, por la fuerza de la palabra dedicatoria, el ofrecimiento se vaya transformando [...] en aceptación, servicio y protección”,<sup>16</sup> como lo muestra la breve frase de la dedicatoria José Castillo Grajeda —en el espacio paratextual del *Compendio de la vida y virtudes de la venerable Catharina de San Juan* (1692)—, en donde la expresión de ofrecimiento de la obra a su destinatario es, en sí misma, la acción

---

<sup>14</sup> *Op. cit.*, p. 136.

<sup>15</sup> El performativo, concepto elaborado por John Austin, es una expresión respaldada por convenciones no lingüísticas que son aceptadas comúnmente en gran parte de las circunstancias sociales: “In [some] examples it seems clear that to utter the sentence (in, of course, the appropriate circumstances) is not to *describe* my doing of what I should be said in so uttering to be doing or to state that I am doing it: it is to do it. None of [these utterances are] either true or false: I assert this as obvious and do not argue it. It needs argument no more that ‘damn’ is not true or false: it may be that the utterances ‘serves to inform you’ —but that is quite different. To name the ship *is* to say (in the appropriate circumstances) the words ‘I name, &c.’. When I say, before the registrar or altar, &c., ‘I do’, I am not reporting on a marriage: I am indulging in it” [...] The name [performative] is derived, of course, from ‘perform’, the usual verb with the noun ‘action’: it indicates that the issuing of the utterance is the performing of an action” (John Austin, *How to do things with words*, Oxford University Press, Oxford, 2011, p. 6).

<sup>16</sup> Martín Morán, art. cit., p. 262.

dedicatoria por la cual se obtiene la glorificación deseada: “Siendo esta vida de la venerable Catharina de San Juan muy pequeña porque la escribo yo, se hará grande poniéndola a los pies de vuestra señoría”.<sup>17</sup>

En el otro extremo, siguiendo la clasificación de Martín Morán, está la metadiscursiva, que en el contexto novohispano es más frecuente que la performativa. En la dedicatoria por fray José Gómez de la *Vida de la venerable madre Antonia de San Jacinto* (1689) quedan manifiestos los mecanismos de funcionamiento de este paratexto, pues el autor expresa, en una breve frase, cómo la protección del dedicatario –don Juan Caballero y Ocio– motivó la escritura de la obra, y cómo, ya terminada, ésta debería de contar con la promoción y amparo de su patrón: “Esta pequeña obra de la vida de la venerable señora Antonia de San Jacinto de justicia se debe al amparo de vuestra merced y con el mismo título está vuestra merced obligado a su patrocinio”.<sup>18</sup>

El tipo de dedicatoria que más abunda en el libro de la Nueva España es, no obstante, uno que no entra en la clasificación anterior. Se trata de la dedicatoria que utiliza el elogio como recurso retórico para lograr la simpatía del destinatario. Esto muestra la dedicatoria del *Theatro de virtudes políticas* (1680) de Carlos de Sigüenza y Góngora, dedicado a Tomás de la Cerda, conde de Paredes, marqués de la Laguna y virrey de la Nueva España:

Y si era destino de la fortuna el que en alguna ocasión renaciesen los mexicanos monarcas de entre las cenizas en que los tiene el olvido, para que como fenices del Occidente los inmortalizase la fama, nunca mejor pudieron obtenerlo que en la presente, por haber de ser vuestra excelencia quien les infundiese el espíritu, como otras veces lo ha hecho su real y excelentísima casa, con los que ilustran la Europa.

---

<sup>17</sup> José Castillo Grajeda, *Compendio de la vida y virtudes de la venerable Catharina de San Juan*, Diego Fernández de León, Puebla, 1692, [p. 4].

<sup>18</sup> Fray José Gómez, *Vida de la venerable madre Antonia de San Jacinto*, Herederos de la Viuda de Bernardo Calderón, México, 1689, [p. 4].

Esto es lo que vuestra excelencia consigue quando principia entre crepúsculos su gobierno, ¿qué no esperará la septentrional América, quando aquel llegare al resplandor meridiano? Oh, ¡y todos lo vean! para que a todos los ilustre, para que todos lo aplaudan.<sup>19</sup>

Como cabría esperar, la dedicatoria del *Theatro de virtudes políticas* –una obra que complementa el arco triunfal dedicado al marqués de la Laguna– no podría estar dirigida a alguien distinto al virrey. Coincide la dedicatoria con el texto central en la adulación del dedicatario y, en este sentido, el recurso retórico más eficiente en la coyuntura política y social que afectaba la creación literaria novohispana en el siglo XVII –el elogio–, es un refuerzo del propósito principal de la obra literaria: enaltecer y honrar al principal representante del poder estatal en la Nueva España.

Como se observa en esta obra de Sigüenza y Góngora, el género literario determina en la mayoría de los casos el tipo de dedicatario a quien se dirige la obra. Como han observado ya antes José Simón Díaz, Anne Cayuela e Ignacio García Aguilar, entre otros, los dedicatarios pueden ser miembros de la nobleza –condes, virreyes, marqueses o reyes–, miembros del estado –consejeros, tesoreros– o miembros del clero –obispos, arzobispos–; no obstante, también se dedican las obras a personajes divinos y santos como la Virgen, san José, san Antonio, Jesús; y, en el panorama novohispano, abundan también las entidades abstractas como destinatarios de la dedicatoria de obras religiosas: “la juventud mexicana”, “la llaga de Jesús” o alguna provincia mexicana, de las que se dificulta aún más –como de los personajes religiosos– la obtención de favores específicos.

---

<sup>19</sup> Carlos de Sigüenza y Góngora, *Theatro de virtudes políticas*, Viuda de Bernardo Calderón, México, 1680, [p. 4].



pues es –como la dedicatoria de Sigüenza y Góngora al marqués de la Laguna– una especie de panegírico de Felipe IV, a quien contempla:

Divertido en el Buen Retiro, deidad a sus pensiles y sol a sus flores; o retirado a Aranjuez, a ver la junta de Tajo y Xarama, que hazen pazes con firmeza de españoles; o fatigando en el Pardo el jabalí, ensayando agilidades para la guerra y bríos para la campaña; o en el Escorial, milagro de la arquitectura y maravilla de las ideas, imitando la santidad de Filipo III, su padre, rogando a Dios por la dilatada monarquía de sus reynos.<sup>20</sup>

Este breve paratexto es seguido por otro similar titulado “dedicatoria”, que también está dirigido a Felipe IV, aunque no de manera explícita. En éste, por el contrario, sí se hace manifiesta la solicitud de favores y reconocimiento por parte del rey, pues el *Panegírico* “siendo encomio de personas augustas, necessitava sombra de monarca grande [...] amparando con los rayos de la protección este descanso, que fuera indecencia llamar trabajo, tan pobre de ingenio (con haber nacido en Indias)”.<sup>21</sup>

Las obras que –como el *Panegírico augusto castellano* o el *Theatro de virtudes políticas*– legitiman, elogian o se elaboran sobre la imagen de personajes influyentes, se dedican casi sin excepción a estos mismos. También las obras estrictamente literarias – poesía, las pocas novelas pastoriles novohispanas y algunas crónicas– tienen como dedicatarios a miembros de instituciones estatales o religiosas. Las vidas de santos, por su parte, se dedican mayormente a personajes religiosos y, en mayor medida, a santos o seres divinos. Así se observa en el caso de la *Vida de la venerable madre Isabel de la Encarnación* (1675) de Pedro Salmerón, obra dedicada a san José “esposo de la santísima Virgen María, madre de Dios y señora nuestra”. El autor escogió a este patrón como dedicatario de su obra por considerarlo el “patrón celestial de este santo convento

---

<sup>20</sup> Juan Rodríguez de León, *Panegírico augusto castellano*, Bernardo de Calderón, México, 1639, p. [22].

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. [23-24].

de Carmelitas Descalças de esta ciudad, que se principió debaxo de vuestra sombra y protección y lo sustentáis con providencia paternal”.<sup>22</sup>

A diferencia de las dedicatorias a personajes importantes del clero o la realeza, cuando la obra se dedica a un personaje santo o divino –así como a las entidades abstractas, como la llaga de Jesús–,<sup>23</sup> adquiere mayor peso el ofrecimiento de la obra: “Recebid pues (dueño y señor mío) el que os ofrezco con humilde reconocimiento de las grandes mercedes que he recibido de vuestra mano”.<sup>24</sup> También, estas dedicatorias incluyen peticiones más explícitas de protección y beneficios que las dirigidas a personajes reales; algo que se debe, sin duda, a la práctica de devoción cristiana que considera a los santos y a la Virgen intercesores del ser humano ante Dios:

Si la defensa y amparo de los esclavos y de lo que le toca, incumbe y pertenece por derecho a sus señores, obligado estáis a defender y amparar esta obra, siendo como es de vuestra esclava y escrita por vuestro esclavo, que con su ignorancia habrá cometido muchos hierros, que estando debaxo de vuestra protección será bien recibida y tendrá luzidos efectos que redunden en honra y gloria de Dios Nuestro Señor, Amén (*loc. cit.*).

La elección de los dedicatarios –especialmente los personajes abstractos o divinos– es indicativa de un cambio en la función de la dedicatoria, del cual hablé ya al inicio de esta sección. Con el paso del tiempo, las dedicatorias se volvieron cada vez más encomiásticas, más largas y menos explícita su función original de solicitar favores al “mecenas”. En el siglo XVI son breves y concisas, acaso sólo un párrafo extenso, en donde se solicita expresamente el reconocimiento y protección de algún personaje

---

<sup>22</sup> Pedro Salmerón, *Vida de la vble. Madre Isabel de la Encarnación*, Francisco Rodríguez Lupercio, México, 1675, [p. 4].

<sup>23</sup> La dedicatoria a “la llaga de Jesús” en la *Fragua de amor divino* (1745) de Isidro Felix de Espinosa, no incluye ninguno de los elementos que caracterizan la dedicatoria –ni el ofrecimiento explícito de la obra, ni la petición de algún favor, reconocimiento o aceptación del destinatario–, antes bien, el autor se deleita en la imagen del sufrimiento purificador de Cristo: “¿En dónde, crucificado bien mío, hallarán mejor acogida los suspiros de un corazón contrito, que en esse pecho traspasado? Por esa llaga, que abrió vuestro infinito amor en esse costado, nos hacéis patentes las llamas que dessean ablandar nuestros hierros, pues es fragua que siempre está encendida para consumir de nuestros corazones la frialdad y tibieza” (*Fragua de amor divino*, Viuda de José Bernardo de Hogal, México, 1745, [p. 4].

<sup>24</sup> Pedro Salmerón, *op. cit.*, [p. 5].

relevante. En la última década del siglo XVII empiezan a predominar las dedicatorias a personajes divinos o abstractos, y con ello se hace evidente el cambio de función en la dedicatoria, de un mecanismo de obtención de favores –ligado a la autonomía de la nueva producción literaria y a la necesidad de legitimación del escritor– a un adorno obligado en las páginas preliminares, desprovisto casi en su totalidad de las implicaciones económicas y sociales que tenía en sus orígenes.

En el siglo XVIII difícilmente se encuentran dedicatorias que mantengan las características de las primeras dedicatorias novohispanas, impresas en el siglo XVI, pues éstas exceden las seis o siete páginas, ofrecen circunloquios abigarrados sobre las gracias y virtudes del dedicatario –en gran parte, la Virgen, los santos o provincias mexicanas–, abundan las referencias cultas y desaparece casi por completo la solicitud del autor al dedicatario, aunque se mantiene siempre la alusión poética y figurada a éste como “mecenas”.

#### 4. 1. 1. LA DEDICATORIA, LA DESTINATARIA Y LAS EDICIONES DE *GRANDEZA MEXICANA* DE BERNARDO DE BALBUENA

Aunque por regla general el destinatario de la obra –cuando lo tiene– y el de la dedicatoria son el mismo, en algunos casos se establece en los paratextos una conexión entre distintos poderes que operan en el proceso de legitimación de un escritor, aunque se trate de un poeta reconocido como Bernardo de Balbuena. Las dedicatorias –y otros paratextos como la introducción y el mismo título– de *Grandeza mexicana* (1604) muestran cómo el poeta de Valdepeñas acude al espacio paratextual para legitimar su

obra, lograr el reconocimiento que desea como cronista y apologista del virreinato<sup>25</sup> y, aunque quizá indirectamente, también establecer un vínculo entre la celebración de la modernidad y riqueza española en México –lo que hace en el poema “Grandeza mexicana”– y el elogio al poder que se manifiesta en los elementos paratextuales del libro *Grandeza mexicana*,<sup>26</sup> como las dedicatorias y la “Introducción”, en donde Balbuena explica la génesis de la obra y la presenta a su destinataria, doña Isabel de Tobar y Guzmán.

Saad Maura señala que en vida de Balbuena se hicieron dos ediciones de *Grandeza mexicana*, ambas en México, ambas en 1604; la única diferencia entre ellas es la dedicatoria.<sup>27</sup> Se considera que la edición de Melchor Ochiarte –dedicada al arzobispo

---

<sup>25</sup> Según Asima F. X. Saad Maura, en su introducción a la edición de *Grandeza mexicana* (Cátedra, Madrid, 2011) Balbuena se inserta a sí mismo en una línea de cronistas del Nuevo Mundo que utilizaron la palabra escrita –las relaciones de sucesos, no la poesía– para obtener el reconocimiento de los reyes por sus valientes empresas en el descubrimiento y la conquista de los nuevos territorios españoles: “Balbuena parece hacer lo mismo que Cristóbal Colón y Hernán Cortés habían hecho para conseguir favores de la Corona [...] Todo indica, además, que Balbuena deseaba obtener los beneficios del alto clero. De hecho, podría opinarse que *Grandeza mexicana* es como un palimpsesto –en sentido figurado– de las grandezas antes descritas por el Conquistador en sus *Cartas de relación*” (“Introducción”, p. 23).

<sup>26</sup> José Carlos González Boixo, en su edición de *Grandeza mexicana* (Bulzoni, Roma, 1988) hace una acertada distinción entre *Grandeza mexicana* (libro) y “Grandeza mexicana” (poema). El libro incluye, además del poema “Grandeza mexicana”, un número importante de paratextos de difícil clasificación – como la carta al Arcediano y la Introducción–, otros paratextos imprescindibles –las dedicatorias, el “argumento”, el epílogo y el prólogo– y, especialmente, el “Compendio apologético en alabanza de la poesía”, un tratado relativamente extenso que profundiza en las reflexiones poéticas que el autor perfiló someramente en el prólogo del libro. Esta diferenciación entre el poema y el libro es necesaria pues, como he insistido desde el inicio del presente trabajo, los paratextos convierten la obra en libro y, en el caso de *Grandeza mexicana*, esto es igual o más importante, por la cantidad de paratextos y su relación con el texto.

<sup>27</sup> La editora menciona en el estudio introductorio que “la comparación que realicé entre ambas ediciones me confirmó que son idénticas a partir de la página 9 [...] De aquí en adelante, las dos son casi iguales hasta completar los 140 folios” (“Introducción”, ed. cit., p. 18). Esto hace pensar a Jorge L. Terukina Yamauchi que se trata, más bien, de dos emisiones distintas de la misma edición: “Balbuena toma diversos ejemplares de su libro y elimina manualmente la portada y la dedicatoria al arzobispo de México, así como el folio que contiene su retrato. En reemplazo de estos elementos, Balbuena procura alabar decididamente al conde de Lemos y tentar su patrocinio concibiendo una elogiosa dedicatoria en prosa al conde [...] y una larga canción en elogio de su futuro mecenas” (*El imperio de la virtud, Grandeza mexicana (1604) de Bernardo de Balbuena y el discurso criollo novohispano*, Tamesis, Woodbridge, 2017, p. 12). Si el cotejo de Saad Maura confirma que no hay ni una variante más allá de la página 9, es correcto afirmar que se trata de dos emisiones distintas y no de ediciones, pues según la terminología que propuso Jaime Moll –siguiendo la traducción francesa del término bibliográfico inglés –*issue*–, una emisión es el “conjunto de ejemplares, parte de una edición, que forma una unidad intencionadamente planeada. Las emisiones, derivando de una composición tipográfica esencialmente única, se originan por variaciones

de México, don fray García de Mendoza y Zúñiga— es la *princeps*. La emisión que tiene en el pie de imprenta el nombre del impresor Diego López Dávalos —que, aunque más tardía, salió a la luz el mismo año— se dedicó al “Excelentísimo don Pedro Fernández de Castro, conde de Lemos y Andrade, marqués de Sarria y presidente del Real Consejo de Indias, etc”, a quien también dedicará Balbuena su novela pastoril *Siglo de Oro en las selvas de Erifile* (1608) y su obra más importante, *El Bernardo o la victoria de Roncesvalles* (1624).

La dedicatoria de la edición de Ochiarte al arzobispo de México es breve y coherente con el estilo y recursos de las dedicatorias de principios de siglo XVII. Si bien no hay una solicitud explícita de favores, se intuye que al ofrecer la obra al arzobispo, Balbuena se presentaba como servidor suyo a la espera de obtener algún beneficio. Como en otros paratextos de su autoría, el poeta valdepeñero busca cumplir con los parámetros preestablecidos de este texto preliminar sin ser repetitivo o anodino y, por ello, en esta dedicatoria —que es, por lo demás, bastante ordinaria— establece una relación de beneficios entre el arzobispo, el poema y él mismo:

Habiendo amagado a escribir estas excelencias de México con deseo de darlas a conocer al mundo viéndolas hoy aumentadas y en todo su colmo y lleno con la deseada venida de V. S. R., parece que no cumpliera con lo que a ellas y a mis deseos debo si a todos juntos no hiciera un nuevo servicio: a V. S. en ofrecerle un retrato de esta dichosa ciudad, a ella en darle por amparo y defensa de sus grandezas la mayor de todas, y a mis deseos ocasión donde mostrar que si en la tierra hay otra cosa que con nombre de grande pueda competir con las dos es el amor que los ofrece. Suplico a V. S. que puestos los ojos en él, merezca yo por esta vez gozar el gusto de verlo tan bien empleado, y estos rasguños y sombras contra los riesgos del tiempo de la del gran valor de V. S., cuya importantísima vida guarde nuestro Señor muchos años para bien nuestro.<sup>28</sup>

---

producidas antes de su puesta en venta o con posterioridad a la misma” (“Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro”, *Boletín de la Real Academia Española*, 59, 1979, p. 59).

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 79.

Balbuena, en un intento de legitimar su obra y de instaurarse como poeta de la nueva y moderna ciudad americana, plantea que el arzobispo se beneficiará de tener el “retrato de esta su dichosa ciudad” entre sus manos, como dueño y patrón simbólico de ésta; se beneficiará también el poema, por contar con la protección de semejante figura; y, se beneficiará –sobre todo– Balbuena, que, en el paso de la metrópoli al virreinato, necesita afianzarse como apologista del poder hispánico, defensor de las virtudes y riquezas que éste tiene en América y un componente rentable y servicial para el clero en la Nueva España. Aunque Balbuena tenía un puesto antes de publicar *Grandeza mexicana* –en 1592 había sido nombrado capellán de la Real Audiencia de Nueva Galicia–, el poeta deseaba ascender socialmente y potenciar su carrera eclesiástica, algo para lo que las dedicatorias eran especialmente útiles, por lo que Balbuena se determinó a hacer llegar al nuevo dedicatario una emisión de su *Grandeza mexicana* con todas las partes del libro inalteradas, a excepción de la dedicatoria, dirigida ahora al conde de Lemos.

La publicación de la obra que Balbuena consideró, desde el principio de su carrera poética, su obra maestra –*El Bernardo*, publicada al final de su vida– viene a confirmar la utilidad de establecer como dedicatario y protector al conde de Lemos. La primera dedicatoria dirigida a él fue la de *Grandeza mexicana*, y ésta se distingue de cualquier otra vista hasta ahora por estar escrita en verso, y por su notable extensión –280 versos. El título es, abiertamente, “elogio”, y tiene algunos elementos característicos de la dedicatoria como la alusión al dedicatario como “mecenas”:

Si al grave curso del feliz gobierno,  
en que de un nuevo mundo la gran masa  
con tu saber y grandeza mides,  
el paso cortas y el fervor divides  
y un pecho tan prudente como tierno  
da alivio al tiempo, a los cuidados tasa,  
Nuevo Mecenas, gloria de la casa

más nombre y más antigua  
que España en sus Archivos atestigua,  
pues siglos vence y las edades pasa [...]<sup>29</sup>

El significado del término “mecenas” aquí, como en las dedicatorias anteriores, es puramente simbólico. Balbuena no tenía la protección explícita del conde de Lemos, por el contrario, el poeta –después de haber dedicado la obra originalmente al arzobispo de México– consideró necesario ganarse la simpatía de aquél, por lo que acudió a su primo Miguel Sánchez Cejudo, amigo de Lope de Vega, para que convenciera al dramaturgo de que intercediera por él ante el conde.<sup>30</sup> Nuevamente, la dedicatoria utiliza de manera metafórica el mecenazgo como método de autopromoción; y el poeta establece, en el espacio paratextual, una relación compleja entre el nuevo dedicatario –el conde de Lemos– y la destinataria e impulsora de la obra –doña Isabel de Tobar– que era, a su vez, familiar del primero. La historia editorial de *Grandeza mexicana*, su espacio paratextual –sus dedicatorias y la carta introductoria– así como el poema mismo, están entrelazados en un complejo procedimiento de búsqueda de legitimación del poeta y el deseo de consolidación de un puesto eclesiástico:

Por un lado, Balbuena consideraría ganarse la simpatía del conde de Lemos acudiendo a su primo Miguel Sánchez Cejudo para que convenga a Lope de Vega, gran amigo de Sánchez Cejudo y antiguo secretario del conde, de que interceda por Balbuena. Por otro, al ser sobrino y yerno del duque de Lerma, el conde de Lemos es también pariente de Isabel de Tobar, por lo que la favorable representación que Balbuena hace de doña Isabel y del valido en el libro podría generar la simpatía del conde de Lemos. Balbuena concibe entonces un plan a través del cual aprovecha y reutiliza gran parte de la primera emisión de *Grandeza mexicana* para preparar una segunda emisión dedicada al conde de Lemos, quien, como nuevo presidente del Consejo de Indias, podría concederle la dignidad eclesiástica que le es tan esquivada.<sup>31</sup>

Esta última no llegará de manera sencilla. Como apunta Jorge L. Terukina, la dedicatoria de la novela pastoril *Siglo de Oro en las selvas de Erifile* –en donde anuncia que dedicará

---

<sup>29</sup> Balbuena, *op. cit.*, p. 80.

<sup>30</sup> J. L. Terukina Yamauchi, *op. cit.*, p. 12.

<sup>31</sup> *Loc. cit.*

al conde de Lemos su obra más importante, *El Bernardo*— y las poesías laudatorias de los poetas más reconocidos de la Metrópoli —Lope de Vega y Quevedo—, consiguieron que el dedicatario de estas dos obras de Balbuena se decidiera por tomar entre sus manos un ejemplar de la novela pastoril y, gracias a ello, “los esfuerzos de Balbuena rendirán fruto, aunque no lo llevarán de vuelta a la Nueva España como deseaba [pues] el 29 de abril de 1608, después de presentar su petición al Consejo de Indias, de halagar al conde de Lemos con las dedicatorias de sus dos libros y de prometerle la dedicatoria de *El Bernardo*, Balbuena es elegido abad de Jamaica”.<sup>32</sup>

Tanto en la dedicatoria al conde de Lemos, cuanto en la carta introductoria, se asocia la labor literaria de Balbuena con la imagen del conde y de doña Isabel de Tobar como promotores y protectores del poeta. En el caso de doña Isabel de Tobar queda claro que existe tal relación pues, según apunta Balbuena, ésta le solicitó que escribiera una relación y descripción de la Nueva España antes de emprender ella misma su viaje a este territorio desconocido: “mandóme con algún encarecimiento que en los días que le traía de ventaja a esta ciudad tomase a mi cuenta el dársela muy particular de las cosas famosas de ella, para que así más alentada se diese prisa a concluir su comenzado viaje”.<sup>33</sup> Si bien la carta cuenta con numerosos elementos propios del prólogo como la justificación de la obra y la presentación de ésta al lector —“Y éste finalmente (discreto lector), es el fundamento del que yo ahora en esta breve relación te hago”—,<sup>34</sup> o la *captatio benevolentiae* —“Y así en ventura mía será si en el gusto tuyo estos mis borriones la tuvieren tal que acierten a dártelo en algo” (*loc. cit.*)—, su función en las hojas preliminares de *Grandeza mexicana*, en donde están bien fijadas las funciones del

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>33</sup> Balbuena, *op. cit.*, p. 162.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 163.

prólogo y la dedicatoria en los paratextos correspondientes, es crear una relación directa entre la génesis de la obra y la solicitud de doña Isabel de Tobar, lo que se afianza en el paratexto con numerosos elogios, similares a los dirigidos al conde de Lemos:

Doña Isabel de Tobar y Guzmán, una señora de tan raras partes, singular entendimiento, grados de honestidad y aventajada hermosura, que por cualquiera de ellas puede muy bien entrar en número de las famosas mujeres del mundo y ser con justo título celebrada de los buenos ingenios de él. Fue esta noble señora hija de los famosos caballeros don Pedro de Tobar, hijo de don Fernando de Tobar, señor de Villamartín y tierra de la Reina, gran caballero de la orden de Santiago, guarda de la reina doña Juana y su cazador mayor, y de doña Francisca de Guzmán, hija de don Gonzalo de Guzmán, gobernador de Cuba.<sup>35</sup>

Haciendo a un lado la principal diferencia entre la evocación del dedicatario y la destinataria de la obra –ella, por ser mujer, es elogiada por su belleza, honestidad y entendimiento; y él, siendo hombre, por su valentía, sabiduría y prudencia–,<sup>36</sup> la descripción que hace el poeta de doña Isabel de Tobar en la “Introducción” es apologética como una dedicatoria, y hace un recorrido por los nobles componentes de su linaje. Esto se puede ver a la par del elogio que hace Balbuena de la ascendencia del conde de Lemos, que pertenece a “la casa / más noble y más antigua / que España en sus archivos atestigua” (*loc. cit.*). La dedicatoria, como la introducción –más la primera que la segunda– evidencian el culto del poeta al poder hispánico, responsable de todo lo que merece ser llamado grande en la Nueva España:

No se ocupará más el pincel mío  
en alzar sombras, dibujar grandezas,  
desta región desierta do sin tasa  
tu luz alumbra y la del cielo abrasa,  
ni del bárbaro atroz el feroz brío  
con que en los yermos labra sus malezas.  
Otros canten de Arauco las bravezas,  
y aquellos capitanes  
que llegaron a ver tras mil afanes  
un nuevo cielo y polo en sus cabezas,

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>36</sup> “Si al grave curso del feliz gobierno, / en que de un nuevo mundo la gran masa / con tu saber y grandeza mides, / el paso cortas y el fervor divides / y un pecho tan prudente como tierno / da alivio al tiempo, a los cuidados tasa [...]” (*ibid.*, p. 80).

y en la abrasada zona en quien temía  
Europa ardientes llamas,  
arroyos de cristal y hojosas ramas,  
con volcanes de fuego y nieve fría:  
que aunque estilos y venas de oro sean,  
al fin de guerras bárbaras se emplean.

Yo cantaré de tu español Bernardo,  
las antiguas victorias y hazañas  
de aquel siglo, furor de nuestro espanto [...]  
Y celebrando asombros y portentos,  
y a ti por mi Mecenas,  
en aulas de oro y de carbuncos [*sic*] llenas,  
de este árbol hallarás los fundamentos,  
y arrimada ya en él mi humilde rama,  
mío será el pregón, tuya la fama.<sup>37</sup>

Balbuena deja en evidencia, en ambos paratextos, que la escritura de sus obras más importantes está en estrecha relación con el patrocinio y enaltecimiento de alguna figura relevante de la corte española. La redacción del poema “Grandeza mexicana” se debe a la petición de doña Isabel de Tobar; y las obras más importantes de Balbuena –como *El Bernardo* y *Siglo de oro en las selvas de Erifile*– aunque se escribieron sin el apoyo económico o protección del dedicatario, se le ofrecen desde los inicios de su carrera, junto con la dedicatoria de *Grandeza mexicana*, al conde de Lemos. Lo que destaca especialmente del fragmento citado es que, como hace también Balbuena en el poema, la dedicatoria privilegia la grandeza de España y su hegemonía utilizando como punto de partida su poder en la Colonia. En la dedicatoria, el poeta asegura que no volverá a dedicar al conde las “grandezas / de esta región desierta” poblada por el “bárbaro atroz” y “sus malezas”; antes bien, le debe las “victorias y hazañas” de su “español Bernardo” que, por el contrario, entrará a las bibliotecas “celebrando asombros y portentos” para honrar a su mecenas.

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 87.

En el poema, por su parte, Balbuena presenta las “grandezas” mexicanas, organizadas en nueve capítulos que anticipa en una breve estrofa titulada “argumento”<sup>38</sup> – las modernas construcciones, el comercio, las distintas personas que habitan la ciudad y sus profesiones, la naturaleza, etc.– y, hacia el final del poema, destaca lo más importante de la Nueva España, su gobierno español. En el octavo capítulo, titulado “Gobierno ilustre”, Balbuena retoma las riquezas del virreinato –“sus calles, sus caballos, su ruido, / sus ingenios, sus damas, su belleza, / sus letras, su virtud, su abril florido. / Primores, joyas, galas y riqueza”–<sup>39</sup> y se las atribuye al orden estatal de la monarquía hispánica, el virrey Gaspar de Zúñiga y Acevedo, representante del rey en la Nueva España, que:

Es un príncipe heroico, a quien Fortuna,  
si usara de razón, hiciera dueño  
de cuanto abraza el cerco de la luna;

y fuera a su valor cetro pequeño,  
que a tan alto caudal el que ahí se muestra  
es mundo estrecho y majestad de sueño [...]

Éste es desta ciudad el sin segundo  
bien de que goza, ésta la grandeza  
que la hará insigne y célebre en el mundo.

De España lo mejor en la nobleza,  
de Acevedo y de Zúñiga la gloria,  
de valor y virtud toda la alteza [...]<sup>40</sup>

En el poema, como en la dedicatoria, Balbuena hace apología de los atributos más extraordinarios de su reino, pues, como señala Saad Maura “al final de su poema [Balbuena] deja ver claramente que todo lo que ha alabado de México le pertenece en

---

<sup>38</sup> Al final de la “Introducción” del autor, se presenta el argumento de la obra, de cuyos versos saldrán los nombres de los capítulos en los que se divide el poema: “De la famosa México el asiento. / Origen y grandeza de edificios. / Caballos, calles, trato, cumplimiento. / Letras, virtudes, variedad de oficios, / regalos, ocasiones de contento, / primavera inmortal y sus indicios. / Gobierno ilustre, religión y Estado. / Todo en este discurso está cifrado” (*ibid.*, p. 164).

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 218.

realidad a España; simple y llanamente, la grandeza mexicana es española”.<sup>41</sup> Si bien las dedicatorias estudiadas hasta ahora se habían visto como elementos aislados, relacionados de manera muy limitada con el texto literario, en el caso de Balbuena – cuyos paratextos sobresalen especialmente por sus componentes poéticos y teóricos– se percibe una coherencia ideológica entre texto y paratexto que es visible, principalmente, gracias a que este paratexto es, en sí mismo, un texto literario.

La idea principal de la dedicatoria es que el conde de Lemos, cuyo prominente linaje es representativo de la tradición española tan venerada por el poeta, representa el tipo de poder nobiliario del que Balbuena espera recibir patrocinio. Por otro lado, la inclusión de su título nobiliario en el espacio paratextual de *Grandeza mexicana* proporciona a la obra –que es, a su vez, una apología del alcance que tiene el poder hispánico en América– el renombre requerido para entrar a formar parte de las instituciones civiles y religiosas de ambas latitudes: la Colonia y la Metrópoli.

#### 4. 2. LAS POESÍAS LAUDATORIAS: LA PUERTA DE ENTRADA A LA INSTITUCIÓN LITERARIA

Si la dedicatoria es la mejor forma de aspirar, a través del libro, al beneficio social y económico esperado por el escritor; las poesías laudatorias representan su acceso – aunque no siempre asegurado– a la institución literaria conformada por escritores que, como el mismo autor, recibieron también la aprobación de otros poetas en las poesías preliminares de sus propios libros impresos. Esta circularidad en la aceptación del talento literario en la Nueva España se deja ver de manera extraordinaria en paratextos literarios

---

<sup>41</sup> “Introducción”, *ibid.*, p. 25.

como la aprobación y las poesías laudatorias, que son la parte panegírica del espacio paratextual proveniente de escritores distintos al autor de la obra.

Como apunta José Simón Díaz, las poesías preliminares comenzaron siendo poemas del propio autor, dirigidos al libro o al lector, que con el tiempo se fueron sustituyendo por los de otros escritores, especialmente parientes y amigos íntimos; de manera que, si bien estos paratextos servían como estrategia de promoción de su propia imagen, en muchos casos no garantizaban la asociación desinteresada con los escritores más reconocidos de su tiempo. La costumbre de incorporar poemas elogiosos de la obra o el autor en las páginas preliminares se convirtió, no obstante, en una forma de “predisponer al lector a favor de un texto aún desconocido, y la cantidad y calidad de las composiciones conseguidas podía tomarse como indicio de la popularidad del que le había compuesto”.<sup>42</sup>

Poco más se puede decir, en términos generales, de lo que representan las poesías laudatorias en la sociología literaria de la Nueva España sin aterrizar en casos concretos y en la manera en que el autor se relaciona con los distintos apologistas que adornan las páginas preliminares de su libro. La única característica ineludible de este paratexto es la apología; ya que el autor, la figura y el asunto que se elogian son siempre variables. En un libro como *El peregrino indiano* (1599), por ejemplo –en donde se incluyen cerca de dos decenas de poesías preliminares– es posible distinguir una variedad de elementos apologéticos en el tema, la autoría y el destinatario de los distintos poemas de la pluma de escritores tan relevantes para el Siglo de Oro español como Vicente Espinel o Lope de Vega. El primero de ellos utiliza el espacio paratextual y apologético para rendir homenaje al rey con un soneto:

---

<sup>42</sup> Simón Díaz, *op. cit.*, p. 195.

Ésta es, Filipo, la inmortal conquista  
del gran Cortés, que en honra de tu imperio  
passó hasta el Antártico hemisferio,  
rompiendo mares y región no vista.

Si con la magestad templas la vista,  
verás un alto celestial misterio:  
un sacro Marte de tu suelo hesperio,  
y de la Iglesia un precursor bautista.

Pura, cendrada y verdadera historia,  
don Antonio te ofrece, y asimismo  
de aquel varón que con ardor profundo

derribó a Belfegor, sembró el bautismo,  
sumergió a faraón, dio passo al mundo,<sup>43</sup>  
reynos a España y a su nombre, gloria.

Espinel aprovecha la ocasión de promover este poema épico sobre la Conquista ante el mismo destinatario de la dedicatoria, el rey Felipe III. La obra, puesto que fue impresa en Madrid, estuvo sujeta a la lectura y autorización del legendario poeta andaluz, quien optó por elogiar al personaje más relevante de todos los que desfilan entre los paratextos del libro. Por su parte, Gonzalo de Berrio –otro de los panegiristas de *El peregrino indiano*– dedica su poema laudatorio al protagonista de la obra, Hernán Cortés, como parte de una costumbre generalizada de enaltecer a los personajes protagonistas –que será parodiada, un lustro después, por Cervantes en los preliminares del *Quijote*–:

Cortés, invicto, que con santo acero,  
del valor español eres columna,  
padre a la patria y hijo a la Fortuna,  
y amado siervo al Padre verdadero.

Felice sucesor, grave heredero,  
del que igualó su nombre con la luna,  
y venciendo serpientes en la cuna,  
gozó el vital espíritu primero.

Eterna será al mundo aquella llama,  
y fe con que el católico estandarte  
diste de nuevas almas tanta suma.

---

<sup>43</sup>Antonio de Saavedra Guzmán, *El peregrino indiano*, Pedro Madrigal, Madrid, 1599, [p. 15].

Pues por pagar mejor tu justa fama,  
y con mayores alas sublimarte,  
a Antonio le tomó las de su pluma.<sup>44</sup>

Pocas obras novohispanas –tan sólo un tercio de ellas cuentan con poesías preliminares– se pueden relacionar temáticamente con este elemento paratextual que asume, excepcionalmente, el contenido y forma de un texto literario. Como ocurre con el poema de Gonzalo de Berrio dedicado a Cortés, la continuación o refuerzo del argumento de *El peregrino indiano* en el paratexto apologético es posible porque no hay entre ellos una distinción genérica; es decir, que la poesía es el género literario que con mayor frecuencia incorpora poemas preliminares en su espacio paratextual a modo de promoción de la obra y el autor.

Hay, además, un fuerte componente de autorización por autoridades en el proceso de legitimación de la institución literaria novohispana; lo cual se deja ver, también, en las poesías preliminares del poema de Saavedra Guzmán. El poema laudatorio de Lope de Vega –que también elogia a Hernán Cortés, el protagonista de la obra, al hacer un paralelismo entre el autor y el conquistador– inserta el poema épico dentro de una tradición autorizada:

Un gran Cortés y un grande cortesano  
autores son desta famosa historia,  
si Cortés con la espada alcança gloria,  
vos con la pluma, ingenio soberano.

Si él vence el indio, debe a vuestra mano  
que no vença el olvido su memoria,  
y assí fue de los dos esta victoria,  
que si es César Cortés, vos soys Lucano.

Corteses soys los dos, que al cristianismo  
days vos su frente de laurel cercada,  
y el vuestra musa bélica española:

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, [p. 17].

y aún más cortés sois vos si hacéis lo mismo  
que Cortés con el corte de la espada  
siéndolo tanto con la pluma solo.<sup>45</sup>

Lope de Vega establece un paralelismo mediante el cual busca igualar a los dos personajes españoles –Cortés, servidor de la monarquía hispánica en las armas; Saavedra y Guzmán, en las letras– con dos personajes autorizados por la tradición –Julio César y Lucano– el primero, conquistador; el segundo, autor de poesía épica. De esta manera, el Fénix autoriza la obra y determina la recepción de la misma; todo lo cual lo hace aún más destacado el hecho de que es Lope de Vega quien lo firma.

Lo mismo se observa en otra obra de inspiración clásica, una novela –el segundo género que incorpora con más frecuencia este paratexto– que cuenta con numerosos poemas laudatorios, entre cuyos autores destacan Lope de Vega y Quevedo. *Siglo de oro en las selvas de Erifile* de Balbuena, impresa en Madrid, logró el elogio del poeta moralista en un soneto colmado de referencias cultas, características del género poético-apologético que adorna las páginas preliminares de numerosas obras literarias. Es un lugar común frecuente en estos poemas comparar al autor con Orfeo, como hace Quevedo, de una manera un tanto más singular que los poemas obtenidos de familiares y amigos del autor:

Es una dulce voz tan poderosa  
que fue artífice en Tebas de alto muro  
y en un delfín sacó del mar seguro  
al que venció su fuerza rigurosa.

Compró con versos mal lograda esposa  
el amante de Tracia al reyno oscuro,  
a Sísifo quitó el peñasco duro  
y a Tántalo la eterna sed rabiosa.

De vos no menos que de Orfeo esperara

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, [p. 22].

si el pueblo de las sombras mereciera  
que qual su voz la vuestra en él sonara

Por oýros de Tántalo no huyera  
el agua y él de fuerte os escuchara  
que por no divertirse, no beviera.<sup>46</sup>

Aun más que Orfeo, Apolo es el personaje mitológico que con mayor frecuencia se compara, en las poesías laudatorias, con el autor de la obra; ya sea mediante una evocación manifiesta al dios griego o mediante una sinécdoque, como hace Sigüenza y Góngora en el soneto dedicado a la *Poética descripción de la pompa plausible que admiró esta nobilissima Ciudad de México* (1668) de Diego de Ribera, en donde la lira representa al dios Apolo: “Sonora trompa, más que oculta lyra / informada del grave heroyco aliento / en esse monstruo de pluma es tu intrumento / que al cielo para quando al orbe admira”.<sup>47</sup> También en el poema que José Dorantes y Carranza dedica a Diego de Ribera en las páginas preliminares del *Defectuoso epílogo, diminuto compendio de las heroycas obras que ilustran esta nobilissima Ciudad de México* (1676) se establece un paralelismo –como se ha visto, el lugar común más frecuente en las poesías preliminares– entre el autor y el dios griego:

A vuestro *Apolo*, a vuestro pulso sin  
la lyra, que dormir pudo ojos ciento,  
en fee de que tendrá con vuestro acento  
atención aun la sorda monarquía.

A eterna fama de los dos os guía  
tan noble afán, tan alto pensamiento,  
a vos por ser de *Apolo* el instrumento,  
a él, por vuestra voz y melodía.

Cantad, cisne inmortal y proceloso,  
*Ebro* pasad (si os vieron las edades

---

<sup>46</sup> Bernardo de Balbuena, *Siglo de oro en las selvas de Erifile*, Alonso Martín, Madrid, 1608, [p. 9].

<sup>47</sup> Diego de Ribera, *Poética descripción de la pompa plausible que admiró esta nobilissima Ciudad de México*, Francisco Rodríguez Lupercio, México, 1668, [p. 11].

música dulce hazer la muerte fiera).

Nade hasta el cielo el plectro armonioso  
a quitarles el culto a las deidades  
yendo de una *Ribera* a otra *Ribera*.<sup>48</sup>

Lo que destaca también en el corpus de poesías laudatorias es que, a diferencia de lo que muestran los títulos de obras novohispanas, en contadas ocasiones, plumas femeninas firman poesías laudatorias que incorporan, sin excepción, los mismos elementos que las poesías escritas por autores masculinos contemporáneos. Y, dado que analizar las distintas maneras en las que se lleva a cabo el elogio en las poesías preliminares parece poco fructífero, ya que lo más destacable de estos paratextos es la manera en que inciden en la sociabilización y conocimiento público del autor —donde no sólo se legitima el autor de la obra mediante la promoción que de él hacen los poetas en estos paratextos, sino que también el poeta que publica poesías laudatorias accede a la institución literaria—; considero que es necesario concretar el estudio de este paratexto en la observación de un grupo social que, a causa de su sistemática exclusión del discurso público, ejemplifica el alcance y poder de legitimación de las poesías preliminares en el libro impreso. La escritura femenina se ha mantenido ausente a lo largo de esta investigación, no por la falta absoluta de producción literaria, sino porque los paratextos —que convierten, con la impresión, el texto en discurso público— estaban reservados a escritores con acceso a los distintos círculos de poder que legitimaban la escritura, autorizaban la publicación y promovían la difusión de la literatura, a los que rara vez accedían las escritoras mujeres.

---

<sup>48</sup> Diego de Ribera, *Defectuoso epílogo, diminuto compendio de las heroycas obras que ilustran esta nobilissima Ciudad de México, conseguidas en el feliz gobierno del Illst. Exmo. Señor M. D. F. Payo Enríquez de Ribera*, Viuda de Bernardo Calderón, México 1676, [p. 12].

#### 4. 2. 1 LA POESÍA FEMENINA Y EL DISCURSO PÚBLICO: EL CASO DE LAS POESÍAS PRELIMINARES ESCRITAS POR MUJERES

Las poesías preliminares son los únicos paratextos donde se pueden encontrar ejemplos de autoría femenina. Las aprobaciones son, sin excepción, de autores masculinos –los únicos que podían acceder al renombrado título de censor del pensamiento escrito–; los prólogos y las dedicatorias son, por su parte, paratextos de autor que sólo se dan cuando éste publica su propia obra, algo inusual en la escritura femenina, que estaba reservada al espacio privado –en concreto el convento, donde circulaban de forma manuscrita los diarios espirituales de las monjas virtuosas– y, cuando se publicaba, era sólo mediante la autorización del confesor, un insigne promotor u otro autor que escribía, al menos en el caso novohispano –como se verá más adelante en las obras de sor Juana Inés de la Cruz–, los paratextos designados por tradición a la autora.

En el extenso corpus analizado –en donde las poesías laudatorias aparecen sólo en los libros de poesía y las novelas, es decir, en los géneros que más escasean en el panorama del libro impreso novohispano– hay más de 140 poemas preliminares, entre los cuales destacan sólo tres poetas mujeres –Catalina de Eslava, María de Estrada y Medinilla y sor Juana Inés de la Cruz– lo cual es ya una ventaja sobre el resto de los paratextos vistos hasta ahora. Si bien los poemas laudatorios escritos por mujeres no constituyen un número lo suficientemente amplio como para ser definidos y clasificados como un tipo particular de paratextos, su escasa aparición en los preliminares del libro novohispano ilustra claramente la capacidad de legitimación que tenía este paratexto y sienta las bases para el estudio del espacio paratextual en la obra impresa de la poeta novohispana más distinguida, sor Juana Inés de la Cruz.

El primer poema de autoría femenina impreso en la Nueva España es, coincidentemente, un poema laudatorio de doña Catalina de Eslava dedicado a Fernán González de Eslava, el autor de *Coloquios espirituales* (1610). Como muchos de los autores de poesías preliminares, la poeta incorpora la figura de Apolo –dios patrón de la música y la poesía– aunque, en este soneto, como símil del Dios cristiano al que se le dedica la obra:

El sagrado laurel ciña tu frente,  
la yedra, el arrabián, trébol y oliva,  
por que (aunque muerto estáis) tu fama viva  
y se pueda extender de gente en gente.

El tiempo la conserve, pues, consiente  
que el levantado verso suba arriba,  
y en láminas de oro el nombre escriba  
del que no tiene igual de ocaso a oriente.

En el carro de Apolo te den gloria,  
digo de aquel Apolo soberano  
a quien con tanto amor tan bien serviste:

y pues él hace eterna la memoria,  
con que muevas mi pluma con tu mano  
la gloria alcanzarás que acá nos diste.<sup>49</sup>

La poeta Catalina de Eslava, que pone humildemente su talento al servicio de la memoria de su tío –“con que muevas mi pluma con tu mano”–, se diferencia, sin embargo, del estilo de aquél para insertarse en la tradición culta del Renacimiento: “se nos presenta como una mujer culta, versada en las letras clásicas, familiarizada con los triunfos del Parnaso”.<sup>50</sup> Como muchos de sus contemporáneos masculinos, autores de estos paratextos, la primera poeta publicada en Nueva España utiliza el soneto y se sirve de alusiones a figuras mitológicas para hacer un panegírico del autor de la obra que se

---

<sup>49</sup> Fernán González de Eslava, *Coloquios espirituales*, ed. Joaquín García Icazbalceta, Antigua Librería, México, 1877, [p. 3].

<sup>50</sup> Josefina Muriel, *Cultura femenina novohispana*, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, México, 2000, p. 123.

ofrecía a la imprenta. La única diferencia, no obstante, es que su inclusión en el espacio paratextual es extraordinaria e inusual, ya que los preliminares del libro impreso son el espacio del discurso público que, junto con los certámenes literarios –en el ámbito del texto manuscrito–, estaban reservados exclusivamente al hombre. Según señala Josefina Muriel, “durante el virreinato numerosos poetas surgieron a la publicidad por medio de certámenes literarios”,<sup>51</sup> cuyos jurados estaban formados por intelectuales distinguidos que aprobaban y calificaban a los participantes. De esto se deduce que el acceso del escritor al discurso público es la puerta de entrada a la institución literaria, por lo que los obstáculos para la legitimación del escritor se presentan, precisamente, en el paso del discurso privado –que se materializa en el texto manuscrito– al discurso público, ya sea en el cauce del certamen literario –también manuscrito– o del libro impreso, para el cual es preciso obtener los permisos burocráticos, por un lado, y la carta de presentación ante la sociedad, es decir, las poesías preliminares y la dedicatoria, por otro.

Mediante estos dos mecanismos de legitimación literaria –los paratextos y los certámenes literarios– se proyecta el discurso literario hacia el espacio público, convirtiéndolo en un producto de alcance masivo. En este proceso ocupan un lugar especial las poesías preliminares, ya que éstas no sólo legitiman al escritor cuya obra se da a la imprenta, acompañada de los versos apologéticos de las mejores plumas de su tiempo; sino que, también, escribir poesías preliminares era, con frecuencia, el primer paso antes de la publicación de las propias obras. Esto sugiere Nieves Baranda –que ha estudiado extensamente la literatura escrita por mujeres en el Siglo de Oro español– cuando asevera que para el desarrollo y difusión de la literatura escrita por mujeres en España fue determinante la publicación de las *Obras* de santa Teresa de Jesús en 1588 –

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 141.

publicación, no obstante, póstuma y a cargo de fray Luis de León—;<sup>52</sup> pues, a partir de aquélla empiezan a aparecer progresivamente poesías preliminares escritas por mujeres y, como consecuencia, se hace más frecuente la impresión de obras literarias de las mismas escritoras:

A esta luz no puede ser casual que casi un siglo después de la introducción de la imprenta en España y cuando había ejemplos en otros países de Europa desde tiempo atrás, de pronto las escritoras españolas dejan de aparecer en publicaciones más que ocasionales y empiecen a encontrar huecos en el cauce impreso. Esta tendencia es perfectamente palpable a través de las participaciones en justas y de los preliminares a las obras impresas, donde se refleja esta moda creciente. Así se puede observar que la primera de las obras que incluyen en sus preliminares poesías de una mujer es *casualmente* de 1588 [el mismo año de publicación de las *Obras* de santa Teresa de Ávila]; para 1599 son cuatro obras distintas y en 1604 llegan a ser seis.<sup>53</sup>

Mientras que Baranda ofrece en su estudio la cifra aproximada de 400 mujeres que escribieron y publicaron poesía en el Siglo de Oro español, la Nueva España dio fruto a sólo un puñado de escritoras. José Toribio Medina reúne en *La imprenta en México* (1903) más de 3,500 registros bibliográficos de impresos novohispanos desde la primera imprenta de Juan Pablos, en 1539, hasta la proclamación de la independencia en 1810; y, de éstos, sólo 16 impresos son de autoría femenina.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> Antes de la publicación de las *Obras* de santa Teresa —y, en la Nueva España, hasta el caso de la publicación de las obras de sor Juana— “las obras con una autoría de mujer, real o supuesta, se publican en su mayor parte cuando la autora ya está muerta o al menos sin que ella figure de modo explícito en los preliminares, pues su voz (caso de ser suya) se limita en exclusiva al texto, mientras que la manipulación final para la imprenta, la iniciativa en este proceso que convierte una voz privada en pública, queda delegada en otros” (Nieves Baranda, “«Por ser de mano femenil la rima»: De la mujer escritora a sus lectores”, *Bulletin Hispanique*, 100, 1998, p. 455)

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 453.

<sup>54</sup> Estos 16 impresos —que se atribuyen a diez autoras distintas— no son en todos los casos libros con paratextos, o siquiera obras literarias, como para poderlas considerar parte del corpus. Solamente hay un impreso de poesía —el *Neptuno alegórico* de sor Juana, ya que el resto de sus obras impresas salieron a la luz en España, y no forman parte del repertorio bibliográfico de José Toribio Medina—; tres autoras que escriben relaciones o descripciones de fiestas; otras tres publican literatura devocional; y las tres últimas publican vidas de santos, cartas y efemérides, respectivamente. Por su parte, Josefina Muriel ofrece números más amplios, debido a que incorpora también autoras que difundieron sus obras manuscritas. Sólo en poesía recoge los nombres de 36 autoras que ejercieron su labor a lo largo de los tres siglos que duró la Colonia, la mayoría de ellas concentradas en el siglo XVIII (*op. cit.*, pp. XII-XXI).

Una de ellas, María de Estrada y Medinilla, se dio a conocer cuando obtuvo el primer lugar del certamen dedicado a Pedro Nolasco –en la *Relación historiada de las solemnes fiestas que hicieron en Méjico al glorioso Pedro Nolasco* [1633]–<sup>55</sup> que se conserva de forma manuscrita en la Biblioteca Nacional de México y es reconocido como una de las muestras más tempranas del gongorismo en la Nueva España.<sup>56</sup> Más de una década después, la poeta ilustrará el espacio paratextual de los *Desagravios de Cristo en el triumpho de su Cruz* (1649), de Francisco Corchero Carreño, con un soneto que incorpora el mismo tipo de referencias cultas que se han visto en los poemas preliminares anteriores; sin embargo, el poema destaca porque su “seguimiento de Góngora es mucho más sutil que la aplicación a cartabón de las fórmulas tópicas”<sup>57</sup> que se observa en sus contemporáneos. La poeta también pretende elevar el tema de la obra –que se retoma con un tono redundante en algunas de las poesías laudatorias– con los recursos propios de la poesía erróneamente llamada, por críticos del siglo XIX, “culterana”:<sup>58</sup>

Amphión de la fee, que en voz cadente  
a los supremos coros diestro aspiras,  
tan docto campas, que a tu ingenio inspiras  
quanto le admiran raro y eloquente.

Sus ecos repitiendo dulcemente,

---

<sup>55</sup> En la presentación de la poeta María Estrada de Medinilla se incluye, como recuerda Martha Lilia Tenorio, la siguiente aclaración: “A ningún discreto debe admirar que una mujer sea poeta, pues las musas antiguas fueron poetas, y dieron nombre a muchos géneros de versos que introdujeron en el mundo. María, hermana de Moisés [Éxodo 15, 20-21], fue poetisa que cantó a Dios versos gratulatorios, aviendo pasado el mar Bermejo, terrible, iracundo y mal acondicionado, como lo dice el color. Fuera desto, acerca de los gentiles, los poetas eran tenidos por adivinos y profetas (como bien lo dice la vezindad y cercanía de los nombres: poetas y profetas). Y si los profetas decían lo porvenir, algunas de estas señoras dicen lo presente, lo futuro y lo pasado, con que han granjeado el nombre de profetas o poetas. Capacidad tienen para [la] poesía, porque Dios se la quiso dar, como se la dio para otras muchas cosas de importancia. Muchas a avido peregrinas en letras, y dexando a las sybilas, véanse Plutarco, Plinio y Rabisio Textor en su *Oficina*” (*Poesía novohispana. Antología*, El Colegio de México-Fundación para las Letras Mexicanas, México, 2010, tomo I, p. 393).

<sup>56</sup> Martha Lilia Tenorio, *El gongorismo en Nueva España: ensayo de restitución*, El Colegio de México, México, 2013, p. 48.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>58</sup> Según apunta Josefina Muriel, el escritor decimonónico Francisco Pimentel comentó la importancia de este soneto y valoró a su autora por su “gusto culterano” (*op. cit.*, p. 141).

clarín alado en tus acordes lyras  
desencanto será de sus mentiras  
al vil contagio del culto diente.

Desagravio de Dios te llama el mundo,  
lauro capaz a innumerable summa  
de grandezas que ocurren en ti solo.

Pues ministras con garbo sin segundo  
del culto Marte, fulminante pluma,  
discreta espada de valiente Apolo.<sup>59</sup>

Los recursos gongorinos más visibles –el hipérbaton y los cultismos– se acompañan en este soneto de otros más sutiles y elaborados, como –apunta Martha Lilia Tenorio– el latinismo *sum* + dativo en el sentido de “servirá de” en el segundo cuarteto: “clarín alado en tus acordes lyras, / desencanto será de sus mentiras”; o, especialmente, la hipálage en el terceto final, en donde la poeta intercambia los atributos de Marte y Apolo: “del culto Marte, fulminante pluma, / discreta espada de valiente Apolo”. Este recurso gongorino se utiliza, además, de manera triple en el poema pues, según señala Tenorio, María Estrada de Medinilla “trueca los ámbitos de los dioses: a Marte corresponde la espada, a Apolo, la pluma; Marte no es culto, sino valiente, y Apolo no es valiente, sino culto; finalmente, la discreta es la pluma, y la fulminante la espada”.<sup>60</sup>

A la vista de los sonetos citados anteriormente, parece pertinente afirmar que, como señala Nieves Baranda, la falta de impresos de autoría femenina no se debe necesariamente a la falta de mujeres culturalmente capacitadas, sino a la “consideración social, quizá personal, que tenía la mujer escritora que publicara o lo pretendiera, lo cual retraería a la mayoría de intentarlo personalmente y también a muchos de sus

---

<sup>59</sup> Francisco Corchero Carreño, *Desagravios de Christo en el triumpho de su cruz contra el judaísmo*, Juan Ruiz, México, 1649, [p. 19].

<sup>60</sup> Martha Lilia Tenorio, *op. cit.*, p. 64.

valedores”.<sup>61</sup> Resulta también sorprendente que dos poetas de las tres que escriben poesías preliminares lo hagan siguiendo a Góngora, y no sólo como simples imitadoras, sino como las representantes más destacadas del intrincado estilo del poeta cordobés en las distintas etapas en que reinó su influencia en la poesía novohispana:

En esta primera etapa del gongorismo en Nueva España, tal vez sea María Estrada de Medinilla la discípula más aplicada y destacada de Góngora, y con una obra más sólida en su conjunto. Curiosamente, más adelante ocupará este puesto otra mujer: sor Juana. Y ya a mediados del siglo XVIII, en el certamen *Coloso elocuente*... [...], dos poetas anónimas se destacan por sus canciones “a la manera” de Góngora.<sup>62</sup>

El caso de sor Juana –por mucho, más conocido y estudiado que el de sus antecesoras– es significativamente distinto; la Décima Musa gozó de una fama editorial ni siquiera comparable con la de muchos de sus contemporáneos masculinos. En un lapso de 36 años –de 1689, que se publicó la primera edición de la *Inundación castálida* en Madrid; hasta 1725, que se imprimió la quinta y última edición de la *Fama y obras póstumas*– se reeditaron sus obras en España un total de 19 veces: la *Inundación castálida* contó con nueve ediciones; el *Segundo volumen*, con cinco; y la *Fama y obras póstumas*, también con cinco.<sup>63</sup> No obstante, como es bien sabido, el ejercicio literario e intelectual de sor Juana cesó poco tiempo después de que sus obras hubieran llegado por fin a las prensas. Sus primeras obras impresas, antes del mencionado volumen publicado en Madrid en 1689, fueron villancicos y poemas aparecidos en volúmenes dispersos, muchos de los cuales, sin su firma. El *Neptuno alegórico* –arco triunfal cuya elaboración supuso un altísimo reconocimiento para la monja– se publicó en 1680<sup>64</sup> en México y constituye el primer texto impreso de su autoría con paratextos autorales –una dedicatoria al conde de

---

<sup>61</sup> Nieves Baranda, art. cit., p. 452.

<sup>62</sup> Martha Lilia Tenorio, *op. cit.*, p. 65.

<sup>63</sup> Ermilo Abreu Gómez, *Sor Juana Inés de la Cruz. Bibliografía y biblioteca*, Imprenta de la Secretaría de Relaciones Exteriores-Monografías Bibliográficas Mexicanas, México, 1934, p. 7.

<sup>64</sup> Dado que no cuenta con fecha en el pie de imprenta, se ha discutido si la fecha de impresión del *Neptuno alegórico* es de 1680 o 1681.

Paredes, a quien se dirige el arco triunfal. No obstante, antes de la publicación de algunos villancicos<sup>65</sup> y del *Neptuno alegórico* –cuya impresión sugiere un cierto nivel de reconocimiento público, incluso antes de su encumbramiento mediante la publicación de sus obras completas–,<sup>66</sup> sor Juana entró a formar parte del discurso público con un poema laudatorio dedicado a Diego de Ribera en el espacio preliminar de la *Poética descripción de la pompa plausible* (1668), junto a Carlos de Sigüenza y Góngora.

Suspende, cantor cisne, el dulce acento;  
mira por ti al señor que Delfos mira  
en zampoña trocar la dulce lyra,  
y hazerá Admeto pastoril concento.

Quanto canto süave, si violento,  
piedras movió, rindió la infernal lira,  
corrido de escucharte se retira,  
y al mismo templo agravia tu instrumento.

Que aunque no llega a sus columnas quanto  
edificó la antigua arquitectura,  
quanto tu clara voz sus piedras toca.

Nada se vio mayor sino tu canto,  
y assí como le excede tu dulçura,  
mientras más le engrandece, más le apoca.<sup>67</sup>

Este poema, el primer texto impreso de sor Juana –publicado cuando ésta tenía 17 años–, se inserta en la tradición, como la mayoría de los poemas preliminares citados hasta ahora, de asociar al autor de alguna manera con el dios Apolo. En el soneto hay

---

<sup>65</sup> Antes de que se publicara la *Inundación castálida* (Madrid, 1689), se imprimieron –según informa Abreu Gómez– seis villancicos de sor Juana en volúmenes dispersos: a san Pedro Nolasco en 1677, a san Pedro Apóstol en 1677, a la Asunción en 1679, a san Pedro en 1683, a la Asunción en 1685 y otro a la Asunción en 1687. Antes de esto, todo lo que escribió sor Juana se difundió en forma manuscrita, a excepción del poema laudatorio que se menciona en este apartado.

<sup>66</sup> “Si el nombre de Sor Juana contaba ya en la poesía, la publicación del *Neptuno alegórico* la colocó entre los intelectuales más distinguidos, pues encargar a una mujer obra de tal envergadura, confiar a una monja recluida en su celda la concepción de un arco que sintetizara la personalidad del virrey y lo exaltara más que con palabras con símbolos, fue una altísima distinción, ya que la creación de éstos se encomendaba [...] a los sabios más importantes que había” (Josefina Muriel, *op. cit.*, pp. 151-152). Además, “el que la obra fuera publicada por el propio Sigüenza y Góngora junto con la suya, situó a Sor Juana ya definitivamente entre los intelectuales de más prestigio en la Nueva España” (*ibid.*, p. 155).

<sup>67</sup> Diego de Ribera, *Poética descripción de la pompa plausible que admiró esta nobilíssima Ciudad de México*, Francisco Rodríguez Lupercio, México, 1668, [p. 6].

sinécdoque de lira y Delfos por el dios musical; aunque al poeta Diego de Ribera se le identifica principalmente con el cisne: “Suspende cantor cisne el dulce acento”. Sor Juana establece un paralelismo entre la edificación poética de Diego de Ribera, un arco triunfal, –“quanto canto süave, si violento / piedras movió, rindió la infernal lira”– con la propia edificación que éste recrea en la poesía –“que aunque no llega a sus columnas, quanto / edificó la antigua architectura, / quanto tu clara voz sus piedras toca”. Los atributos de Apolo –el instrumento, la lira, el templo– se diseminan a lo largo del soneto para enriquecer la imagen de Diego de Ribera como poeta inigualable; así, mediante una hipérbole que se sostiene desde el primer verso hasta el último, sor Juana, los poetas contemporáneos a de Ribera y el mismo Apolo, se presentan como inferiores al talento del homenajeado: “Nada se vio mayor sino tu canto, / y assí como le excede tu dulçura / mientras más le engrandece, más le apoca”.

Este poema, el primero de sor Juana en formar parte del discurso público, incorpora ya elementos gongorinos –principalmente el hipérbaton– y los elementos constitutivos más frecuentes del género laudatorio, como el elogio del autor y la comparación con un renombrado poeta de la tradición o con una figura mitológica. El aspecto más destacable de este poema en el marco de este trabajo es, no obstante, lo que implica su publicación en la trayectoria editorial de la autora y cómo, aun tratándose de una poeta excepcional, se puede observar el mismo patrón que en sus antecesoras; ya que, como comprueba el estudio de Nieves Baranda, es a través del certamen literario y de la publicación en el espacio paratextual que la mujer va adquiriendo la legitimidad que le permitirá, más adelante, llevar sus manuscritos a las prensas.

El caso de sor Juana, como se verá a continuación, es distinto del de sus contemporáneos, así como del de las poetas que llegaron a publicar sus obras en la Nueva España. El espacio paratextual de los tres volúmenes de su autoría publicados en España –la *Inundación castálida*, el *Segundo volumen* y la *Fama y obras pósthumas*– está colmado de excepciones, de paratextos *sui generis*, todos ellos marcados por el titánico esfuerzo de sus valedores –promotores de su obra, biógrafos, censores– de justificar un ingenio femenino sin precedentes en la cultura hispánica.

## 5. TEXTO Y PARATEXTO EN LAS OBRAS DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

La difusión de la obra de sor Juana Inés de la Cruz es singular en comparación con la de sus coetáneos. El autor de la Nueva España no sólo debía sortear múltiples obstáculos para lograr la impresión de sus obras –como obtener los debidos permisos de impresión provenientes de las autoridades civiles y eclesiásticas; contar con algún patrocinador o promotor de sus obras; e, incluso, contar con las garantías económicas que le permitieran dedicarse a la escritura– sino que, además, la literatura escrita por mujeres tenía aun menor difusión, y cuando llegaba a manos de los lectores, se debía probablemente a una refundición, copia o glosa de algún confesor o predicador.<sup>1</sup> La poesía de sor Juana escapó algunos de estos obstáculos y muy temprano se difundió manuscrita –firmada por su autora– y, a partir del poema preliminar dedicado a Diego de Ribera, empezó a aparecer impresa en volúmenes independientes. La fama de la monja y su ingenio llegaron a España donde, ya en las últimas décadas del siglo XVII, se imprimieron sus obras en volúmenes recopilatorios. El primero, la *Inundación castálida*, se publicó en 1689 a cargo de Juan Camacho Gayna; el *Segundo volumen*, que vio la luz en 1692, se imprimió por petición del dedicatario del mismo, Juan de Orúe y Arbieto; y el tercero, titulado *Fama y obras póstumas*, del año 1700, salió gracias a los esfuerzos de Juan Ignacio de Castorena. Los tres volúmenes se imprimieron en España debido a las limitaciones burocráticas y económicas que afectaban la impresión y difusión del libro en el virreinato –y, como consecuencia, los autores de los paratextos son españoles–; pero tampoco se

---

<sup>1</sup> Esto es especialmente cierto en el caso de las biografías o vidas de las monjas, en donde las protagonistas, a veces ellas mismas autoras, eran suplantadas en el proceso editorial y en la difusión de la obra impresa por el confesor o biógrafo religioso (Josefina Muriel, *Cultura femenina novohispana*, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, México, 2000, p. 42).

puede ignorar que, como sucedía hasta hace poco, la publicación en España y el reconocimiento del público español suponían un nivel de encumbramiento literario imposible de alcanzar en la Colonia; por esta razón, entre los elogios de las aprobaciones debidos a la poesía y al género de su autora, está también el hecho de que la obra hubiera salido de la Nueva España para publicarse en la península.<sup>2</sup>

No obstante, el principal aunque sutil obstáculo que subyace en todos los distintos procesos de difusión de la literatura –desde la promoción del autor mediante su acceso al discurso público en certámenes, poesías laudatorias o en la literatura asociada a las fiestas, pasando por la obtención de la aprobación y licencia de impresión en el caso del libro, y culminando con la autorización para la venta y distribución de la obra– es la actitud censora de los primeros lectores, que son los responsables de la publicación y difusión de la literatura en Nueva España. Si bien las aprobaciones, que eran el mecanismo original de control antes de la impresión, empezaron a incorporar elementos retóricos, poéticos y literarios que, en principio, distancian este paratexto de su función burocrática y aquiescente; según apunta Ramos Soriano, el propósito de censurar el pensamiento escrito en Nueva España, no desapareció en ningún momento:

En el panorama general de la reglamentación de la censura de libros es manifiesto el objetivo de controlar principalmente la circulación de los escritos en la Nueva España, tanto por parte de las autoridades civiles como de las eclesiásticas [...] Aunque en el conjunto de sus disposiciones no parezca haber un esquema definido, su objetivo esencial

---

<sup>2</sup> Si bien me he referido en varias ocasiones a las causas de la impresión de libros de escritores novohispanos en España, no he profundizado aún en las consecuencias de ello. Haciendo a un lado la extensa recepción a la que se expone el escritor de la Nueva España al publicar en el viejo continente, la distancia entre éste y el autor hace imposible cualquier intervención en el proceso de publicación: “la segunda edición (1690) [de la *Inundación castálida* (1689)] ostenta en la portada la leyenda «..corregida y mejorada por su Authora». Por obvias y múltiples razones resulta muy poco factible que en tiempo tan breve el libro llegara por barco a manos de Sor Juana, lo corrigiera, regresara éste a España y se hiciera una nueva edición” (Gabriela Eguía-Lis Ponce, “Nota previa”, en *Inundación castálida*, ed. facsimilar, UNAM, México, 1995, p. XXXVIII).

no varió, sino que se fue precisando cada vez más en la medida en que las circunstancias lo fueron requiriendo.<sup>3</sup>

La actitud censora es parte de un proyecto del que los críticos y evaluadores, tanto eclesiásticos, cuanto civiles –muchos de ellos, literatos–, querían formar parte como órganos primordiales del círculo ejecutor del poder en el virreinato. Si bien la función burocrática de la censura previa empezó a decaer en favor del ejercicio crítico integral – que contemplaba distintos aspectos del autor y la obra, más allá de su apego a la moral cristiana–; la figura del “crítico”, ya sea en las aprobaciones, en los prólogos o en los demás paratextos no autorales, está íntimamente ligada con la censura. Aprobar o elogiar una obra literaria en sus paratextos implica necesariamente que el crítico tiene el poder, también, de rechazarla en virtud de numerosos criterios, como su adhesión a la moral impuesta por las autoridades, la calidad literaria exhibida por el autor en la obra y, finalmente –como ocurre con las obras de sor Juana– aspectos aparentemente ajenos a la obra pero determinantes en su proceso editorial, como la condición social de su autora. Este poder es aún más notorio cuando, como sucede en las obras de sor Juana, aquellos que hacen la crítica literaria de la obra en los paratextos –controlando, con ello, el discurso público en torno a la obra– son también los responsables de su publicación.

Es mediante los paratextos editoriales –los que se han estudiado en este trabajo: aprobación, prólogo, dedicatoria y poesías laudatorias– que los autores, críticos o censores, en suma, los autores de los paratextos, controlan o modulan el discurso en torno a la literatura, establecen el control editorial –las condiciones pragmáticas para la existencia del libro impreso– y, como consecuencia, son responsables no sólo de que la

---

<sup>3</sup> José Abel Ramos Soriano, *Los delincuentes de papel. Inquisición y libros en la Nueva España (1571–1820)*, FCE, México, 2011, p. 68.

obra llegue a las manos del lector, sino de cómo los lectores se acercarán a ella en términos de la interpretación.

En capítulos anteriores se expuso a detalle el funcionamiento de cada paratexto editorial y la forma en que éste se relacionaba tanto con el lector, cuanto con el texto literario; y, no obstante, es necesario también, y a modo de conclusión, integrarlos para estudiar, por último, el espacio paratextual como unidad. Para ello he tomado los volúmenes impresos de las obras de sor Juana, textos imprescindibles e indudablemente únicos en el panorama novohispano, con el propósito de analizar cómo el discurso del crítico literario está en estrecha relación con la censura y cómo, además, esta voz aprobatoria tiene, en el caso de la obra de sor Juana, un importante papel en la legitimación social y literaria de la autora. En resumen, las tres funciones del espacio paratextual respecto del texto central y del autor –censura, crítica y legitimación– se verán, en este último capítulo, en paralelo a la obra de sor Juana, cuya historia editorial convierte los paratextos de estos tres volúmenes en una muestra extraordinaria del poder de sus promotores sobre el discurso en torno a la obra de la poeta y de su misma figura.

Con este propósito dividiré este capítulo en dos partes. La primera es un análisis obligado de los paratextos de los dos primeros volúmenes impresos de las obras de sor Juana –la *Inundación castálida* y el *Segundo volumen*–, cuya ausencia en los capítulos anteriores sería imperdonable de no tener un capítulo exclusivo dedicado a su análisis y comentario. En esta sección, como en capítulos anteriores, se verán los temas que aparecen con mayor frecuencia en los paratextos literarios de estos dos volúmenes, para ejemplificar la manera en que los críticos y censores crearon un discurso crítico en torno

a la obra de la poeta que perdurará, de algún modo, hasta nuestros días, y afectará la recepción de miles de lectores.

La segunda parte, por otro lado, está dedicada exclusivamente al tercer volumen – la *Fama y obras pósthumas*–, que, aunque no es el volumen más interesante de la poeta por su contenido literario, sus paratextos son los idóneos para concluir este trabajo, por varios motivos: en primer lugar, es un espacio paratextual completamente transparente y autorreferencial, pues gracias al encargado del volumen –que escribe varios paratextos explicativos– sabemos exactamente cómo se conformó el libro y cómo funciona el contagio de elementos textuales y literarios entre la obra y los paratextos, y de los paratextos entre sí. En segundo, la conformación de este volumen ha merecido el comentario de importantes críticos que han analizado los paratextos de forma aislada, en concreto, la aprobación de Diego Calleja, que es la base biográfica de todo lo escrito sobre la vida de sor Juana. Como consecuencia, con el propósito de integrar el análisis de estos paratextos –poesías laudatorias, prólogo, dedicatoria y aprobaciones– y, a fin de dialogar con la importante crítica que ha prestado atención a este volumen, he asignado a la *Fama y obras pósthumas* de sor Juana un subcapítulo independiente que servirá, asimismo, de conclusión.

#### 5.1. LOS PARATEXTOS DE LA *INUNDACIÓN CASTÁLIDA* Y DEL *SEGUNDO VOLUMEN DE LAS OBRAS* DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ: UNA OPORTUNA COLABORACIÓN ENTRE LA CRÍTICA LITERARIA Y LA CENSURA

Hay, en los paratextos literarios de las obras impresas de sor Juana –aprobaciones, prólogos, dedicatorias y poesías laudatorias–, una serie de elementos temáticos en torno a su obra y figura que permeará su recepción y crítica durante los más de tres siglos de vida

que ha tenido la poesía de la monja, especialmente en México. A diferencia de lo que ocurre en los paratextos de la *Fama y obras pósthumas* –los cuales, como se verá más adelante, se nutren de los temas que se desarrollan en la obra y en algunos de los mismos paratextos– en la *Inundación castálida* y el *Segundo volumen*, los críticos encargados de analizar, aprobar y elogiar la obra de sor Juana elaboran sus impresiones, conformadoras de un discurso que dictará las pautas de interpretación, a partir de ciertos preceptos socioliterarios que, en cierta medida, empobrecen la lectura –riquísima, pues no hay que olvidar que el *Primero sueño*, la obra más estimulante y ambiciosa de sor Juana, se publicó en el *Segundo volumen*– y condicionan, como consecuencia, la apreciación que el lector del siglo XVII tendría del texto.

#### 5. 1. 1. EL SORPRENDENTE INGENIO DE LA AUTORA... DADO QUE ES MUJER

El primer paratexto literario, con el que se abre la *Inundación castálida* –y, por lo tanto, la obra impresa de sor Juana– es un poema laudatorio de José Pérez de Montoro, que también elogiará a la poeta en los volúmenes subsecuentes. Este romance es determinante en el análisis del discurso que elabora el espacio paratextual respecto de la autora, pues no sólo adorna líricamente la obra poética –y, con ello, contribuye de manera significativa a su proceso de legitimación–, sino que, sobre todo, sienta las bases para la comprensión de una figura tan enigmática como la de sor Juana:

[...] Sagrados vates débaos el prodigio  
que en estas breves líneas os anuncio  
todo el cuydado y el primor de atentos,  
si os cabe en la desorden de confusos.  
Una muger baldona afeminados  
los fatídicos partos más robustos  
que a luz dieron homeros y virgilios,  
persios, lucanos, sénécas y tulios.  
Una muger para animar conceptos,  
que no se dexa en la questión de bultos,

enmendando el error de Prometheo,  
repite el riesgo, pero logra el hurto [...].<sup>4</sup>

El tema del poema laudatorio de Pérez de Montoro, más allá de ser apologético y comentar los logros poéticos de la autora, se dedica al ingenio de la autora –una mujer–, algo, en apariencia, inaudito. Si bien este tipo de paratextos contribuye a la conformación de la imagen y la fama del autor, el alcance del poema laudatorio en términos de lo que puede hacer para elaborar un discurso crítico a partir de la obra literaria es limitado; para ello está, como se vio en capítulos anteriores, la aprobación.

La aprobación de fray Luis Tineo es la primera –en la historia editorial de sor Juana– en preceder y comentar la obra impresa de la monja. En ella se siembran varios recursos críticos que reutilizarán otros censores, como el de intentar comprender su ingenio a partir de su condición social de mujer y religiosa. El crítico y censor utiliza un tópico de lo más habitual en las aprobaciones –que la obra merece más alabanza que censura– pero con un giro, determinado por la autoría femenina, de que la obra debe ser elogiada debido a que la autora es mujer, y las mujeres merecen respeto:

Luego que por decreto del señor don Alonso de Portillo y Cardos [...] llegaron a mis manos las poesías de la señora sor Juana Inés de la Cruz, religiosa del convento de San Gerónimo de la Ciudad de México, con intento de darlas a la estampa, reconocí no era posible que un juez tan letrado y tan buen cortesano, que no puede ignorar el respeto con

---

<sup>4</sup> Sor Juana Inés de la Cruz, *Inundación Castálida de la única poetisa, musa dèzima*, Juan García Infanzón, Madrid, 1689, [p. 4]. La poesía laudatoria que sigue inmediatamente al romance de José Pérez de Montoro me parece más interesante. La poeta Catalina de Alfaro Fernández de Córdoba elogia la capacidad artística y literaria de sor Juana sin mostrar sorpresa alguna ante el hecho de que la autora sea mujer –raro sería si lo hiciera– y, además, se inserta en la quizá poco innovadora tradición de comparar al autor con la figura de Apolo. Es importante subrayar que en el total de poesías laudatorias que acompañan los tres volúmenes, sólo un puñado de ellas introducen los lugares comunes con los que se elogia la poesía escrita por varones y que sí encontramos en el poema de Fernández de Córdoba; por esta razón, y aunque no contribuya con el tema de esta sección, no puedo dejar de citarlo: “La mexicana musa, hija eminente / de Apolo y que las nueve aún más divina, / por que fuese del sol la Benjamina / le nació en la vez de su Poniente. / ¡Qué sutil si discurre! ¡Qué elocuente / si razona! Si habla, ¡qué ladina! / Y si canta de Amor, cuerda es tan fina / que no se oye rozada en lo indecente. / Única poetissa, esse talento / (que no desperdicias, que le empleas) / aun la envidia mi amor, que es lince a tiento. / ¡Oh! En horabuena, peregrina seas / por si vago tal vez mi pensamiento / se encontrasse contigo en sus ideas” (*ibid.*, [p. 5]).

que se debe tratar a las mujeres, mucho más a las de este porte, me las remitiesse para censurarlas, sino para alabarlas y celebrarlas.<sup>5</sup>

El censor basa su crítica de la obra en la rareza de que la autora sea mujer, sin embargo, no por ello niega su calidad y hace un intento de análisis que, aunque poco original – como los de muchos de sus homólogos– pretende hacerle justicia al conjunto de textos que, con este preliminar, está presentando. El censor fray Luis Tineo no puede evitar imaginarse qué diría otro famoso comentador sobre ellas, dado que comentar las obras poéticas y filosóficas de una mujer era un trabajo al que los censores de la época estaban poco habituados:

Ahora era de ponderar, ¿qué aprecio hiziera el Textor en su *Oficina* de este genio mujeril, tan incomparable a todo su catálogo de mujeres doctas? Aquel numen tan prodigioso en una mujer, aquel picante y aquella abundancia de conceptos, que aunque dixo Tertuliano: *semper abundantia in se ipsa contumeliosa est*; aquí goza de una tan exquisita afluencia de variedad tan hermosa, que no parece sino que para ella se hizo el símil tan propio y tan elegante del Nazianzeno [...] aquella propiedad de las voces, aquella cultura sin afectación de las metáforas.<sup>6</sup>

Y agrega más adelante:

Ahora diga el Catón más rígido, si por ventura hay sílaba de soror Juana que no la eleve a tan exquisita línea de superlativo encarecimiento la idea, el ingenio, la llenura de las noticias, lo amaestrado del discurso, aquella facilidad dificultosa del Argensola, que parece que todo se lo halla dicho. Pues, si todo esto junto en un varón muy consumado fuera maravilla, ¿qué será en una mujer? ¿Esto no es digno de inmortales aplausos? ¿No merece eternas aclamaciones? Fuera el negarlo una torpe ignorancia, fuera una rústica grosería.<sup>7</sup>

Este tipo de interrogantes son los más frecuentes en las aprobaciones de los primeros dos volúmenes de sor Juana –dos, en la *Inundación castálida*; tres aprobaciones y siete pareceres en el *Segundo volumen*, cuestión a la que me referiré en seguida–, como la de Juan Navarro Vélez en el segundo –“Y si cumplir con tanto fuera elogio muy crecido, aun para un hombre muy grande, ¿qué será cumplir con todo el ingenio y estudio de una

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, [p. 6]

<sup>6</sup> *Ibid.*, [p. 7].

<sup>7</sup> *Loc. cit.*

mujer?”<sup>8</sup>, o la aprobación de Cristóbal Bañes de Salcedo, en donde se hace, además, una asimilación entre la sabiduría y lo varonil, que permeará toda la crítica de sor Juana en los primeros años de su recepción: “Supongo, y no me detengo a ponderar, en el sexo más blando tan varonil erudición”.<sup>9</sup>

Considerar la sabiduría de sor Juana un rasgo de carácter varonil se volverá un lugar común en la crítica contemporánea a la autora, especialmente a partir de la aparición del *Segundo volumen*, donde el editor, Juan de Orúe y Arbieta –a quien sor Juana dirige la única dedicatoria de las obras impresas en España– vacilante respecto de las aclamaciones que había recibido la *Inundación castálida*, solicitó a numerosos críticos su parecer sobre esta segunda obra destinada a la imprenta.<sup>10</sup> Las respuestas fueron abundantes y prolijas, por lo que el editor decidió incorporarlas al espacio paratextual en sustitución del prólogo, con lo que creó una acumulación –entiéndase, opulencia de crítica y elogios– en este volumen, que se continuará en el tercero con una plétora de poesías laudatorias. A las tres aprobaciones burocráticas del tomo se suman los siete pareceres no legales, idénticos a aquéllas en todo, salvo en la frase aprobatoria por medio de la cual se obtenía la licencia de impresión.

En conjunto, los críticos de estos pareceres imponen su interpretación de la obra haciendo un tipo de crítica literaria que busca conducir la lectura hacia un espacio de límites claros sin la intención de desentrañar lo que resulta ambiguo o incomprensible de

---

<sup>8</sup> Sor Juana Inés de la Cruz, *Segundo volumen de las obras de soror Juana Inés de la Cruz*, Tomás López de Haro, Sevilla, 1692, [p. 10].

<sup>9</sup> *Ibid.*, [p. 13].

<sup>10</sup> En una breve aclaración que antecede la compilación de pareceres no legales del libro *Segundo volumen*, Juan de Orúe explica que “por examinar si corrían [las obras de sor Juana] uniformes en aquel aplauso universal con que fue recibido el primer tomo, las consultó con algunos varones insignes en religión y letras, remitiéndoselas para que las viessen. Y hallando por las respuestas dadas a su consulta eruditamente confirmada la fama de su autora, no ha querido defraudarla de tan relevantes expresiones, ni a la curiosidad de los lectores de la vista de tan brillantes elogios; y, assí, los ofrece consecutivos ocupando las vezes del más proporcionado y elegante preludeo” (*ibid.*, [p. 17]).

la obra. El crítico Ambrosio de la Cuesta reconoce cierta extrañeza en sor Juana, “¡Oh mujer, verdaderamente peregrina! cuyo remontado ingenio es tan estraño, quanto distante la región de tu nacimiento a nuestro hemisferio”,<sup>11</sup> pero intenta hacerla encajar en moldes preexistentes y ya plenamente asimilados por la tradición, pues atribuye sus logros artísticos a la virtud, con el fin de diluir su imagen de autora de poesía profana:

En los versos pudiera reparar algún escrupuloso y juzgarlos menos proporcionado empleo de una pluma religiosa, pero sin razón, porque escribir versos fue galantería de algunas plumas que hoy veneramos canonizadas, y los versos de la madre Juana son tan puros, que aun ellos mismos manifiestan la pureza del ánimo que los dictó.<sup>12</sup>

Más allá de sustituir el prólogo, la función de estos pareceres no legales es incorporar al libro impreso un número amplio de textos críticos –por eso Juan de Orúe, el editor, necesitó “examinar si [las obras de sor Juana] corrían uniformes en aquel aplauso universal”–<sup>13</sup> que autorizara la obra y diera al lector pautas de lectura. Este conjunto de paratextos inicia con una crítica conservadora de la poesía de sor Juana, como en las aprobaciones burocráticas estudiadas en el segundo capítulo, en donde en ocasiones se destacan los elementos de la obra que resultan más cercanos a la poética clásica: “Manifestando en todo aquella unión siempre difícil de saber hermanar lo elegante con lo sentencioso, lo suave con lo profundo y lo ameno con lo útil”.<sup>14</sup> No es errada esta lectura de la obra de sor Juana: pero parece más un intento de constreñir el genio de la poeta a algo manejable, previamente autorizado por la tradición; como también es la interpretación –esta sí, desatinada– de que su obra está enteramente al servicio de Dios y la religión: “Y entre las ilustres matronas que se coronaron en todos siglos de semejantes laureles, no son pocas las esclarecidas vírgenes que, consagradas en la religión a Dios,

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, [p. 22].

<sup>12</sup> *Ibid.*, [p. 8].

<sup>13</sup> *Ibid.*, [p. 17].

<sup>14</sup> *Ibid.*, [p. 19].

mostraron las luces del divino fuego, que en su pecho ardía, en tan sonoro artificio” (*loc. cit.*). Esta lectura de la obra de sor Juana no es la más acertada porque el *Segundo volumen* es, en mayor medida, un libro de literatura profana y cortesana –en donde, sí, se incluye la polémica crítica del padre Vieyra “Crisis sobre un sermón” (o “Carta atenagórica”), el *Divino Narciso*, nueve composiciones que aparecen bajo el marbete de “poesías lírico-sacras” y otras siete bajo el de “poesías cómico-sacras”; y, al final del volumen, otras cinco composiciones de tema sagrado. Sin embargo, el grueso del volumen está compuesto por literatura –poesía y teatro– de tema profano: hay doce sonetos, un conjunto amplio de liras, glosas y quintillas, once décimas, once redondillas, dieciséis romances, seis endechas, numerosas loas, las comedias “Amor es más laberinto” y “Los empeños de una casa”, y, primordialmente, la obra más ambiciosa de sor Juana y que será considerada el “primer poema filosófico en lengua española”,<sup>15</sup> el *Primero sueño*. En vista del peso que las composiciones de tema profano –poesías cortesanas, composiciones mitológicas y filosóficas– tienen en el volumen, sólo cabe preguntarse si el censor leyó la totalidad de la obra que tan vastamente criticó o, si por el contrario, decidió privilegiar la faceta religiosa de la poeta y censurar la obra en favor de la única escritura femenina que había sido aceptada por la tradición.

A partir del parecer de Ambrosio de la Cuesta es muy frecuente la caracterización de sor Juana como casta, una virtud femenina y esperada de la mujer que se atrevía a entrar al espacio público; y, en el extremo contrario, se le considera varonil cuando es sabia, aunque como hace el crítico Pedro Zapata, se defiende su derecho al conocimiento, arguyendo igualdad respecto del hombre: “No es el mayor motivo de admirarme ver tan

---

<sup>15</sup> Ramón Xirau, *Genio y figura de sor Juana Inés de la Cruz*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1967, p. 85.

varonil y valiente ingenio en un cuerpo mujeril, porque apartándome del vulgo de aquellos hombres, que niegan a las mujeres la habilidad para las letras, debo saber que no hay diversidad en las almas”.<sup>16</sup> Es tan frecuente la identificación de la sabiduría con lo masculino, y tanta la distinción que el adjetivo “varonil” aporta a la imagen de la mujer escritora, que se sustenta con distintos argumentos y anécdotas muy amenas, como la que narra fray Pedro del Santísimo Sacramento en su parecer al *Segundo volumen*:

Cierto provincial, hombre doctísimo de la doctísima y gravísima religión de mi padre Santo Domingo no quería creer las cosas tan grandes que los maestros de su religión le dezían de aquella gran maestra de espíritu y doctora insigne de la Iglesia, mi seráfica madre Santa Teresa de Jesús. Burlábase de ella y de los que alababan tanto su sabiduría: instábanle que la entrase a ver y a hablar y luego les dixesse su sentir. Entró en el locutorio, hablóla y oyendo aquel oráculo del cielo, aquella sabiduría tan divina, aquellas palabras tan llenas de misterios tan recónditos, aquella theología tan delicada y tan sutil, que atónito y pasmado el hombre salió diciendo a los demás: *Padres, me habéis engañado, dixísteme que entrase a hablar a una mujer, y a la verdad no es sino hombre y de los muy barbados*. Lo mismo (con la proporción, claro está, que se debe) podré yo dezir de la madre Juana Inés de la Cruz, y más bien, los que la han oído en el locutorio dizen que es mujer y a la verdad no es sino hombre, y de los muy barbados; esto es, de los muy eminentes en todo género de buenas letras.<sup>17</sup>

La extrañeza del ingenio de sor Juana debido a su condición de mujer religiosa es el tópico más frecuente en la crítica y en los elogios contenidos en los paratextos de sus obras impresas; sin embargo, hay también otros lugares comunes con los que se busca ahondar en su “raro ingenio”, como el que sea de una tierra extraña –Nueva España–, o el hecho de que no haya tenido “maestros más excelentes que su ingenio mismo”<sup>18</sup> –en referencia a su autodidactismo, que será más comentado a partir de la publicación de la *Fama y obras póstumas*, donde se popularizarán detalles de su biografía–, o la reformulación del tópico del escritor que trabaja como abeja –que está presente en

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, [p. 24].

<sup>17</sup> *Ibid.*, [p. 32].

<sup>18</sup> *Ibid.*, [p. 38].

numerosas aprobaciones novohispanas—, pero que en el caso de sor Juana adquiere un matiz distinto:

*Mater apis*, porque aunque en ellas no se reconoce varón, y todas son vírgenes puras, producen partos, pero sin lesión de su entereza. Assí, esta abeja intelectual, la madre Juana, *mater apis*, esposa virgen del cordero por el voto solemne de la castidad, encerrada en la clausura del corcho o colmena de su celda, fabrica de las flores de todas las sciencias panales de tanta dulçura, que a un mismo tiempo regala y paladea el gusto e ilumina el entendimiento.<sup>19</sup>

Pero muchos censores, ya habituados a la repetición de tópicos en este género de textos preliminares, intentan hallar otra manera de elogiar a la poeta, como hace el parecer de fray Juan Silvestre que reconoce que la figura de sor Juana es rara, no sólo por ser mujer o por ser de las Indias, sino por su ingenio incomparable, y su extrañeza basta para salvar a toda la Nueva España de la reputación de tierra poco fértil en términos de arte y literatura:

Pues si hubo críticos (que lo ignoro) en España que juzgassen a los moradores del Nuevo Mundo por *antípodas del saber*, la madre Juana es el Smaragdo de quien se escribe [que] hace bien vistos los objetos más feos. Y miradas por piedra tan preciosa las Indias, si la distancia las representó a alguna flaca vista sin cultura en las letras, tantos Areópagos le propone hoy como minas.<sup>20</sup>

Con estos últimos fragmentos queda patente que la crítica literaria que acompaña las obras de sor Juana tiene su eje en el pensamiento del hombre de la Metrópoli, que considera lo periférico —tanto la escritura femenina, cuanto la que proviene de Nueva España— *lo otro*, un objeto extraño que, en última instancia, debe probar su valía. Sor Juana evidentemente lo logra, pues todas las aprobaciones y pareceres que comentan su obra lo hacen en términos positivos, aunque los distintos enfoques que adoptan los críticos sean limitados y, por lo tanto, restrictivos del talento e ingenio de su autora. Considero que es acertado afirmar que, en los paratextos críticos que acompañan los

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, [p. 30].

<sup>20</sup> *Ibid.*, [p. 52].

primeros dos volúmenes de la obra de sor Juana –en particular, los pareceres no legales–, la crítica literaria opera como una forma de censura,<sup>21</sup> por medio de la cual se fijan las pautas de lectura y se determina el sentido único de los textos, sin dejar el camino abierto al lector, que podría interpretar algo potencialmente arriesgado. ¿Por qué otra razón se antepondría la virtud y castidad de sor Juana a la sabiduría y el talento literario que muestra en sus obras? Los críticos de estos dos volúmenes se aseguran, antes de analizar y comentar las obras de la poeta, de ponderar la presencia de los valores tradicionales – aquellos que subyacen en la aún vigente necesidad de aprobación y censura institucional– en una obra que escapa los parámetros de lo previamente establecido como extraordinario.

Como se observa en las aprobaciones novohispanas citadas hasta ahora, uno de los pilares primordiales de la crítica tradicional es el gusto. El autor de las aprobaciones puede ser crítico y censor a la vez, siempre que su juicio esté sujeto a este parámetro, previamente formado por los dictados de la institución literaria a la que pertenece. La crítica literaria que está sujeta al gusto responde no sólo a criterios estéticos, sino también morales o éticos –en suma, criterios de análisis basados en lo social, ajenos al valor intrínseco de la obra, como el género de la autora–; ya que el gusto es el “servidor unánime de la moral y de la estética, hace las veces de un cómodo torniquete entre lo Bello y lo Bueno, confundidos discretamente bajo la especie de una simple medida”.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Roland Barthes, en la defensa que hace en 1966 del *New Criticism*, distingue la crítica tradicional –que sin duda encuentra su versión primitiva en aprobaciones como las citadas anteriormente– de la crítica nueva y libre, en función de su relación con las instituciones y la actividad de juzgar –en el caso de la crítica, la calidad; en el de la censura, la mansedumbre–: “Mientras la crítica tuvo por función tradicional el juzgar, sólo podía ser conformista, es decir, conforme a los intereses de los jueces. Sin embargo, la verdadera ‘crítica’ de las instituciones y de los lenguajes no consiste en ‘juzgarlos’, sino en *distinguirlos*, en *separarlos*, en *desdoblarlos*. Para ser subversiva, la crítica no necesita juzgar: le basta hablar del lenguaje, en vez de servirse de él” (*Crítica y verdad*, Siglo XXI, México, 1971, p. 14).

<sup>22</sup> *Ibid.*, [p. 24].

5. 1. 2. CONCEPTISMO, ERUDICIÓN Y CLARIDAD EN LA *INUNDACIÓN CASTÁLIDA* Y EL *SEGUNDO VOLUMEN* DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

Al margen de las interpretaciones que los críticos hacían respecto de la figura y el ingenio de la poeta, estos paratextos –sin excepción– incluyen importantes fragmentos dedicados a la crítica y comentario de los textos literarios que conforman los dos volúmenes. La mayoría de los pareceres y aprobaciones hacen comentarios generales a la obra como conjunto aludiendo a sus mayores logros, en ocasiones con frases breves y concisas, como hace Luis Tineo en la aprobación de la *Inundación castálida* –“aquella propiedad de las voces, aquella cultura sin afectación de las metáforas”–<sup>23</sup> en donde se resume oportunamente la esencia de la poética de sor Juana, según la leyeron sus contemporáneos, que es una equilibrada unión de conceptismo, erudición y claridad, es decir, una dificultad “sin afectación”, contraria a la de muchos de sus contemporáneos, seguidores de Góngora. Así, Diego Calleja –quien será más recordado como su biógrafo en la aprobación que escribe a la *Fama y obras póstumas*, pero cuya relación con la crítica a las obras de sor Juana en sus paratextos se remonta, como vemos, a la publicación del primer volumen– se permite comentar los textos que se disponía a censurar en una breve aprobación que, como la anterior, valora la medida y el equilibrio entre la complejidad del concepto y la claridad, así como la armonía entre lo útil y lo bello:

No sólo hallo proposición alguna, periodo, ni expresión que se oponga al recto sentir de nuestra santa fe católica u honestidad de las buenas costumbres, antes, en sus elegancias poéticas, sales donosas, conceptos sutiles y bien oportuna erudición, un entendimiento

---

<sup>23</sup> Sor Juana Inés de la Cruz, *Inundación Castálida...*, [p. 7]

además de lícito, fácil de hacer virtud, al arbitrio de quien elija su leyenda para esforçar el ánimo de aquel desmayo natural que causa la tarea de severos estudios.<sup>24</sup>

Por su parte, en el *Segundo volumen* –cuando se hace crítica literaria– el censor se inclina más hacia comentar la sabiduría de sor Juana, algo que sin duda está determinado por las obras que contiene el libro, entre las que se encuentran, como comenté anteriormente, dos de las composiciones más eruditas y ambiciosas de la escritora, la “Carta atenagórica”, que le valió el respeto y admiración de sus críticos por el manejo de la teología y el razonamiento escolástico, y el *Primero sueño* que, aunque incomprendido por sus coetáneos, no pasó desapercibido como una soberbia muestra de la inteligencia de su autora.

El censor Cristóbal Bañes de Salcedo –a quien se le encomienda una aprobación legal que, a mi ver, es más crítica y ponderada que la mayoría de los pareceres no legales–, desde el inicio del paratexto expone, dentro del tópico de falsa modestia, que lo más notable del *Segundo volumen* es la sabiduría: “Y me contuviera en estos estrechos límites de la vírgula censoria si tan peregrino sujeto no executara por discusión más irregular y más viendo inminente el peligro de incurrir o en la nota de ignorante, inepto para el juicio, o en la de maligno, incapaz para el encomio”.<sup>25</sup> Parecería que la actitud de admiración del crítico y censor es honesta y no una mera repetición del tópico, pues hace un rápido recorrido por todos los logros artísticos de la poeta y aterriza en el que es, para él, el más importante:

Sobresale la sabiduría en sus obras, ya dificultando y resolviendo sutil en la theología escolástica, ya explicando feliz en la expositiva, ya conceptuando ingeniosa sobre principios jurídicos, ya razonando festiva en el estilo forense, ya demostrando evidente en la física, ya concluyendo eficaz en la metafísica, ya enarrando cierta en la historia, ya

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, [p. 13].

<sup>25</sup> Sor Juana Inés de la Cruz, *Segundo volumen...*, [p. 13].

enseñando útil en la política y ética, y ya discurriendo en las matemáticas, en cuyas distintísimas partes no imitó su diligente estudio la suave arte de la música.<sup>26</sup>

El hecho de que el crítico se concentre en la sabiduría como el mayor logro de la obra – algo que no defraudaría a sor Juana– es un triunfo sobre la mayoría de los pareceres que se incluyen en el espacio paratextual del *Segundo volumen*, que se deshace en elogios del “raro ingenio” de sor Juana, siempre para terminar supeditándolo a la virtud y predisposición de la escritora a la santidad, cuando no se muestran sorprendidos de que una mujer fuera capaz de tan “varonil erudición”. La aprobación de Bañes de Salcedo resulta más decorosa que los pareceres no legales que pretenden explotar al máximo la capacidad de elogio y crítica de este paratexto, pues hace justicia a la obra –es decir, que al criticarla, parte del texto y no de criterios extra-literarios– y, sobre todo, ejerce de una manera más “libre” la crítica literaria, sin la peligrosa, aunque sutil, imposición de la actitud censora con la que se encauza –es decir, se condiciona– la interpretación de los lectores en los otros paratextos. Contrario a los elogios un tanto hiperbólicos que terminan por fijar en el imaginario del lector una representación de la escritora anclada en la piedad y el recogimiento, Bañes de Salcedo, uno de los mejores críticos de sor Juana, invita al lector, de una manera poco vista en las aprobaciones, a comprobar por sí mismo la genialidad antes descrita:

Confieso que si a esta censura no se siguiera el libro, donde los doctos hallarán fácil la prueba de lo propuesto, me contuviera el peligro de no ser creído [...] Siendo tales, pues, sus excelencias y ventajas, no parece se funda mal el deberse a este volumen no sólo licencia, sino mandato para que se imprima y no se arriesgue a la fatalidad del olvido una mujer, ornamento glorioso deste siglo, valiente a la república literaria y admiración perpetua de la posteridad.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, [p. 15].

<sup>27</sup> *Ibid.*, [pp. 15-16].

Tanto en esta aprobación, cuanto en el parecer no legal de Joseph Zarralde,<sup>28</sup> se hace alusión al destino de las obras de sor Juana a la posteridad. Esto no es común en las aprobaciones o pareceres novohispanos; a lo mucho, el crítico o censor se refiere a la importancia que tiene la obra y porqué, como consecuencia, se merece la impresión –lo que, naturalmente, implica su permanencia en el tiempo. Sin embargo, en algunos de los pareceres y aprobaciones de las obras de sor Juana, los críticos se toman en serio la labor de comentar los textos por los que sor Juana será reconocida en los siglos venideros. Estos críticos son responsables –y enteramente conscientes– de que los lectores futuros, alejados por décadas o siglos del momento de impresión, habrán de acercarse a la obra de sor Juana convenientemente precedida por las voces de sus críticos, encargados de explicar su importancia y singularidad en las páginas preliminares.<sup>29</sup>

Si bien la aprobación de Bañes de Salcedo parte de criterios en apariencia más objetivos para evaluar la obra de sor Juana –en comparación con los pareceres no legales que acompañan la aprobación– otra censura al *Segundo volumen*, firmada por Juan Navarro Vélez, ha recibido más atención por parte de la crítica contemporánea, especialmente porque alude por separado a las obras que conforman el volumen y, en

---

<sup>28</sup> “Y si en el común aplauso, aun de los doctos, han sido tan bien recibidos los ya impresos en el primer tomo, serán los deste segundo no menos aplaudidos, luego que de las aperturas de la imprenta salgan a gozar en la luz pública aquella tan antigua como bien merecida utilidad, que los escritos bien sabios tienen por suya, vinculada a la estimación de los eruditos, qual es permanecer y durar invariables por beneficio de su duración, que como voces, que pronunciadas se deshacen, no pueden ser de la duración del entibo” (*ibid.*, [p. 41]).

<sup>29</sup> Esto será especialmente representativo del tercer volumen impreso de las obras de sor Juana, la *Fama y obras póstumas*, cuyo editor –Juan Ignacio Castorena– concibe el libro entero y dedica su composición formal a otorgar a sor Juana y sus críticos el reconocimiento literario para la posteridad, algo que sólo su “fama póstuma” podía garantizar. Como apunta Margo Echenberg: “By bearing the title of Sor Juana’s *Fama*, the volume assumes the potential of drawing a direct parallel between itself –as a body that preserves the works of a famous individual– and the very concept of renown. In other words, the volume hopes to *be* her fame (or *fama*) and to both trumpet and conserve her renown. As will become clear, Castorena’s compilation suggests that Mexico’s Phoenix, like the mythological bird whose epithet she shares, will be reborn and indeed improved upon in her posthumous fame on earth, and, accordingly, in the hands of her panegyrists within the pages of her *Fama*” (*On “Wings of Fragile Paper”: Sor Juana Inés de la Cruz and the Fama y obras póstumas (1700)*, tesis doctoral, Brown University, 2000, p. 5).

particular, por ser el primer paratexto –o texto, en general– en hacer un comentario crítico sobre el *Primero sueño*.<sup>30</sup> No fue, sin embargo, Juan Navarro Vélez el primer crítico que aludió a la influencia de Góngora en el poema de sor Juana; Gaspar Franco de Ulloa –en un parecer no legal de los que hacen las veces de “prólogo”– destaca las dos obras más importantes del volumen, que son la “*Crisis sobre el sermón* de aquel máximo orador [...] y *Sueño* en que imita, o por mejor dezir, excede al celeberrimo Góngora”.<sup>31</sup> No obstante esta apologética filiación literaria entre sor Juana y el poeta español más imitado en Nueva España, ningún crítico que figura en los paratextos del *Segundo volumen* hace realmente el intento de dialogar con el intrincado poema, a excepción del censor Juan Navarro Vélez:

Por donde, a mi parecer, este ingenio grande se remontó, aun sobre sí mismo, es en el *Sueño*. Y creo que qualquiera que le leyere con atención lo juzgará assí, porque el estilo es el más heroyco y el más proprio del assumpto; las traslaciones y metáphoras son muchas y son muy elegantes y muy proprias; los conceptos son continuos y nada vulgares, sino siempre elevados y espirituosos; las alusiones son recónditas y no son confusas; las alegorías son misteriosas, con solidez y con verdad; las noticias son una amalthea de toda mejor erudición y están insinuadas con discreción grande, sin pompa y

---

<sup>30</sup> A este respecto dice José Pascual Buxó: “Del fárrago de ‘censuras’ o ‘aprobaciones’ eclesiásticas a las obras de Sor Juana Inés de la Cruz, publicadas en España en las postrimerías del siglo XVII, Alfonso Méndez Plancarte destacó –por muy justas razones– el interés crítico-literario de sólo dos de ellas: la del franciscano Juan Navarro Vélez al frente del *Segundo volumen* (Sevilla, 1692) y la del jesuita Diego Calleja en la *Fama y obras pósthumas* (Madrid, 1700). En efecto, entre tantos versos laudatorios y prosas panegíricas dedicados a la ‘única poetisa americana’, los textos aludidos pudieron hacer lugar, sin desatender por ello el debido elogio, a apuntaciones críticas nada desdeñables” (“*El sueño* de Sor Juana en las ‘censuras’ de dos coetáneos”, en *Sor Juana Inés de la Cruz*, Editorial Renacimiento, Madrid, 2006, p. 89).

<sup>31</sup> Sor Juana Inés de la Cruz, *Segundo volumen...*, [p. 37]. Antonio Alatorre, en su edición de las obras de sor Juana, comenta el epígrafe –otro paratexto– que precede el poema de sor Juana, en donde también se establece la relación entre el “Sueño” y la “Primera soledad” –“*Primero sueño, que así intituló y compuso la madre Juana Inés de la Cruz, imitando a Góngora*”. En efecto, el título del poema es fundamental para entender la influencia del poema de Góngora, tanto es así que, sin duda, los primeros críticos del ambicioso poema hablan de esta filiación porque está explícita en el mismo título. Según apunta Alatorre: “Quien escribió el epígrafe (como el de las demás composiciones de este volumen) es seguramente don Juan de Orúe; a él remitió sor Juana los originales; él los dispuso para la imprenta; él pidió a eruditos y poetas de Sevilla las colaboraciones que ocupan los casi 50 folios (100 páginas) de los preliminares. Sor Juana le dijo a “sor Filotea” que lo único que había escrito por su gusto era “un papelillo que llaman *El Sueño*” (en efecto, así lo llaman los que lo leyeron antes de que se imprimiera [...]); Orúe, bien informado, nos hace saber que *ella* no lo llamaba así, sino como se expresa en el epígrafe, porque *Primero sueño* sugiere *Primera soledad*, y ella se propuso competir con Góngora [...]” (Sor Juana Inés de la Cruz, *Lírica personal*, ed. Antonio Alatorre, FCE, México, 2009, tomo I, p. 486).

sin afectación. En fin, es tal este *Sueño* que ha menester ingenio bien despierto quien hubiere de descifrarle, y me parece no desproporcionado argumento de pluma docta, el que con la luz de unos comentarios se vea ilustrado para que todos gozen los preciosísimos tesoros de que está rico.<sup>32</sup>

El primer comentario crítico de Navarro Vélez es sobre el estilo heroico que adopta sor Juana en el poema –“aludiendo no sólo a los escritos en versos hexámetros, sino a los que tienen por asunto ‘las acciones ilustres’”–<sup>33</sup> y coherente con el asunto de que trata el poema, es decir, que considera el *Primero sueño* un poema que sigue el precepto clásico de decoro. Sin embargo, el estilo heroico no se había utilizado para tratar asuntos tan “áridos” –en palabras del censor y biógrafo Diego Calleja–, como los que sor Juana explora en el poema.

El *Primero sueño* se puede dividir en distintas partes temáticas, algunas de las cuales ya habían sido tratadas por la tradición, como la preparación para el sueño en que se describe la silenciosa noche a partir de la imagen de las “nocturnas aves”, con tan sordas voces “que aun el silencio no se interrumpía” (v. 24). Esta imagen se construye en tres “viñetas o miniaturas” –según las llama Alatorre–<sup>34</sup> que parten de referencias mitológicas con las que se crean conceptos para aludir a la lechuza, los murciélagos y el búho, las aves que reinan en el mundo nocturno. La primera de estas viñetas está dedicada a la lechuza, que la poeta asimila con Nictímene:

Con tardo vuelo y canto, del oído  
mal, y aun peor del ánimo admitido,  
la avergonzada Nictímene acecha  
de las sagradas puertas los resquicios,  
o de las claraboyas eminentes  
los huecos más propicios  
que capaz a su intento le abren brecha,  
y sacrílega llega a los lucientes

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, [p. 9].

<sup>33</sup> José Pascual Buxó, *op. cit.*, p. 90.

<sup>34</sup> Antonio Alatorre, “Invitación a la lectura del *Sueño* de sor Juana”, en *Soledades. Primero Sueño*, ed. Antonio Carreira y Antonio Alatorre, FCE, México, 2010, p. 126.

faroles sacros de perenne llama  
que extingue, si no infama,  
el licor claro, la materia crasa  
consumiendo, que el árbol de Minerva  
de su fruto, de prensas agravado,  
congojoso sudó y rindió forzado.<sup>35</sup>

Nictímene fue transformada en lechuza, según recuerda Alatorre, por haber cometido incesto con su padre; desde entonces “huye de la luz, escondiendo su vergüenza en las sombras”,<sup>36</sup> y por eso, “avergonzada”, espera a la noche para entrar por las claraboyas de las iglesias, donde podrá robar, “sacrílega”, el aceite –el fruto del “árbol de Minerva”– de las lámparas del Santísimo. Sor Juana crea una ingeniosa imagen de la noche hablando del silencio protagonizado por esta ave nocturna y se sirve, para ello, de un elaborado concepto de inspiración ovidiana.

Sin embargo, esta decorosa correspondencia entre el tema del poema y el estilo heroico que celebra Navarro Vélez en su aprobación merecería un comentario más elaborado en otros fragmentos del *Sueño*, cuya temática nunca se había tratado en la poesía hispánica, como es el caso de la averiguación científica en los pormenores del sueño fisiológico. El silencio de la noche –descrito en los primeros setenta versos– es una armoniosa invitación al sueño de la naturaleza –animales, pájaros, el ladrón y el amante– que ocupará los siguientes ochenta, hasta llegar a la descripción del propio sueño *físico* de la poeta:

el cuerpo siendo, en sosegada calma,  
un cadáver con alma,  
muerto a la vida y a la muerte vivo,  
de lo segundo dando tardas señas  
el de reloj humano  
vital volante que, si no con mano,  
con arterial concierto, unas pequeñas  
muestras, pulsando, manifiesta lento

---

<sup>35</sup> Sor Juana Inés de la Cruz, *Lírica personal* ed. Antonio Alatorre, *op. cit.*, p. 488, vv. 25-38.

<sup>36</sup> Ovidio apud, *loc. cit.*

de su bien regulado movimiento.  
 Este, pues, miembro rey y centro vivo  
 de espíritus vitales,  
 con su asociado respirante fuelle  
 –pulmón, que imán del viento es atractivo,  
 que en movimientos nunca desiguales,  
 o comprimiendo ya, o ya dilatando  
 el musculoso, claro arcaduz blando,  
 hace que en él resuelle  
 el que le circunscribe fresco ambiente  
 que impele ya caliente,  
 y él venga su expulsión haciendo, activo,  
 pequeños robos al calor nativo,  
 algún tiempo llorados,  
 nunca recuperados [...] <sup>37</sup>

Los primeros versos del fragmento se refieren al corazón que “con arterial concierto” mantiene vivo al cuerpo durante el sueño; este órgano es el “miembro rey y centro vivo”, imagen que, según apunta Alatorre, tomó sor Juana de la *Introducción del Símbolo de la fe* de fray Luis de Granada,<sup>38</sup> en donde se expone lo que en su época se sabía sobre esta materia, sin duda más primitiva que las primeras imágenes del poema. Al corazón, fuente del calor y la vida, se asocia el pulmón, el “respirante fuelle” que, en movimientos rítmicos, atrae como un imán el viento en la inhalación y, al exhalar, expulsa un poco del calor que proviene del corazón. A estos dos órganos se suma un tercero, el de la “materia más prosaica” en palabras de Alatorre, que es la digestión. El estómago es, para sor Juana, la “centrífuga oficina” del “calor más competente”; y, a partir de los versos dedicados a este orgánico proceso (vv. 234-266) se desarrolla una conexión entre el sueño fisiológico y el psicológico –anclada en la doctrina de los cuatro humores: sangre, flema, cólera y melancolía– que abrirá paso a una bellísima exploración epistemológica sobre las ansias de conocimiento de la poeta y los límites de su propio intelecto; por lo que, de la ardua materia fisiológica, sor Juana hizo una lógica y ponderada transición

<sup>37</sup> *Op. cit.*, pp. 497-498, vv. 201-223.

<sup>38</sup> Antonio Alatorre, *ibid.*, p. 498, n. 201.

hacia la filosofía, pasando por el umbral del sueño para intentar abarcar todos los temas posibles –y, con ello, adquirir todo el conocimiento del mundo– en una ambiciosa silva de 975 versos. El poema concluye con la desilusión de sor Juana al verse incapaz de abarcar todo el conocimiento del mundo, y el orden se restituye con la salida del sol; el *Sueño* sigue, pues, una progresión del tiempo invertida –inicia en la noche, concluye con el día–:

mientras nuestro hemisferio la dorada  
ilustraba del sol madeja hermosa,  
que con luz judiciosa  
de orden distributivo, repartiendo  
a las cosas visibles sus colores  
iba, y restituyendo  
entera a los sentidos exteriores  
su operación, quedando a luz más cierta  
el mundo iluminado, y yo despierta.<sup>39</sup>

No era, naturalmente, pertinente hacer un comentario exhaustivo del *Sueño* de sor Juana –muchos críticos han abordado el análisis del poema con más éxito–,<sup>40</sup> sino más bien mostrar la falta de proporción en los comentarios del crítico Navarro Vélez; quien, con bienintencionado juicio, consideró que el logro del poema estaba en sus “conceptos continuos y nada vulgares”, sus alegorías misteriosas pero bien documentadas, sus “alusiones recónditas y nada confusas”; lo cual muestra que el censor sabía qué tipo de elogios merecía el ambicioso poema, aunque él mismo no lo hubiera entendido. Pues, como afirma al final del fragmento dedicado al *Sueño*, hace falta un “ingenio bien

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 538, vv. 967-975.

<sup>40</sup> Es muy extensa la lista de críticos modernos que se han adentrado en el *Sueño* de sor Juana, sin embargo, basta para el estudio contemporáneo consultar “El *Sueño* de sor Juana: alegoría y modelo del mundo” de Buxó (en *Sor Juana Inés de la Cruz, lectura barroca de la poesía*, Editorial Renacimiento, Madrid, 2009) o “El sueño de un sueño” de José Gaos (*Historia Mexicana*, 37, 1960, pp. 54-71) para ver dos acercamientos de la crítica moderna al poema de sor Juana. Aunque todo lector del *Primero Sueño* se beneficiaría de la imprescindible guía de lectura de Antonio Alatorre (“Invitación a la lectura del *Sueño* de sor Juana”, en *Soledades. Primero Sueño*, ed. Antonio Carreira y Antonio Alatorre, FCE, México, 2010) que ofrece lo que el censor Juan Navarro Vélez solicitó hace más de tres siglos en su aprobación: un comentario de quien, con despierto ingenio, descifrara el poema para que todos los lectores puedan gozar de los preciosos tesoros que tanto enriquecen este texto.

despierto quien hubiere de descifrarle”, al cual invita a escribir “con pluma docta” un comentario del poema, “para que todos gozen los preciosísimos tesoros de que está rico”.<sup>41</sup> Sí, el *Primero sueño* tiene todas las virtudes que menciona Navarro Vélez en su aprobación crítica, sin embargo, coincido con Buxó en que:

ante el descuido de sus contemporáneos, ha sido preciso esperar casi hasta nuestros días para que algunos estudiosos de Sor Juana pudiesen penetrar –armados de más armas que la mera intuición– en los sentidos de *El sueño*, cuya hondura nos resulta, muchas veces todavía oscuridad inescrutable.<sup>42</sup>

Es necesario, no obstante, insistir en que, de todos los paratextos críticos que se dedican al comentario y análisis de la obra –tres aprobaciones y siete pareceres no legales–, sólo dos de ellos, ambos aprobaciones, se acercan a los textos de sor Juana con una actitud crítica que, modesta en su ignorancia de los vericuetos del *Primero sueño*, parte de una lectura juiciosa de las obras que conforman el *Segundo volumen*, para ofrecer al lector un comentario que ayude a identificar en qué radica la genialidad de la autora. Juan Navarro Vélez, en particular, dedica un extenso párrafo, no sólo al *Sueño*, sino también a los versos, las comedias, y la que para él es la cumbre del volumen, la “Carta atenagórica”:

Corona este tomo la corona de todas las obras de la madre Juana, la respuesta que dio a un sermón del más docto, del más agudo y del más grande predicador que ha venerado este siglo, de aquel monstruo hermoso y agradable de los ingenios. Con este campeón, que pusiera miedo aun al más alentado, sale a la palestra y en todo se porta verdaderamente bizarra, en las cortesánias discretas con que le trata, en las ventajas grandes que libera y modesta le cede, en lo atenta que le venera, en lo ingeniosa que le contradize, en lo sutil que le arguye, en lo docta que se le opone y en lo esforçada que aspira a quitarle o a competirle la palma.<sup>43</sup>

Con este último comentario –y atendiendo en especial a la importancia que este texto tiene para el crítico– es posible trazar los ejes más importantes de la primera recepción de la obra de sor Juana. Parece que, para el crítico novohispano de finales del siglo XVII,

---

<sup>41</sup> *Op. cit.*, [p. 9].

<sup>42</sup> *Op. cit.*, p. 93.

<sup>43</sup> *Ibid.*, [p. 11].

nada era más estimulante que este texto teológico con una interesante historia editorial. La “Carta atenagórica” se difundió cuarenta años después de que el conocido jesuita portugués, el padre Antonio de Vieyra, hubiera dictado un sermón sobre la mayor de las finezas del amor de Cristo, cuestionando las opiniones de santo Tomás, san Agustín y san Juan Crisóstomo.<sup>44</sup> Sor Juana comentó este sermón ante algunas figuras relevantes de la corte novohispana y, ante la solicitud de uno de los presentes “vertió estos [argumentos] y aquellas [razones] en una carta no destinada originariamente a la publicación”,<sup>45</sup> pero que, a causa de su popularidad en su versión manuscrita, llegó a manos del obispo de Puebla, don Manuel Fernández de Santacruz y Sahagún, quien la publicó a su costa, titulándola “Carta Atenagórica” y adjuntando a ésta otra dirigida por él mismo a sor Juana, bajo el seudónimo de sor Filotea de la Cruz. La carta de sor Filotea a sor Juana, y la respuesta de la monja a aquélla, constituyen un complejo nudo en su biografía que tendrá ecos en los paratextos de los tres volúmenes de sus obras impresas.

### 5. 1. 3. EL DEBATE DE LA ESCRITURA PROFANA POR UNA PLUMA RELIGIOSA

Antes de la publicación en 1700 de la “Respuesta a sor Filotea” en el tercer volumen de sus obras impresas, la *Fama y obras pósthumas*, los lectores y críticos de sor Juana estaban ya familiarizados con las críticas expresadas por el obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santacruz, en su carta de 1690. En ella expresa, principalmente, su desaprobación de la variedad en los temas y géneros de sus escritos, es decir, de todo aquello que resulte en una distracción de su responsabilidad como religiosa. La carta,

---

<sup>44</sup> Como observa Antonio Alatorre, en la crítica al padre Vieira sor Juana no refuta a estos santos, “sino que vuelve por su honra” (Antonio Alatorre y Martha Lilia Tenorio, *Serafina y sor Juana*, 2da. edición, COLMEX, México, 2014, p. 77).

<sup>45</sup> Alberto G. Salceda, “Introducción”, en Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas. IV Comedias, sainetes y prosa*, FCE, México, 1957, p. XXXVII.

adornada con falsos gestos de familiaridad, es quizás el paratexto –en tanto que rodea y alude al texto central, la “Carta atenagórica” de sor Juana– que más abiertamente ejerce el poder de censura sobre la actividad literaria de la poeta mexicana. Inicia con un comentario crítico que destaca en la escritura de sor Juana las mismas virtudes que los críticos de las aprobaciones y pareceres:

Yo, a lo menos, he admirado la viveza de los conceptos, la discreción de sus pruebas y la enérgica claridad con que convence el asunto, compañera inseparable de la sabiduría, que por eso la primera voz que pronunció la Divina fue *luz*, porque sin claridad no hay voz de sabiduría.<sup>46</sup>

No obstante, el autor pasa rápidamente del elogio al asunto que motivó la escritura de su carta –no entraré a comentar la verdadera intención detrás de ésta, o la razón de que usara un seudónimo, o el hecho de que estuviera ejerciendo sobre el texto de sor Juana una censura que él mismo rectifica con la publicación, no sólo de la “Carta atenagórica” sino también, después, de la “Respuesta a sor Filotea de la Cruz”–; el censor reconoce que no es su intención, al menos no explícita, prohibir a sor Juana la poesía, sino sugerir que imite a santa Teresa y al Nacianceno “así como en el metro, también en la elección de los asuntos”.<sup>47</sup>

El problema principal, para Fernández de Santacruz, es la insubordinación que trae consigo la escritura de poesía –pues se entiende como una práctica lúdica, especialmente cuando trata de temas profanos– sólo aceptada en el caso de que el autor religioso fuera hombre: “letras que engendran elación, no las quiere Dios en la mujer; pero no las reprueba el Apóstol cuando no sacan a la mujer del estado de obediente” (*loc. cit.*). Por lo que concluye el censor la breve carta sugiriendo que busque en sus pasatiempos honrar a Dios en la escritura, en vez de cultivar la poesía profana y el

---

<sup>46</sup> “Carta de sor Filotea de la Cruz”, *ibid.*, p. 694.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 695.

estudio del mundo natural: “No es poco el tiempo que ha empleado vuestra merced en estas ciencias curiosas; pase ya, como el gran Boecio, a las provechosas, juntando a las sutilezas de la natural, la utilidad de una filosofía moral”.<sup>48</sup>

Las opiniones de Santacruz no se pueden considerar aisladas; tampoco se puede afirmar con certeza que todos los comentarios sobre este asunto en los paratextos de las obras de sor Juana sean ecos de la carta de sor Filotea, especialmente si se toma en cuenta que la mujer religiosa tenía, en la tradición literaria novohispana, un solo papel destinado a la glorificación de su propia vocación –ser la protagonista de una biografía o “vida de santos”, escrita por su confesor u otro religioso de renombre–,<sup>49</sup> por lo que toda desviación de este papel pasivo ameritaba cuanto menos un comentario, cuando no una crítica abierta.<sup>50</sup>

Uno de los censores del primer volumen, la *Inundación castálida*, toma en su aprobación una postura distinta, al punto de tratar de ignorantes a los censores que desaprueban a los religiosos que escriben literatura profana, como el crítico al que sor Juana responde en la “Respuesta a sor Filotea”. Amparándose en una alusión a

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 696.

<sup>49</sup> “Es bien conocido el celo con que el clero novohispano se desvelaba para que sus monjas alcanzaran el estado de beatitud, al extremo de que cada convento o familiar de una monja perfecta encargaba a un sacerdote experto la redacción de una biografía (destinada a la edificación popular tanto como a servir de modelo para otras monjas) que contuviera el relato de sus dolencias físicas y de las visiones sobrenaturales con que Dios la premiaba en sus raptos extáticos” (José Pascual Buxó, *op. cit.*, p. 79).

<sup>50</sup> En la “Respuesta a sor Filotea” sor Juana se desvía de su réplica a las críticas de Santacruz y responde con vehemencia a otro crítico de la “Carta atenagórica”, dejando constancia de este intento de censurarla: “Si es, como dice el censor, herética, ¿por qué no la delata? y con eso él quedará vengado y yo contenta, que aprecio, como debo, más el nombre de católica y de obediente hija de mi Santa Madre Iglesia, que todos los aplausos de docta. Si está bárbara –que en eso dice bien–, riase, aunque sea con la risa que dicen del conejo, que yo no le digo que me aplauda, pues como yo fui libre para disentir de Vieyra, lo será cualquiera para disentir de mi dictamen. Pero ¿a dónde voy, Señora mía? Que esto no es de aquí, ni es para vuestros oídos, sino que como voy tratando de mis impugnadores, me acordé de las cláusulas de uno que ha salido ahora, e insensiblemente se deslizó la pluma a quererle responder en particular, siendo mi intención hablar en general” (“Respuesta a sor Filotea”, en Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas. IV Comedias, sainetes y prosa...*, p. 469).

Tertuliano, fray Luis Tineo considera que las habilidades poéticas de sor Juana no podrían más que complacer a Dios, pues son una manifestación humana de la belleza que

Él infundió en el mundo:

¿Qué árbol no produce primero la flor que el fruto? Antes ponderó con su elegancia Tertuliano que en aquellos vistosos rudimentos de las flores amaestra el octubre la razonada erudición de sus frutos. No digo esto porque yo en esta materia llegue a hazer el menor escrúpulo, antes reconozco que éstas son unas prendas y habilidades divinas que Dios las pone en algunos sujetos para demostración de su gran providencia y motivos admirables de su mayor alabança. Desdichadas prendas y habilidades si hubieran de ser ofensa de Dios. No son sino recreación honestíssima y empleos decentísimos del religioso más ajustado.<sup>51</sup>

Después de una combativa descripción del juicio de otros censores –y la yuxtaposición entre el talento de los religiosos que escriben poesía y el de los poetas del Parnaso–,<sup>52</sup> el censor Luis Tineo concluye con un comentario sobre la autora en donde privilegia la condición de monja sobre la de escritora. Aunque esto no es inusual en las aprobaciones dedicadas a las obras de escritores religiosos –siempre se favorece la gracia del religioso más que la sabiduría o el ingenio poético–, en ellas no se contempla que esté fuera de lugar escribir literatura secular cuando el autor masculino es fraile o clérigo; pero este debate está presente en la vida literaria de sor Juana y la acompañará hasta el final de su vida. Lo que fray Luis Tineo, un hombre religioso, tiene que reivindicar en su aprobación, no es el derecho de sor Juana al ejercicio libre de las letras, sino el de poder ser considerada religiosa y santa a pesar de su ejercicio literario: “Lo mismo digo de sor Juana y añado (porque como dezía el gran cardenal Belarminio, tengo también mi poco

---

<sup>51</sup> *Op. cit.*, [pp. 10-11].

<sup>52</sup> “Yo confieso que de oficio he hecho este reparo, valga lo que valiere, porque como reconozco que *stultorum infinitus est numerus* podrá ser que, entre tantos, no falte alguno de los que bautizan el idiotismo con nombre de santidad que piense que han de canonizarle con publicar guerra a los consonantes de *intra Claustra*, como si fuera a la secta de Lutero. Lo que sé es que los de esta profesión saben mejor conceptuar su negocio y cultivar sus conveniencias que los que tratan de cultivar el Parnaso y conceptuar discreciones, con que se puede entender que éstos viven más apartados del mundo [...] Éste es un numen prodigioso, un furor divino que es imposible ocultarse esté donde estuviere [...] Y, como enseña la theología, la gracia no destruye la naturaleza, sino antes la perfecciona. Lo cierto es que no es incompatible ser muy siervos de Dios y hacer muy buenas coplas” (*ibid.*, [p. 11]).

de propheta a lo viejo) que ha de ser muy santa y muy perfecta y que su mismo entendimiento ha de ser causa de que la celebremos por el san Agustín de las mujeres”.<sup>53</sup>

Es necesario contemplar que, así como para muchos censores de finales del siglo XVII era imposible armonizar la vida contemplativa de una mujer religiosa con el ejercicio literario –pero, sobre todo, con el discurso público–, así de desproporcionada puede resultar para los lectores modernos la necesidad de conciliar la libertad poética de sor Juana con el deseo de ganarse el cielo a través del recogimiento. Para el lector del siglo XVII –y para la misma sor Juana– este debate tenía como eje central un tema determinante, la salvación del alma. Según señala Buxó:

Sor Juana vio convertirse en un debate de serias proporciones morales los extremos que ella tenía por idealmente compatibles: mantenerse firme a su vocación estudiosa y, al mismo tiempo, cumplir satisfactoriamente con las obligaciones de sus votos. No se trata – como a veces se cree– de un problema reductible a los términos del ejercicio de la voluntad frente al cumplimiento del deber, sino de un conflicto moral entrañable capaz de poner en riesgo lo que constituía para los españoles del siglo de sor Juana su último y más importante ‘negocio’: el de la salvación del alma.<sup>54</sup>

Por esta razón, todos los paratextos que participan de este polémico enfrentamiento incluyen alguna reflexión del debate “genio vs. virtud”; algunos, intentando suavizar las diferencias, aunque otros –como Juan Camacho Gayna, el editor de la *Inundación castálida* y autor del prólogo– privilegian la virtud de la autora, pues en el prefacio al primer volumen desdeña la labor de sor Juana como escritora e intelectual, a fin de no restar importancia –entiéndase con ello, tiempo– a su condición de religiosa. Incorpora, además, el reglamentario tópico de falsa modestia que ella, al no haber escrito el prólogo, no pudo expresar en primera persona. Juan Camacho Gayna intenta complementar los elogios y la crítica de la genialidad de la obra de sor Juana que se muestra en las

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, [pp. 11-12].

<sup>54</sup> *Op. cit.*, p. 83.

aprobaciones con alusiones a su ejemplaridad y humildad, virtudes de la religiosa que parecen entrar en contradicción con la imagen de autora de poesía profana que, sin muchos reparos, defienden algunos de sus censores:

Advierto también que saben los que en México la trataron, que como en el estudio de las musas no se divierte de otro que la obligue, no gasta en él más tiempo que el que había de ser ocio; el componer versos no es presión a que se dedica, sólo es habilidad que tiene. Harto mejor lo dice su pluma en el soneto en que dice que elige antes “consumir vanidades de la vida / que consumir la vida en vanidades”.<sup>55</sup>

La humildad de sor Juana como poeta es una de las justificaciones más frecuentes a la publicación de sus obras. En las aprobaciones y pareceres que acompañan las obras del *Segundo volumen* está presente también el debate sobre la dificultad de conciliar el ingenio artístico de la monja con la virtud, y la salida más conveniente en términos de argumentación para el censor –que no puede evitar elogiar las obras de sor Juana– es argüir que la monja nunca pretendió la fama:

Nunca escribió estos papeles la madre Juana con ambición, ni aun con esperanza de que se imprimiesen. Escriviolos, o por su lícito divertimento, o porque se los pidieron personas a quienes su discreta cortesanía no supo negarse. Hoy, su modestia y respeto, aun más que su gusto, permiten que se estampen.<sup>56</sup>

Para los lectores de tiempos de sor Juana, la sabiduría y la soberbia –en una mujer– estaban hermanadas. Es por esto que los censores y prologuistas que comentan su talento y su virtud necesitan aludir a la modestia de la autora, especialmente a su rechazo de la fama y la presunción, para colocarla de vuelta en el ámbito de lo privado, el convento. Así, Juan Silvestre, en su parecer no legal, muestra la sorpresa del lector del siglo XVII ante la imposible armonía entre la santidad y el ejercicio de las letras:

Gran texto me inspiró contra la madre Juana aquella memoria: *Dios libre a todas mis hijas de presumir de latinas*, escribe el *Lapis Lydius*, que previno Dios para los Agapetas de nuestro tiempo: *Harto más quiero que presuman de parecer simples, que es muy de santas, que no tan rectóricas*. ¡Santa mía! Muy rectórica y latina os contemplo, sin faltar

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, [p. 17].

<sup>56</sup> Sor Juana Inés de la Cruz, *Segundo volumen...*, [p. 7].

a lo santo, con que sois la práctica solución de vuestro argumento. Esto me persuado a que vituperáis la presunción y no la entidad. ¿Es así?<sup>57</sup>

Son pocos los censores que, como Juan Silvestre, –aun sorprendidos de que esto fuera posible– logran aceptar que la obra de sor Juana muestre su ingenio y sabiduría sin poner en riesgo la virtud y obediencia de la autora; pues, como ella misma afirma en la “Respuesta a sor Filotea”, ha dedicado su vida adulta a equilibrar las responsabilidades del convento con la proclividad al estudio y el verso –que le viene sin esfuerzo–,<sup>58</sup> a pesar de que estos empeños hayan sido insuficientes para muchos de sus detractores, lo que la obliga a desdeñar públicamente de su voluntad creadora:

Pues si está el mal en que los use [los versos] una mujer, ya se ve cuántas los han usado loablemente; pues ¿en qué está el serlo yo? Confieso desde luego mi ruindad y vileza; pero no juzgo que se habrá visto una copla mía indecente. Demás, que yo nunca he escrito cosa alguna por mi voluntad, sino por ruegos y preceptos ajenos; de tal manera, que no me acuerdo haber escrito por mi gusto sino es un papelillo que llaman *El Sueño*. Esa carta que vos, Señora mía, honrasteis tanto, la escribí con más repugnancia que otra cosa.<sup>59</sup>

Como es bien sabido, sor Juana se retiró de la vida pública unos años antes de su muerte. No se puede ignorar que la censura que más pesó sobre su obra y figura fue la que ejerció su confesor, el jesuita Antonio Núñez de Miranda; asunto tan vastamente discutido por la crítica que no es posible profundizar en él en tan sólo unas cuantas líneas. Y, sin duda la “Carta al padre Núñez de Miranda”, que escribió sor Juana en 1682 para responder a las críticas del confesor sobre su vida pública dedicada al estudio y la poesía<sup>60</sup> –y, en la cual,

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, [pp. 53-54].

<sup>58</sup> “Pues si vuelvo los ojos a la tan perseguida habilidad de hacer versos –que en mí es tan natural, que aun me violento para que esta carta no lo sean– [...] he buscado muy de propósito cuál sea el daño que puedan tener y no le he hallado” (*op. cit.*, pp. 469-470).

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 471.

<sup>60</sup> En comparación con la “Respuesta a sor Filotea”, la carta dirigida a Núñez de Miranda resulta más honesta y osada, pues ésta era privada –y no estaba destinada a la imprenta– y existía entre ellos una familiaridad que no había en la relación con el obispo de Puebla. Las réplicas a este tema –la censura de sus versos– son similares, a excepción, como he dicho, del tono: “Y dígame V. R.: ya que en su opinión es pecado hacer versos, ¿en cuál de estas ocasiones ha sido tan grave el delito de hacerlos? Pues cuando fuera culpa (que yo no sé por qué razón se le pueda llamar así), la disculparan las mismas circunstancias y

termina su relación con él–, es un testimonio más oportuno para comentar el conflicto que sor Juana tuvo con la sociedad de su época, al intentar conciliar la libertad creadora con la disciplina religiosa. Sin embargo, la carta manuscrita no está relacionada con los paratextos de sus obras impresas –pues no se descubrió sino hasta el siglo pasado, y el conflicto pasó inadvertido para los críticos y censores del siglo XVII–, por lo que todas las alusiones que se hacen en la *Fama y obras pósthumas* a su abandono de la literatura y su entrega a la vida conventual carecen del tinte de conflicto vital que tan claramente se nos presenta a los lectores en esta combativa carta.

La censura marcó la vida literaria de sor Juana más de lo que se muestra en los paratextos –difícilmente se habría retirado la poeta por otra razón, de no haber tenido que confrontar obstinadamente a todas las autoridades religiosas de su tiempo–;<sup>61</sup> sin embargo, como señalé al inicio de este capítulo, la crítica literaria –incluso cuando es

---

ocasiones que para ello he tenido, tan contra mi voluntad. Y esto bien claro se prueba. Pues en la facilidad que todos saben que tengo, si a ésa se juntara motivo de vanidad (quizá lo es de mortificación), ¿qué más castigo me quiere V. R. que el que entre los mismos aplausos, que tanto me duelen, tengo? ¿De qué envidia no soy blanco? ¿De qué mala intención no soy objeto? ¿Qué acción hago sin temor? ¿Qué palabra digo sin recelo? Las mujeres sienten que las exceda; los hombres, que parezca que los iguale. Unos no quisieran que supiera tanto. Otros dicen que había de saber más, para tanto aplauso. Las viejas no quisieran que otras supieran más; las mozas, que otras parezcan bien; y unos y otros, que viese conforme a las reglas de su dictamen. Y de todo junto resulta un tan extraño género de martirio cual no sé yo que otra persona haya experimentado” (“Carta de la madre Juana Inés de la Cruz escrita al Reverendo Padre Maestro Antonio Núñez, de la Compañía de Jesús”, en Sor Juana Inés de la Cruz, *Ecos de mi pluma. Antología en prosa y verso*, ed. Martha Lilia Tenorio, Penguin Clásicos, México, 2018, pp. 306-307).

<sup>61</sup> Las causas por las que sor Juana dejó la escritura han sido ampliamente discutidas por la crítica contemporánea. Si sus lectores del siglo XVII tenían la absoluta certeza de que este abandono de la vida pública se debía al sacrificio y entrega a la vida de piedad, la mayoría de los críticos del siglo XX no han querido ver más allá de la censura impuesta por las autoridades religiosas de las que sor Juana se defendió en las dos cartas mencionadas más arriba. Coincido con Buxó en que la decisión de sor Juana de abandonar la literatura y el estudio responde a una imposición social más poderosa que la de Núñez de Miranda: “Por instinto liberal, me sentiría inclinado a compartir tanto la indignación de Paz cuanto su idea de que Sor Juana se resistió tenazmente al acoso del arzobispo y sus delegados, pero como estudioso de la historia de las mentalidades no puedo dejar de reconocer que la ‘abjuración’ de Sor Juana, no sólo fue resultado de una evidente estrategia disciplinaria por parte de la jeraquía eclesiástica novohispana, sino de otra presión mucho más sutil y eficiente, la de sus propios paradigmas femeninos de sacrificio y renuncia [...] Sor Juana se hallaba inmersa en ese proceso de crisis espiritual que la llevaría –como a Santa Paula– a buscar con la muerte la sublimación del conflicto que había marcado toda su vida: ser mujer y ser sabia en una sociedad que no admitía la conjunción pacífica de tales extremos, aunque fueran matizados por la virtud” (*op. cit.*, pp. 85-86).

aprobatoria y, en apariencia, independiente, como ocurre con los pareceres– contribuye a crear una imagen de sor Juana acorde con las disposiciones de la censura institucional que, por otros medios, buscaba limitar la creación literaria de la autora. En paralelo al control que figuras como Fernández de Santacruz y Núñez de Miranda tenían sobre la legitimación de sor Juana como escritora y poeta del virreinato, se estaba creando –en los paratextos de sus obras– la imagen de la monja piadosa que, en sus tiempos libres y casi sin esfuerzo, había logrado eclipsar a muchos de sus contemporáneos con su sabiduría, ingenio poético y humildad intelectual. No es de extrañar que la crítica en los paratextos haya puesto más atención a los aspectos de la obra que más ruido habían generado entre los lectores y censores del virreinato, esto es, la insólita capacidad creadora de sor Juana –tratándose de una mujer–; el conceptismo, la erudición y la claridad de la mayoría de sus obras –en especial las de tema religioso–; y, por último, la difícil armonización, aunque posible, del cilicio y la pluma de una monja profesa.

A pesar de que la crítica literaria en las aprobaciones de la *Inundación castálida* y el *Segundo volumen* sea limitada y restrictiva de las obras que componen ambos volúmenes –pues, como afirma Buxó, hizo falta esperar al siglo XX para que la crítica se adentrara a la obra de sor Juana con más herramientas que la pura intuición–,<sup>62</sup> los críticos responsables del elogio y comentario en estos paratextos pretenden hacer justicia a la figura de la poeta con los elementos de análisis que tenían a su disposición, atendiendo especialmente a los argumentos que circulaban en torno a la obra y figura de sor Juana antes de la publicación de su obra, esto es, la polémica de que una mujer –y encima, religiosa– entrara a formar parte del discurso público. En lugar del ejercicio de crítica literaria libre y atento a las particularidades de la obra, las aprobaciones son una

---

<sup>62</sup> *Op. cit.*, p. 93.

muestra nada desdeñable de la voz mediadora entre la obra y el público lector, predispuesto, quizá, a la lectura sesgada de la religiosa. El autor de estos paratextos tiene, pues, dos responsabilidades ante sor Juana y sus lectores: interpretar la obra literaria a la luz de las críticas de sus censores y elaborar un discurso redentor que lograra matizar, con la virtud, los dos aspectos irreconciliables para la sociedad de su tiempo –y que tan profundamente afectaron la vida y obra de esta poeta–, ser mujer y ser sabia.

## 5. 2. CONCLUSIONES: LEER EL LIBRO DESDE SUS PARATEXTOS. EL CASO DE LA *FAMA Y OBRAS PÓSTHUMAS*

Uno de los libros novohispanos que más se presta para el análisis de los paratextos en su conjunto es la *Fama y obras pósthumas* de sor Juana Inés de la Cruz, publicado en Madrid en 1700 por su diligente editor, Juan Ignacio Castorena. Con el propósito de integrar el análisis de los paratextos en relación con el texto literario –y establecer los límites del espacio paratextual– he optado por seleccionar un volumen que permita integrar las conclusiones derivadas del estudio de cada paratexto aislado; y la *Fama* de sor Juana es un libro que, en términos de su conformación material –y, en concreto, debido a sus paratextos, que rayan en lo excepcional– es ideal para el estudio del espacio paratextual como unidad.

La conformación del volumen es un poco distinta a las otras dos obras impresas de sor Juana. Primero, porque el texto literario está dividido en dos; las obras póstumas de sor Juana, por un lado, y los poemas laudatorios y luctuosos de otros poetas novohispanos, escritos cuando se hizo pública la noticia de la muerte de la Décima Musa. La segunda particularidad de este volumen es el amplio espacio paratextual –en efecto,

alcanza los casi ciento cincuenta folios–, lo cual es aún más determinante si se toma en cuenta que el texto literario de la *Fama y obras pósthumas* es el más sucinto de los tres. Esto indica que el espacio paratextual tiene casi la misma importancia que la obra literaria en términos de volumen –lo cual sugiere, también, la importancia del discurso que este espacio textual contiene– y de valor económico, pues no hay que olvidar que, aunque no numerados, estos pliegos tenían el mismo valor que los que componen la parte del libro dedicada al texto literario.

La *Fama* es un volumen excepcional, también, porque es más transparente en sus pretensiones –pautadas desde el mismo título– y porque logra lo que los volúmenes precedentes de las obras de sor Juana ambicionaban con mayor dificultad: la legitimación absoluta de la poeta. Esta legitimación –como se ha visto en los paratextos de la *Inundación castálida* y del *Segundo volumen*– se lleva a cabo en los términos estipulados por los censores y panegiristas; es decir, que los mismos parámetros de censura y elogio que se establecieron con el primer paratexto de Luis Tineo en la *Inundación castálida* se mantienen y perfeccionan ahora en este volumen póstumo, donde, como apunta Margo Echenberg, “Ironically, then, her death allowed Sor Juana’s panegyrists to praise what for them were her unwomanly qualities without empowering her and to reconstruct her life along exemplary lines without being contested by her”.<sup>63</sup> La hipótesis de Echenberg es que, en la *Fama*, los panegiristas de sor Juana crean una imagen de la monja acorde con sus propios parámetros de santidad, piedad y genialidad. Esto ayuda a corroborar lo que he mantenido a lo largo del presente estudio sobre el poder de legitimación y de censura que tenían los paratextos en este periodo, ya que éstos tienen el potencial de crear el

---

<sup>63</sup> Margo Echenberg, *On “Wings of Fragile Paper”: Sor Juana Inés de la Cruz and the Fama y obras pósthumas (1700)*, thesis Brown University, May, 2000, p. 5.

discurso crítico capaz de infiltrarse en los criterios estéticos, morales y sociales –en fin, lo que constituye el gusto del público lector– y condicionan por ello la recepción de la obra. El espacio paratextual, con sus aprobaciones, pero también con las poesías laudatorias, dedicatorias y prólogos, difunden y refuerzan los elementos de “reconocimiento” de la imagen del autor y la obra. En la *Fama*, como se verá en esta sección, se repiten los lugares comunes sobre la figura de sor Juana que se examinaron ya de manera más amplia en la sección anterior; no obstante, la conformación de este volumen merece una mirada atenta a los paratextos en conjunto y, algunos de ellos, de manera independiente como auténticas joyas bibliográficas y literarias.

El amplio espacio paratextual de la *Fama y obras pósthumas* inicia con una dedicatoria de Juan Ignacio Castorena a la reina Mariana de Neoburgo (esposa de Carlos II), en donde asume la voz de la autora y cumple con la convención de presentarse a la dedicataria –“A vuestra merced la poetisa sor Juana se ofrece, sacrifica y consagra en aras del vasallaje”–;<sup>64</sup> también se refiere a la obra literaria como un “breve epitafio a las reliquias del entendimiento de la poetisa, como Fama Póstuma”,<sup>65</sup> y con ello, no sólo cumple con el obligado tópico de falsa modestia, sino que deja para los lectores futuros una de varias marcas de la génesis bibliográfica de la obra: para Juan Ignacio Castorena, que escribe la dedicatoria después de la muerte de sor Juana –haciendo por tanto improbable e innecesario su ofrecimiento de la poetisa a la reina– y antes de que se imprimiera el título definitivo en la portada, el primer título de este libro era *Tercer*

---

<sup>64</sup> Sor Juana Inés de la Cruz, *Fama y obras pósthumas*, [p. 6].

<sup>65</sup> *Ibid.*, [pp. 8-9].

volumen y, después, *Fama póstuma*, haciendo eco, quizás –como apunta Alatorre<sup>66</sup> a la *Fama póstuma* de Lope de Vega (Madrid, 1636).

Con el título final de la obra –*Fama y obras póstumas*– Juan Ignacio Castorena, busca, a mi parecer, especificar el contenido del libro agrupando la “fama” –que se refiere no sólo a los poemas laudatorios y fúnebres incluidos en el texto literario, donde se elogia y constata la fama póstuma de la poeta; sino, también, a los mismos talentos de la monja, que le valieron tal reconocimiento– y los propios méritos literarios de sor Juana, sus “obras póstumas”. El adjetivo *póstumo* del título no sólo modifica el sustantivo “obras”, sino también “fama”; como comprueba el hecho de que en el imaginario del editor, el libro estaba compuesto, desde un inicio, por obras póstumas y elogios a la autora, y aun así le pareció correcto llamar al conjunto, durante gran parte del proceso de composición, *Fama póstuma*.

La segunda dedicatoria del libro, firmada también por Castorena y dirigida a doña Juana Piñateli Aragón Cortés –descendiente del conquistador de México– ofrece a la dedicataria, no sólo el libro conformado por los textos póstumos de la autora y los poemas fúnebres de sus compatriotas, sino también las poesías preliminares que saturan de encomios el espacio paratextual del libro: “Ofrece a vuestra excelencia mi rendimiento en este libro una valiente lámina de plumas de oro, en los escritos de la poetisa, mexicana fénix, y de los plumajes de los cisnes cortesanos de Madrid, Lima y México, que

---

<sup>66</sup> “Una de las decisiones que tomó Castorena a última hora fue la del título definitivo del volumen [...] Hasta fines de 1699, el título no había sido ése. Castorena pensaba poner primero la palabra *Obras* (o *Tomo tercero* o *Parte tercera de las obras*) y sólo después la palabra *Fama*” (“Para leer la *Fama y Obras póstumas* de sor Juana Inés de la Cruz”, *NRFH*, XXIX, pp. 428–508, p. 451). Creo, no obstante, que el título “Fama póstuma” es más frecuente en la literatura hispánica de lo que sugiere la filiación con el libro de Lope de Vega; también en la *Cýthara de Apolo* de Salazar y Torres –obra publicada después de la muerte del autor por Vera Tassis– se incluye en los paratextos un poema elegíaco titulado “Fama póstuma”.

renuevan el vuelo a su póstuma fama”.<sup>67</sup> Como señalé en el capítulo dedicado a la aprobación, este paratexto se ve determinado por la fama previa del autor, lo que en muchas ocasiones confirman las poesías laudatorias recolectadas antes de la obtención de permisos y redacción de paratextos de autor –o, en este caso, del editor–, como la dedicatoria y el prólogo.

Castorena no solicita nada en las dedicatorias, lo cual –junto con el hecho de que se duplique este paratexto, cuando el autor es el mismo– se distingue de las primeras convenciones de la dedicatoria. El simple hecho de dedicar la obra de la poeta mexicana a dos mujeres representantes del poder –en el caso de la reina, real; en el de la descendiente de Cortés, simbólico– convierte el libro en un complejo aparato de legitimación, junto con los poemas preliminares y las aprobaciones.

No son las dedicatorias los únicos paratextos inusuales en este volumen; de las tres aprobaciones que autorizan la publicación del libro, destaca la excepcional aprobación-biografía del padre Diego Calleja, que tiene la virtud de incorporar elementos literarios y textuales ajenos a la censura, razón por la que la crítica de nuestros tiempos ha insistido en separar esta “vida” del espacio paratextual y darle el estatus de un texto literario independiente. Sin embargo, tratarla como un paratexto no es reducirla a un elemento accesorio, como parecen temer los críticos que olvidan considerar esta “biografía” una aprobación; al contrario, esta importante censura ayuda a mostrar el alcance del paratexto y su capacidad de adoptar recursos propiamente literarios, creando discursos paralelos a la obra que la enriquecen, y potencian algunos de los elementos que permanecerían, de otro modo, ocultos al lector.

---

<sup>67</sup> *Op. cit.*, [p. 12].

Pero, a pesar de la refuncionalización de este paratexto –razón por la que se hace posible la inclusión de la biografía–, no se pueden pasar por alto las marcas textuales y bibliográficas por las que este paratexto debe ser considerado, ante todo, una aprobación, y que, como tal, mantiene su primitiva función burocrática. Como apunta Idalia García, el texto de la aprobación novohispana va precedido, de manera casi reglamentaria, por un título –siempre se aclara con alguno de los rótulos por los que se identifica este paratexto, “aprobación”, “censura”, “parecer” o “sentir”–, el nombre y puesto del censor y su breve currículum, especificaciones que no son necesarias en los demás paratextos.<sup>68</sup> En la mencionada aprobación de Diego Calleja, se incluye el encabezamiento –más breve que en otras censuras a los primeros dos volúmenes de sor Juana–<sup>69</sup> que designa el paratexto como “aprobación” y presenta al autor de la misma: “Aprobación del reverendísimo padre Diego Calleja, de la compañía de Jesús”.<sup>70</sup>

No es sólo el título del paratexto el que ayuda a identificarlo como una censura o aprobación, también hay que mirar hacia dentro del texto, pues las primeras líneas incorporan las convenciones retóricas y burocráticas típicas de este preliminar, sin duda con la intención de descartar lo más extenuante del paratexto y pasar a lo que el censor, el editor, los lectores y los críticos modernos consideran lo más importante, la “vida” de sor Juana. No obstante su génesis –parece indebatible que Calleja escribió la biografía antes

---

<sup>68</sup> “Por norma general en los documentos preliminares que reflejan la valoración sobre el texto de la obra (v. gr. aprobaciones o pareceres), el inicio de cada documento del que se trate se encuentra en cursiva, indicando el nombre de la persona que lo elaboró y un breve ‘currículo’ de su vida. De esta manera se distingue esta información del texto mismo a diferencia de otros documentos preliminares” (Idalia García, *Secretos del estante: Elementos para la descripción bibliográfica del libro antiguo*, UNAM, México, 2011, p. 278).

<sup>69</sup> La aprobación de fray Luis Tineo a la *Inundación castálida* está rotulada con una aclaración más extensa –que es lo más habitual en los paratextos de libros novohispanos y españoles– “Aprobación del reverendísimo P. M. fray Luis Tineo de Morales, del Orden de canónigos regulares remonstratenses, maestro general de su religión, predicador de su Magestad y su theólogo de la Real Junta de la Purísima Concepción, abad del convento de San Joaquín de esta corte” (*Inundación castálida...*, [p. 5].

<sup>70</sup> *Op. cit.*, [p. 16].

de que se le encomendara la censura de la obra—, sus marcas bibliográficas —como el rótulo “aprobación” que lo corona— o la ratificación y legalización del contenido del volumen, es imposible considerar este texto, indudablemente de carácter literario, otra cosa distinta a una censura:

Por mandado de V. A. he leído un libro intitulado *Obras y fama póstuma de la madre sor Juana Inés de la Cruz*, que pretende dar a la estampa el señor don Juan Ignacio de Castorena y Ursúa, capellán de honor de su Magestad. Y sobre assegurar que habiéndole visto, sin hallar en él cosa que se oponga al recto sentir de nuestra santa fe o pureza de buenas costumbres, antes mucha enseñanza, que a lo espiritual añade lo directo y que por todo merece la licencia que el suplicante pide, me ha parecido que, habiendo en el consejo muchos señores que, a la severidad de jueces no les estorba el buen gusto de discretísimos cortesanos, no seré demasiado importuno [...] si a vueltas de esta aprobación les doy noticia cierta (tales son los apoyos que constarán) del principio, progresos y fin desta ingeniosísima mujer [...]. Usando, pues, desta confianza, refiero su vida con lisa sencillez [...].<sup>71</sup>

Hay una clara distinción entre la parte aprobatoria de este paratexto y la biografía; basta con mencionar que el primer párrafo —lo que constituye, propiamente, la aprobación— sirve de puente e introducción a la segunda parte, más extensa y con la coherencia interna de un texto independiente. La principal pregunta que sugiere esta amalgama paratextual es por qué Diego Calleja prefirió integrar la aprobación y la biografía de sor Juana, siendo que las biografías luctuosas no eran del todo inusuales en el espacio paratextual,<sup>72</sup> y considerando que, para aprobar el texto, le bastaba tan sólo el conciso párrafo introductorio. Lo cierto es que en las aprobaciones del siglo XVII —y ésta se imprimió ya

---

<sup>71</sup> *Op. cit.*, [p. 16].

<sup>72</sup> En la dedicatoria a la provincia de México en la *Vida y virtudes de Juan Nicolás* (José Bernardo de Hoyal, México, 1726), Juan Antonio de la Mora cuenta la vida de varios sacerdotes de la provincia: “Todos estos insignes varones, con los demás que dexo, merecían de justicia salir a luz para mayor gloria de Dios” ([p. 27]). Y en la *Cýthara de Apolo* de Salazar y Torres, publicada póstumamente por Vera Tassis, se incluye una extensa biografía del difunto autor —del mismo modo que hace Diego Calleja con la vida de sor Juana— que escribió el editor y colocó, también, en el espacio paratextual. Sin embargo, el libro que tiene la biografía luctuosa más similar a la de Diego Calleja —en tanto que se encuentra dentro de otro paratexto y no es independiente— es el de José de Lezamis, *Vida del apóstol Santiago* (María de Benavides, México, 1699). En el prólogo, el autor agradece que la impresión se hubiera retrasado tanto, ya que esto le dio oportunidad de escribir una biografía de Aguiar y Seijas de más de sesenta páginas que decidió incorporar en la dedicatoria.

APROBACION DEL REVERENDISSIMO  
Padre Diego Calleja, de la Compañia de Iesus.

M. P. S.

**P**Or mandado de V. A. he leído vn Libro intitulado : *Obras, y Fama Posthuma de la Madre Sor Juana Inès de la Cruz*, que pretende dar à la Estampa el Doctór Don Iuan Ignacio de Castorena , y Ursua , Capellan de Honor de su Mag. Y sobre assegurar , que aviendole visto, sin hallar en èl cosa que se oponga al recto sentir de nuestra Santa Fè , ò pureza de buenas costumbres , antes mucha enseñanza, que à lo espiritual añade lo discreto, y que por todo merece la licencia, que el Suplicante pide; me ha parecido, que aviendo en el Consejo muchos Señores, que à la severidad de Juezes, no les estorva el buen gusto de discretísimos Cortesanos, no serè demasadamente importuno, (y q̄ sè yo si antes obsequioso) si à bueltas desta Aprobacion, les doy noticia cierta (tales son los apoyos que constaràn) del principio , progressos , y fin desta Ingeniosísima Muger , que tiene al presente , por los Escritos de otros dos Tomos, llenas las dos Españas con la opinion de su admirable sabiduria. Usando, pues, desta confianza, refiero su Vida con lisa sencillez, lexos de que el gasto de las palabras me suponga desconfiado en la inteligencia del Lector: y mas, de que las ponderaciones usurpen su derecho à Poetas, y Panegyristas.

Quarenta, y quatro años, cinco meses, cinco dias,

¶¶ 2

y

(Fragmento inicial de la aprobación del padre Diego Calleja a la *Fama y obras póstumas*)

en el XVIII— era un secreto a voces que el estilo formulaico de este paratexto legal estaba obsoleto y que, más bien, se esperaban numerosos folios dedicados a la crítica literaria o a comentarios y anécdotas sobre el autor; por lo que me atrevo a pensar que Diego

Calleja, al ser seleccionado como censor del tercer volumen de las obras de sor Juana, optó por obviar los comentarios críticos y ofrecer, en cambio, un texto que resultaba muy pertinente al caso, pues la publicación de un libro póstumo ameritaba la inclusión de la biografía de la autora en las páginas preliminares, especialmente cuando su obra e ingenio suscitaron, aun después de muerta, tanta polémica.

Mucho se ha dicho acerca del contenido esta “vida”; tanto, que es el punto de partida de todas las reelaboraciones biográficas modernas de la autora. Por lo que, más que comentar su veracidad o contrastar los datos de Calleja con los de otros biógrafos, me parece más adecuado resaltar los principales temas en torno a los cuales se construye la imagen de sor Juana en este paratexto. Debido a que es uno de los primeros preliminares que se escribieron para el volumen, y el más importante en acompañar la obra literaria – en el prólogo, Castorena comenta dos textos que forman parte de las prosas que contiene el libro: la “Respuesta a sor Filotea de la Cruz” y la biografía del padre Calleja, propiamente, un paratexto–; es probable que los autores de poesías preliminares y los otros dos censores hayan tenido la oportunidad de leer esta biografía junto con el texto literario antes de componer sus paratextos. En el producto final, parece indudable que la aprobación formara parte del espacio paratextual –los límites del cual están fijados por el inicio de la paginación<sup>73</sup> y el título del primer texto literario–, pero antes de esta

---

<sup>73</sup> Como he señalado antes, el espacio paratextual no tiene paginación. El texto comienza en la página 1 de cada libro, y todo lo anterior son preliminares o paratextos. Alatorre hace esta observación bibliográfica, aunque sin considerar que la separación de la parte marginal –“paratextual”, siguiendo la terminología de Genette, posterior al artículo de Alatorre– y la central, es común a todos los libros impresos en los reinos hispánicos: “Desde el punto de vista del proceso de impresión, la *Fama* consta de dos porciones: una de ‘principios’ o preliminares que se inicia con las *Dedicatorias*, y otra de ‘texto’ (la llamaré así), que se inicia con el intercambio epistolar entre sor Filotea de la Cruz y sor Juana Inés de la Cruz. La porción de ‘texto’ comprende 27 pliegos de 4 hojas (=8 páginas) cada uno, con firmas que van de A a Z (los 23 primeros) y de Aa a Dd (los 4 últimos), y sus páginas están numeradas. La porción de ‘principios’ comprende 17 pliegos del mismo tamaño, pero sus 136 páginas no están numeradas” (art. cit.,

organización final y de la impresión del libro, los autores de los demás paratextos –en especial, los de las poesías preliminares– tuvieron la oportunidad de leer la interesante relación de la vida de la monja, lo que sembró en el imaginario de estos críticos y panegiristas una serie de temas sobre la genialidad y santidad de la monja, que se repetirá luego en los poemas preliminares.

El más determinante de ellos –en tanto que antes de la biografía, gran parte de los lectores de sor Juana ignoraba esta información– es el autodidactismo de la monja y su proclividad al estudio. En los paratextos de los primeros dos volúmenes, el ingenio de sor Juana es incomprensible puesto que se ignoraban muchos detalles de su vida; por lo que los censores y panegiristas debieron hacer conjeturas sobre el origen de su inaudita genialidad, como atribuírsela a Dios o cuestionarse su compatibilidad con la virtud. La aprobación de Diego Calleja es el primer texto –siguiendo el orden de lectura del libro– en informar al lector sobre las pequeñas obsesiones de la monja, motivadas por su sed de conocimientos: “Importunaba entonces mucho a sus padres sobre que, mudado su traje en el de hombre, la enviasen a estudiar muchas ciencias, que oyó decir que en la Universidad de México se enseñaban”.<sup>74</sup> Aunque sor Juana habla de ello también en la “Respuesta a sor Filotea” –que es el texto más importante del volumen, y había circulado en traslados antes de la publicación de la *Fama*– su biógrafo insiste en que la poeta, una de las mentes más brillantes de su tiempo, alcanzó todo su conocimiento sin ayuda de maestros:

Éstos la faltaron siempre a esta prodigiosa mujer, pero nunca la hicieron falta: dentro de sola su capacidad cupieron cátedra y auditorio, para emprender las mayores ciencias y para saberlas con la cabal inteligencia que tantas veces asoma a sus escritos. Ella se fue a

---

p. 434). Las firmas que Alatorre menciona eran, en efecto, marcas para los componedores; la paginación es la marca para el lector.

<sup>74</sup> *Op. cit.*, [p. 19].

sus solas a un mismo tiempo argumento, respuesta, réplica y satisfacción, como si hubiera hecho todas las facultades de calidad de poesía, que se sabe sin enseñanza.<sup>75</sup>

La insistencia del biógrafo en los atractivos detalles que ilustran el compromiso intelectual de la monja –que se cortaba el pelo como castigo y para motivarse a aprender más; o que dejaba de comer dulces por miedo a hacerse más tonta; o la somera alusión a su extensa librería: “su quitapesares era su librería, donde se entraba a consolar con quatro mil amigos, que tantos eran los libros de que la compuso”<sup>76</sup> podría opacar otras revelaciones sobre su carácter que reflejan la visión censoria del eterno debate “genio vs. virtud”, que tanto consumió a sor Juana. Calleja no se abstiene de pronunciarse como defensor de la virtud de la monja; y, aunque más escasas que sus alusiones a la sabiduría, considera que su condición de religiosa es inherente a su naturaleza: “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”.<sup>77</sup> Y, aunque el biógrafo nunca cuestiona la sabiduría de sor Juana, sí reflexiona sobre ella en una línea similar a la de los censores de los primeros dos volúmenes; para Calleja –como para el marqués de Mancera, protagonista de esta célebre anécdota– la insólita inteligencia de la monja requiere la

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, [p. 20].

<sup>76</sup> *Op. cit.*, [p. 31].

<sup>77</sup> *Ibid.*, [p. 17]. Si bien mi intención no es contrastar las noticias biográficas de Diego Calleja con otras fuentes de la vida de sor Juana, no se puede pasar por alto esta alusión a la predestinación de la escritora a la vida religiosa, puesto que ella misma se refirió a su vocación en términos marcadamente contrarios a los que expresa el biógrafo: “Entréme religiosa, porque aunque conocía que tenía el estado cosas (de las accesorias hablo, no de las formales), muchas repugnantes a mi genio, con todo, para la total negación que tenía al matrimonio, era lo menos desproporcionado y lo más decente que podía elegir en materia de la seguridad que deseaba de mi salvación; a cuyo primer respeto (como al fin más importante) cedieron y sujetaron la cerviz todas las impertinencias de mi genio, que eran de querer vivir sola; de no querer ocupación obligatoria que embarazase la libertad de mi estudio, ni rumor de comunidad que impidiese el sosegado silencio de mis libros” (“Respuesta a sor Filotea”, *op. cit.*, p. 446). Aunque el biógrafo Diego Calleja no niega la proclividad de sor Juana al estudio –por el contrario, su aprobación es el primer paratexto que crea una imagen de la monja como “sabia”–, sí la matiza; pues, cuando se ponen a competir su virtud y su sabiduría, el censor aboga por la primera.

comprobación y autorización de las mentes masculinas más prestigiosas de la Nueva España:

El señor marqués de Mancera, que hoy vive y viva muchos años, que frase es de favorecido, me ha contado dos veces que, estando con no vulgar admiración (era de su Excelencia) de ver en Juana Inés tanta variedad de noticias, las escolásticas tan (al parecer) puntuales, y bien fundadas las demás, quiso desengañarse de una vez y saber si era sabiduría tan admirable o infusa, o adquirida, o artificio, o no natural, y juntó un día en su palacio cuantos hombres profesaban letras en la Universidad y Ciudad de México: el número de todos llegaría a cuarenta, y en las profesiones eran varios, como teólogos, escriturarios, filósofos, matemáticos, historiadores, poetas, humanistas y no pocos de los que por alusivo gracejo llamamos “tertulios”, que, sin haber cursado por destino las facultades, con su mucho ingenio y alguna aplicación suelen hacer, no en vano, muy buen juicio de todo. No desdeñaron la niñez (tenía entonces Juana Inés no más de diez y siete años) de la no combatiente, sino examinada, tan señalados hombres, que eran discretos; ni aun esquivaran descortesías la científica lid por mujer, que eran españoles. Concurrieron, pues, el día señalado a certamen de tan curiosa admiración, y atestigua el señor Mancera 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 desembarcaba Juana Inés de las preguntas, argumentos y réplicas que tantos, cada uno en su clase, le propusieron”.<sup>78</sup>

El tema de la sabiduría de sor Juana amerita siempre una justificación, mientras que su virtud es, por lo general, el punto de partida para cualquier indagación sobre su carácter. El padre Calleja necesita complementar los abundantes detalles sobre el trabajo y la inteligencia de la poeta con obligadas alusiones a su vida religiosa: “La caridad era su virtud reina: si no es para guisarlas la comida o disponerlas los remedios a las [monjas] que enfermaban, no se apartaba de su cabeçera”.<sup>79</sup> Esto es, no obstante, un elemento propio del género hagiográfico –o de las vidas de personajes ilustres– al que se adscribe, sin duda, la biografía contenida en este paratexto. Los sacerdotes o confesores que escribían vidas de mujeres religiosas inciden, naturalmente, en lo virtuoso; por lo que el padre Calleja –que es quien más contribuye a crear la imagen de sor Juana como poeta e intelectual– no puede distanciarse demasiado de sus predecesores. Las “vidas” de mujeres

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, [p. 22].

<sup>79</sup> *Ibid.*, [p. 26].

que se han contemplado en el corpus del presente trabajo se deben a autores masculinos que buscan eternizar la figura de una monja novohispana ejemplar,<sup>80</sup> por lo que difícilmente se puede esperar del biógrafo de sor Juana algo tan inusual como la biografía laica de una poeta, especialmente si ésta es también monja. Por esta razón los censores y panegiristas de los tres volúmenes ponen tanto énfasis en la santidad de sor Juana, porque las librerías estaban atestadas de mujeres que lograban la fama –y la memoria en la posteridad– a través de la virtud; y porque había poca o nula representación de la mujer sabia en la literatura. De manera que la imagen restrictiva que crean y reproducen los críticos de sor Juana en sus paratextos se debe, principalmente, a un tema de paradigmas literarios y no sólo sociales; los censores, panegiristas y biógrafos la identifican con quienes consideran que son sus predecesoras literarias: monjas, santas, mujeres virtuosas que están siempre del otro lado de la autoría, como objeto de encomio y admiración.

Esta identificación de sor Juana con la protagonista virtuosa de las “vidas” se extiende, también, a las poesías preliminares. Sin embargo, éste no es –curiosamente– el tema que más abunda en los elogios dirigidos a la difunta poeta.<sup>81</sup> En los casi cincuenta

---

<sup>80</sup> Si bien hay más vidas de hombres ilustres que de mujeres venerables, en el corpus del presente trabajo las mujeres aparecen –salvo sor Juana, que es autora– sólo en los títulos de las vidas escritas por sus confesores u otros religiosos que las conocieron. De las treinta vidas cuyos paratextos he estudiado, doce son de monjas o mujeres santas: Pedro de la Vega, *La rosa de Alejandría entre flores humanas y divinas letras, Santa Cathalina* (México, 1672); Juan de Escamilla, *La cordera del cielo. Vida y milagros de santa Inés de Monte Policiano* (Puebla, 1657); Pedro del Castillo, *La estrella de Occidente, la Rosa de Lima* (México, 1670); Pedro Salmerón, *Vida de la venerable madre Isabel de la Encarnación* (México, 1675); José Gómez, *Vida de la venerable madre Antonia de san Jacinto* (México, 1689); José Castillo Grajeda, *Compendio de la venerable madre Antonia de san Jacinto* (Puebla, 1692); Ginés de Quesada, *Exemplo de todas las virtudes y la vida milagrosa de la venerable madre Jerónima de la Asunción* (México, 1713); Sebastián Santander y Torres, *Vida de la venerable madre de San José* (México, 1723); Juan de Urtassum, *La gracia triunfante en la vida de Catharina Tegakovita* (México, 1724); Domingo de Quiroga, *Compendio breve de la vida y virtudes de la venerable Francisca de San José* (México, 1729); Luis Antonio Oviedo y Herrera, *Vida de santa Rosa de Lima* (México, 1729); y José Jerónimo Sánchez de Castro, *Vida de la venerable madre sor Antonia de la Madre de Dios* (México, 1747).

<sup>81</sup> Sólo hay un poema que privilegia lo religioso, el soneto de Pedro Alfonso Moreno: “Si Juan ostenta (o Juana en su apariencia) / Virgen, mártir, doctor, las tres coronas, / que, con buena ventura, tú esclavonas / en castidad, pobreza y obediencia: / singularmente incluyes la excelencia / de lo casto en lo Virgen, y pregonas / lo mártir en lo pobre, y aun blasonas / sabiendo obedecer, de mayor ciencia [...]”

poemas que colman el espacio paratextual de la *Fama*, son notablemente más abundantes los poemas que privilegian las dotes poéticas de la monja o su insólita inteligencia femenina. Baste, para probar la influencia de la biografía sobre el resto del material preliminar, aludir a un poema que incorpora algunas noticias sobre la figura de sor Juana que no se conocían antes de la aprobación de Calleja. El poema va encabezado –como la mayoría de los poemas preliminares de la *Fama*– por una breve sinopsis o contextualización en prosa de la materia que se explora en el soneto:

Parece que la eterna sabiduría ilustró a Juana Inés de toda ciencia, pues en sus primeros años tuvo muchas disputas que admiraron a tantos sabios y, en medio de eso, rogaba a sus padres la vistiesen de hombre para poder más libremente ir a la Universidad a estudiarlas; no se lo concedieron y se entró religiosa del orden de nuestro padre san Jerónimo, donde se perfeccionó en la sabiduría del amor divino.<sup>82</sup>

Si bien sor Juana había hablado de su proclividad al estudio en la “Respuesta a sor Filotea”, que se publicó casi una década antes que la *Fama* –en donde también se refiere a las disputas con los sabios y a vestirse de hombre para poder ir a la Universidad–, los primeros críticos y panegiristas siguieron especulando sobre el origen de su inusual ingenio, sin incorporar noticias o anécdotas de la carta en sus aprobaciones o poemas. La gran diferencia en la conformación de la imagen de sor Juana en los paratextos de sus obras, antes y después de la *Fama*, es que en dicho volumen los poemas preliminares se alimentan tanto de otros paratextos –como la aprobación-biografía de Diego Calleja–, cuanto de los propios textos que componen el libro, como la “Respuesta a sor Filotea”. A

---

(*ibid.*, [p. 48]); y, otros dos que hablan del equilibrio entre ser docta y religiosa, un soneto de don Félix Fernández de Córdoba, duque de Sesa, y otro de don Marcos Juárez de Orozco: “si maestros buscó que te ilustrasen, / tu edad pueril y tu humildad anciana / no fue porque las ciencias te faltasen / fue, porque docta más, cuanto cristiana / las gentes por deidad no te admirassen / y a tu ciencia también por soberana” (*ibid.*, [p. 49]).

<sup>82</sup> El soneto de don Juan de Cabrera desarrolla el tema del encabezado: “No pretendas adornos de varón / para tanta, que excedes, facultad / pues afrentó a su sexo y a su edad, / más docta, aun en tu infancia, tu razón. / Ni acá de la materia con la unión / entre las almas hay diversidad, / solamente las presta calidad / quien las llega a vestir de perfección. / En aquel traje le frustraba el fin, / quando (¡oh, gran Juana!) singular favor / ya te crió *virtud* o *querubín*. / Y, así, vestida del nupcial candor, / sólo te perfeccionen *serafín* / las escuelas de un máximo doctor” (*Ibid.*, [p. 50]).

diferencia de los primeros dos volúmenes, en los que no había noticias biográficas en el texto literario, la *Fama* está plagada de interesantes detalles sobre la vida de la autora, lo cual se presta para recreaciones románticas y apologías de temas más específicos que las que se contienen en los primeros dos volúmenes, en donde se sigue el paradigma de la mujer ejemplar, protagonista de las “vidas”. Hay, por ejemplo, un poema dedicado a sor Filotea de la Cruz, y más de uno al singular hecho de que sor Juana –como narra Calleja– se deshiciera de su biblioteca en los años previos a su muerte.<sup>83</sup>

La capacidad de los poemas preliminares de referirse al texto literario –que comenten o tomen elementos temáticos de la obra literaria– es una de las principales características de este paratexto, y la mayor diferencia entre este conjunto de poemas y las poesías laudatorias y fúnebres que se incluyen al final del volumen. Para Antonio Alatorre, ambos grupos de poemas son una misma cosa; y al tono adulador de unos y otros debe la consideración de la *Fama y obras póstumas* como dos “libros” distintos: las “obras póstumas” de sor Juana, por un lado; y, por otro, todos los poemas laudatorios –preliminares y aquellos que están incluidos en el texto– es decir, la “fama” de la poeta.<sup>84</sup>

---

<sup>83</sup> El poema “A la muy ilustre señora sor Filotea de la Cruz” aparece firmado por “un ingenio cortesano” (*ibid.*, [p. 79]); y el tema de “deshazerse la madre Juana Inés de sus libros” sirve de inspiración al soneto preliminar de Catalina de Alfaro Fernández –quien también fue panegirista de la monja en el primer volumen, la *Inundación castálida*–: “De cuatro mil volúmenes sabidos / es esta sepultura, librería / dentro los dicta una pavesa fría, / todos a un desengaño resumidos. / El desengaño es, que de entendidos / acercaron al dueño el postrer día; / mas vida eterna de los mismos fia / a limosnas de pobres, reducidos. / Saquemos desto, que es la ciencia vana / fiebre del juicio y frenesí del labio, / pues fue sin ella más discreta Juana. / Y del perdido estudio en desagravio / practiquemos, que en esta escuela humana / quien sabe amar a Dios sólo es el sabio” (*ibid.*, [p. 104]). Hay otro poema preliminar, unas octavas escritas por “un aficionado a sus obras”, dedicadas “a la piadosa acción de vender sus libros la poetisa para socorrer a los pobres con su producto” (*ibid.*, [p. 108]).

<sup>84</sup> Era naturalmente *imposible* incorporar las reflexiones teóricas sobre los límites del texto literario –y la delimitación de qué constituye un paratexto–, que sólo se empezaron a difundir después de la publicación del artículo de Alatorre sobre la *Fama y obras póstumas*, que data de 1980. Por lo que, a riesgo de exigir planteamientos teóricos anacrónicos de uno de los estudios más exhaustivos sobre este volumen, me limitaré a añadir un par de reflexiones –derivadas de investigaciones más recientes sobre la composición del libro impreso– antes que contradecir un trabajo del cual me he servido para el presente análisis, y que es imprescindible para la comprensión de la constitución formal de la *Fama*.

La lectura filológica que hace Alatorre de ambos grupos de poemas es, sin duda, atinada y continúa siendo, a mi parecer, difícil de igualar por quienes se han adentrado en la intrincada y excepcional conformación del tercer volumen impreso de sor Juana. No obstante, siguiendo los planteamientos teóricos expuestos en las primeras páginas de este trabajo, y pasando por el análisis más detallado del espacio paratextual de numerosos libros impresos, no se puede pasar por alto la necesidad de distinguir entre los dos conjuntos de poemas laudatorios que forman parte de la *Fama y obras póstumas*.

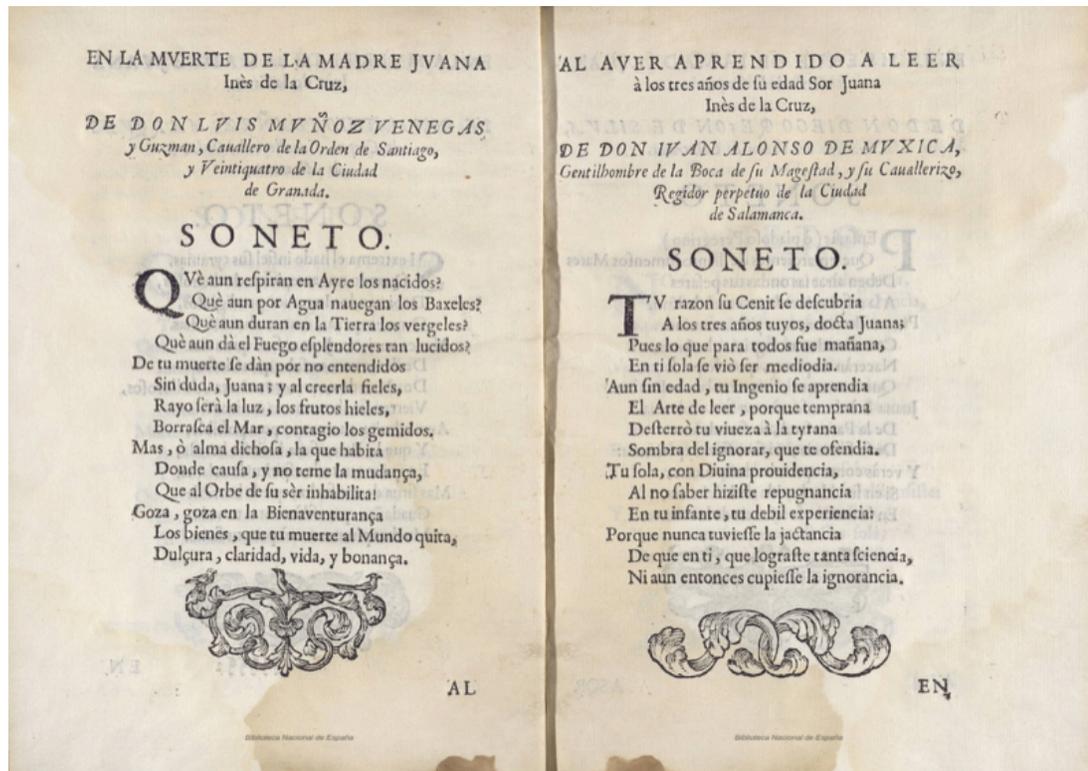
El criterio que sigue Alatorre para unificar los paratextos y los poemas fúnebres del texto es temático, como mencioné antes; mientras que el punto de partida de este análisis es bibliográfico y, desde esta óptica, la diferencia entre unos y otros es incuestionable. La conformación de la *Fama* está determinada por la intención del editor –difundir las obras póstumas y homenajear a la difunta poeta– y, como ocurre siempre en el proceso de impresión, los paratextos hacen visibles las sutiles relaciones entre el texto, el autor y la sociedad en la que se gestó la obra. Castorena, como expresa en el prólogo, recogió numerosos poemas laudatorios –a propósito de la muerte de sor Juana– de poetas mexicanos antes de iniciar el proceso de impresión de la *Fama*; y, cuando llega el momento de imprimirla en España, había logrado reunir, además, otros cincuenta poemas del mismo género, escritos por poetas españoles. Éstos se recogieron con el propósito de adornar el espacio paratextual, mientras que los primeros formaban parte del texto literario cuando se consignó a los poetas el elogio de sor Juana.

Sería un error considerar los poemas preliminares españoles parte del texto literario, pues si se compara el espacio paratextual de la *Fama* con cualquier libro de un poeta reconocido se vería que, en esencia, la estructura es la misma. La particularidad de

éste es que abundan las poesías preliminares –cuyo proceso de recaudación, imperceptible en los demás libros estudiados, se hace visible gracias al prólogo de Juan Ignacio Castorena–, pero la intención principal de estos poemas es el deseo de legitimación de la monja, algo que no difiere en nada del espacio paratextual de, por ejemplo, el *Segundo volumen*, que alcanza los cien folios y que se sirve de otro tipo de paratexto –el parecer– para cumplir una función similar a la de las poesías laudatorias en la *Fama*, a través de la repetición de uno de sus preliminares. Con la multiplicación se carga de significado este espacio versátil, abierto a la repetición y ya predisposto por la tradición editorial, no sólo al elogio y la crítica, sino también a la reproducción de paratextos con la misma función.

Otro argumento a favor de la diferenciación de los poemas preliminares y los laudatorios es la procedencia de los poemas y sus autores. Los autores de poesías preliminares son españoles y los panegiristas incluidos en el texto literario son mexicanos. La *Fama*, como todo libro de autor novohispano que se imprimió en España, cuenta con poesías preliminares de autores españoles, porque todos los paratextos están sujetos a las condiciones geográficas de la publicación del libro. Castorena llevaba consigo desde México algunos poemas que pensaba incluir en el texto como prueba de la fama de sor Juana; y, al llegar a España, durante el proceso de impresión, reunió un amplio número de poemas pensados, desde su origen, como paratextos: en el caso de los preliminares, el poema está dedicado al libro como entidad física y material –o, al menos, a la idea de su inminente publicación–; en el de los poetas mexicanos, el poema es un elogio a sor Juana. Los primeros se deben a una circunstancia –la impresión del

volumen—; los segundos son un elemento constitutivo de la obra, del proyecto que se convertirá en libro.



(Poemas preliminares que aparecen en el espacio paratextual de la *Fama y obras pósthumas* de sor Juana, en donde se pueden apreciar encabezamientos que sintetizan el tema del poema).

Hay, por último, una diferencia temática entre los poemas preliminares y los fúnebres del final del libro. Como mencioné anteriormente —y como también señala Alatorre— los poemas preliminares exploran temas que sólo estuvieron al alcance de los poetas después de que éstos tuvieran acceso al texto literario y a la “vida” del padre Calleja. Los poemas fúnebres mexicanos son, en cuanto a los temas que manejan, más genéricos que los españoles, que se nutren directamente del texto literario y de los demás paratextos.<sup>85</sup> Aunque la distinción que hace entre texto y paratexto no es tan contundente,

<sup>85</sup> Los poemas preliminares van precedidos de un encabezamiento —un paratexto del paratexto— que expresa la función del poema. La mayoría alude a las circunstancias de su composición —por ejemplo, la publicación del libro: “En elogio de la madre Juana Inés de la Cruz y del tercer tomo de sus poesías que

ni incluye fundamentos teóricos, Echenberg sí reconoce que los dos conjuntos de poemas son distintos, y especula sobre la razón detrás de ello:

The Mexican poetry that occupies the last forty-five pages of the volume differs somewhat from its Spanish counterpart in that Sor Juana's life story was familiar to her compatriots, some of whom had known the nun-writer personally. For this reason, and due to the fact that Castorena most probably began collecting their elegies shortly after sor Juana's death, the poetry that closes the volume is exclusively funerary in nature. Yet, despite one group's inspiration having stemmed at least partially from her life and the other's primarily from her death, virtually all the "Ingenios Matritenses and Mexicanos" present the writer as virtuous, constantly attempting to align her knowledge with her piety and thereby fashioning her into a more conventional female exemplar.<sup>86</sup>

Coincido con Echenberg en que la diferencia entre ambos conjuntos de poemas es temática y que deriva de las circunstancias de composición de los textos –unos se escribieron en México, después de la muerte de la poeta; otros en España, cuando la impresión del libro era inminente–; sin embargo, la principal diferencia es que unos se escribieron a propósito de la muerte –como afirma Echenberg–; y, los segundos, a propósito de la publicación del libro. Si bien es incuestionable que el propósito de los dos conjuntos de poemas es presentar una imagen edificante de sor Juana –por lo que se entiende la insistencia con la que se resalta su virtud– los poemas preliminares de la *Fama* son los únicos, incluso en oposición a los de los poetas mexicanos que forman parte del texto, que intentan conciliar la piedad y la sabiduría, pues tienen como fuente principal las obras de sor Juana que están presentando, así como la “vida” del padre Calleja.

---

saca a luz el doctor don Juan Ignacio de Castorena” (*op. cit.*, [p. 71])–, y aunque algunos sólo celebran la vida o lamentan la muerte de sor Juana, el tema del poema está condensado en estos encabezamientos en prosa. Estos ayudan a constatar la influencia temática de la aprobación de Diego Calleja en el espacio paratextual, pues incorporan noticias biográficas sacadas directamente de este paratexto.

<sup>86</sup> *Op. cit.*, p. 38.



(Poema laudatorio dedicado a sor Juana que forma parte del texto de la *Fama y obras pósthumas*. Como se puede ver en la imagen, la principal diferencia tipobibliográfica entre éste y un poema preliminar es que el laudatorio tiene paginación).

La distinción entre los dos conjuntos de poemas va, sin embargo, más allá de todas estas características particulares. Según he mantenido a lo largo del presente trabajo, el paratexto se constituye como un discurso paralelo al literario, que en ocasiones se alimenta de él, lo complementa, elogia o critica; y, en tanto que discurso paralelo –o, como recuerda Anne Cayuela, “periférico”–,<sup>87</sup> es preciso distinguirlo del texto central, más por esta condición de texto relacional, que por cualquiera de sus características particulares de composición. La conceptualización teórica del paratexto, aquella que proviene de su condición pragmática, es decir, de la manera en la que éste se relaciona

<sup>87</sup> La estudiosa recuerda que el primer término teórico que se le dio al “paratexto” fue el de *périgraphie*, que Compagnon definió como “zone intermédiaire entre le texte et le hors-texte” (*op. cit.*, p. 8).

tanto con el texto, como con el lector –en tanto que está en una posición privilegiada que media entre ambos– se complementa, en este trabajo, con la concepción bibliográfica del paratexto, como lo muestra la atención que se le ha prestado al proceso de impresión de la *Fama* en el presente capítulo. Y, sin duda, el paratexto que más ayuda a comprender este proceso es el prólogo de Juan Ignacio Castorena.

Las explicaciones del prologuista sobre el proceso de edición de la *Fama* son la mayor prueba de que los límites entre el texto y los paratextos que lo rodean están en la capacidad del segundo de referirse al primero y de crear un discurso paralelo o periférico tanto del discurso literario central, cuanto de los demás discursos que conforman el mismo espacio paratextual. El prólogo es especialmente apto para usar la autorreferencialidad con el propósito de crear un discurso en torno a la obra, pues sólo los paratextos se refieren al libro –en donde se insertan– como si fuera una cosa distinta de sí mismos. En el prólogo se alude con frecuencia a otros aspectos que trascienden lo puramente textual –a diferencia de la aprobación, que cuando se refiere al libro es, principalmente, al texto– como la conformación material del volumen, la acción de mandarlo a la imprenta, las limitaciones económicas, burocráticas y sociales que afectaron su publicación, etc. En este paratexto, Castorena expresa la historia del manuscrito de sor Juana –cómo viajó con él, acompañado de las poesías fúnebres de algunos talentos mexicanos, para buscar la impresión en Madrid–, y sigue una lógica de agrupación de los textos del manuscrito que –como se verá– no corresponde con el orden de los textos en el libro impreso:

Y ya impaciente al respecto [de mi viaje a España] y ruidoso aparato de los que en esta corte lograron ver manuscrito este tercero libro, lo entrego a los moldes, mas por que tu acordado juicio no estreche los márgenes a tu fantasía y puedas hacerlo de la obra, le considerarás diviso en tres partes relativas a la poesía: en la primera, una prosa que la

anima; en la segunda, unos versos que la lloran; y, en la tercera, su prosa y versos, que la definen.<sup>88</sup>

Castorena divide la obra en tres partes, si bien éstas no corresponden necesariamente al orden impreso del libro. Podría pensarse que dispuso los textos y paratextos de la obra de la manera arriba mencionada y que, por alguna razón, este orden no se siguió en el momento de impresión. Sin embargo, la organización que Castorena propone en el prólogo no es material, sino que se atiende a criterios propiamente literarios; el editor se sirve de ella para poder comentar de manera ordenada y lógica el contenido total del libro, incluyendo textos y paratextos.

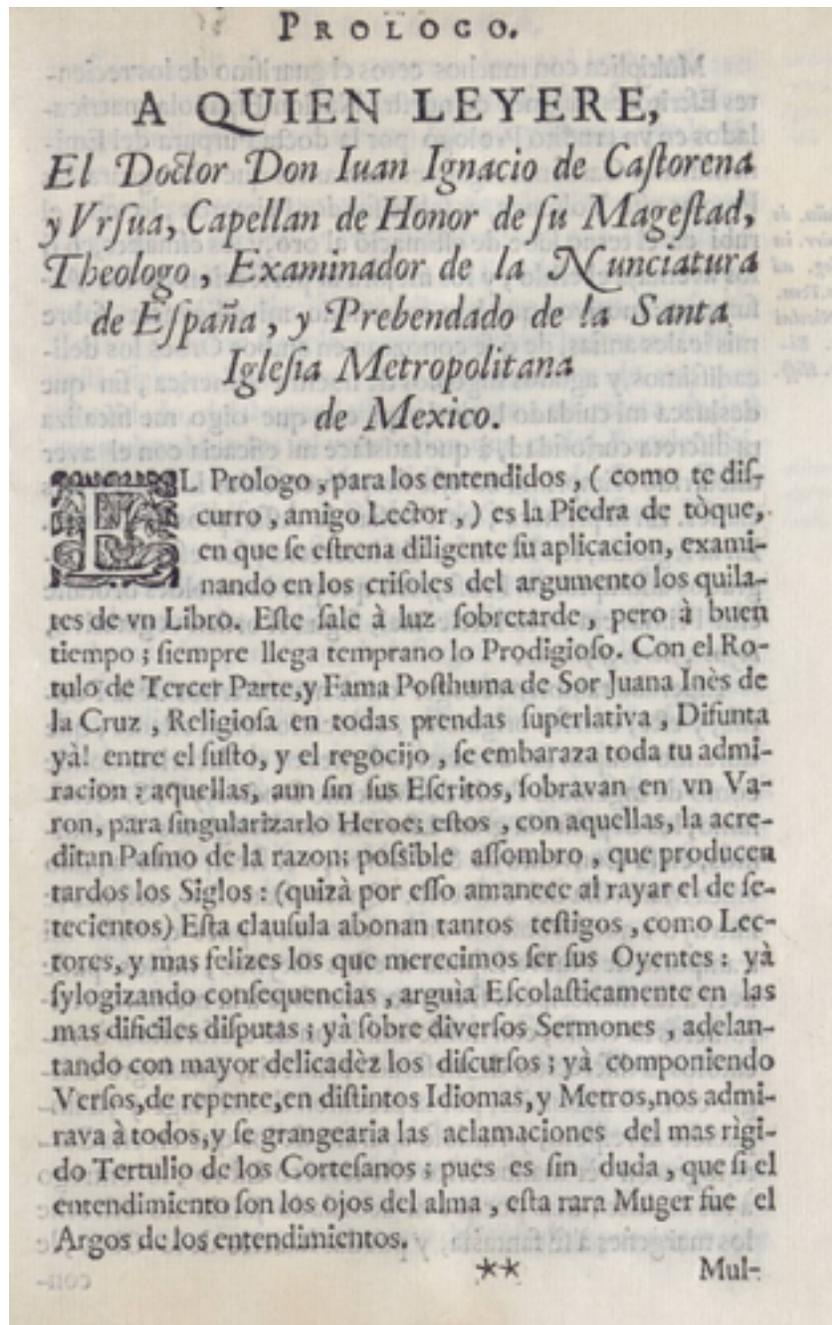
La primera parte es la de prosas ajenas a la autora; aquí él agrupa “una carta que la alienta [a sor Juana] y una aprobación que la resucita” –refiriéndose a la “Carta de sor Filotea de la Cruz”, que forma parte del texto literario, y la aprobación del padre Calleja, el paratexto que más influye sobre los demás preliminares. La segunda parte es la de las poesías ajenas, en donde agrupa a los poetas mexicanos y a los españoles; sin embargo, Castorena se muestra consciente de que la organización literaria del volumen no corresponde con la disposición material de estos textos y paratextos, por lo que afirma: “Los de Madrid van al principio, los de México a lo último del libro”.<sup>89</sup> Por último, la tercera parte del contenido del volumen es en donde “hallarás la prosa y versos de la poetisa”,<sup>90</sup> que es la única parte que sí está agrupada –en la materialidad del libro– siguiendo los criterios literarios con los que Castorena organiza el volumen. Ésta contiene los textos en prosa –principalmente, de materia religiosa– y los versos de sor Juana, que no pasan de diez composiciones.

---

<sup>88</sup> *Op. cit.*, [p. 130].

<sup>89</sup> *Ibid.*, [pp. 131-132].

<sup>90</sup> *Ibid.*, [p. 132].



(Prólogo de Juan Ignacio Castorena a la *Fama y obras póstumas* de sor Juana)

Es evidente que el prologuista se sirve, también, de una organización genérica para poder comentar y elogiar todos los componentes literarios del volumen que está presentando. Por este motivo, agrupa los contenidos siguiendo una clasificación por

géneros y autoría: el primer grupo es de prosas ajenas a la autora; el segundo, de poesías también ajenas; el tercero, de poesías y prosas de sor Juana. En el prólogo, Castorena muestra, además, interés por reimprimir las obras completas de sor Juana siguiendo una organización parecida; es decir, una ordenación previa, casi científica, que clasifique las obras de la poeta según sus distintas características y que no sea arbitraria, sujeta a las circunstancias de publicación que determinaron la organización de los primeros dos volúmenes. Por este motivo me atrevo a afirmar que la ordenación que sugiere Castorena en el prólogo nunca fue un bosquejo que debía corresponder absolutamente con la presentación material de los contenidos en el libro; más bien, parece evidente que el editor sabía cómo ordenar sus “objetos de estudio” con el fin de comentarlos y presentarlos al lector, haciendo manifiesta en el prefacio su labor de editor, en tanto que selecciona, organiza y clasifica los textos siguiendo algún criterio literario.

Es, sin duda, interesante ver en esta organización que el criterio principal es el literario: Castorena considera la aprobación de Diego Calleja un texto literario porque incluye la “vida” de sor Juana –que es, propiamente, un género literario: la hagiografía–, aunque no menciona en el prólogo las otras dos aprobaciones, como tampoco menciona los preliminares puramente burocráticos o los textos de sor Juana que no son poesía. La aprobación y las poesías preliminares, en tanto que paratextos *literarios*, son susceptibles de comentario, análisis y elogio como los mismos textos a los que éstos se refieren.<sup>91</sup>

---

<sup>91</sup> La biografía de Calleja recibe el mismo tratamiento que una obra literaria contenida en el volumen, es decir, está sujeta a comentarios y elogios, aun tratándose de un paratexto: “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 prelude, 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 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 parece [que] vuelan sobre la esfera de lo natural a la credulidad; el

Castorena, al comentar los textos que conforman el libro, no distingue entre texto y paratexto –siempre que ambos cumplan con lo que para él es la característica principal, ser textos literarios– pues es consciente de la hibridez que caracteriza el volumen y, bajo la óptica de que todo cabe dentro de él, parece congruente que el criterio de selección sea “textos de y sobre sor Juana”, donde entran, desde la “Respuesta a sor Filotea”, hasta los poemas de la monja o la aprobación de Diego Calleja. Sin embargo, para el lector actual, que observa la conformación de la *Fama* con más de tres siglos de distancia, resulta bastante clara la característica principal y unificadora de todos los paratextos, en oposición a los textos centrales: los paratextos elaboran –o tienen la capacidad de elaborar– un discurso a partir de otro texto, ya sea central o periférico.

El espacio paratextual de la *Fama y obras pósthumas* es el ideal para hablar de los paratextos en su conjunto, pues todos sus paratextos literarios muestran magníficamente su versatilidad, su capacidad de crear discursos paralelos al del texto central y la tendencia a adoptar elementos y recursos propiamente literarios. El análisis de este espacio en la *Fama* también ayuda a comprender que las características que definen los preliminares literarios, son, además, los elementos diferenciadores del paratexto frente al texto central; diferencia que ha sido desatendida por los críticos contemporáneos que, como Castorena, han puesto atención en las similitudes de ambos, sin constatar sus diferencias. Como he afirmado antes, la diferencia principal entre texto y paratexto es que el segundo elabora un discurso sobre el primero: el paratexto habla del libro, pues, como si se tratara de otra cosa distinta, y este discurso periférico parte de dos intenciones –

---

ascenso, ingeniosa política; el engaze de historia y alabança, deslíz discreto, al fin, de quien tiene por universal aclamación lo crítico en el imperial seminario de los cortesanos” (*ibid.*, [p. 131]).

respecto del autor y la obra— derivadas del poder que las instituciones civiles, religiosas y literarias tienen sobre la publicación y difusión de la literatura.

La primera intención detrás de la creación de discursos periféricos en los paratextos es el control sobre el discurso literario y la imposición de un orden único que favorezca el proyecto edificador de las instituciones novohispanas. Esto queda patente en el caso de las aprobaciones, el único paratexto estudiado que tiene una función claramente burocrática. Sin embargo, como se ha visto en este último capítulo, el control sobre el texto literario y el autor no se ejerce sólo desde fuera del espacio paratextual — con la censura previa que, en caso de ser aprobatoria, llega a ser parte del libro en forma de un paratexto—; también la crítica literaria, que parece suplantar —o, al menos, opacar— el procedimiento censorio original de este documento se sirve de recursos literarios y retóricos para crear un discurso que pretende alinear, con su interpretación del texto, toda obra literaria nueva con los preceptos morales, sociales y literarios de la tradición previamente aceptada por las instituciones. Por lo que, después de que la aprobación se consolidó como el espacio dedicado a la crítica literaria, los mecanismos de la censura se empezaron a adaptar a este nuevo discurso “crítico” que permitía, acogiéndose a la libertad del juicio personal del censor, reforzar los nuevos parámetros de la censura.

El prólogo es el paratexto que tiene una relación más estrecha con el texto central, pues su función principal es la justificación y, como generalmente lo escribe el mismo autor, no promueve una visión crítica de la obra. No obstante, comparte con la aprobación la intención de establecer un orden único en la interpretación de los lectores. Haciendo a un lado las funciones principales del prólogo, que se establecen según su relación con el texto literario —justificación, presentación y elogio—, el autor de este

paratexto es responsable de elaborar la figura del lector ideal de su obra, estableciendo las pautas de lectura e interpretación y, con ello, restringiendo a un discurso único la relación del lector con la obra literaria. El autor del prólogo, en caso de ser el mismo que el del texto, no teme limitar la lectura de su obra al establecer una pauta interpretativa en los paratextos; al contrario, dado que él mismo forma parte de la institución literaria, se sirve del espacio paratextual, que es sumamente útil para ejercer diversas formas de control y ordenación sobre el texto literario, para imponer sobre el lector un orden que él mismo debió acatar durante la escritura. Si bien hablar de control y de orden en los paratextos denota limitaciones o imposiciones propias de la censura institucional, en los prólogos –y en la mayoría de las aprobaciones– el control es sutil y se ejerce desde dentro de la institución literaria. La intención de ordenación que refleja el prólogo está contenida dentro de los mismos límites de lo literario, es decir que el texto central se “ordena”, en el prólogo, mediante la teoría literaria y la defensa de un estilo sobre otro.

La segunda intención del autor de paratextos atañe a los dos restantes, la dedicatoria y las poesías preliminares. Como señalé anteriormente, ambos buscan la legitimación del autor y la obra, aunque a partir de mecanismos distintos. La primera está sujeta a las normas de cortesanía y retoma, en términos metafóricos, la antigua relación de vasallaje entre los señores de la nobleza y sus súbditos; sin embargo, la legitimación del autor se lleva a cabo en el campo de la recepción de la obra –el acto de lectura–, siempre que ésta hubiera pasado por todos los filtros de censura y control institucional previos. Dado que la dedicatoria no implicaba, necesariamente, la obtención de un beneficio social o económico para el autor, la capacidad que tiene este paratexto de

legitimar al escritor proviene de la imagen que éste proyecta de sí mismo, debido a su filiación con una figura relevante en la cultura de su tiempo.

Las poesías preliminares, por su parte, inciden en el proceso de legitimación del autor de una manera más tangible. No sólo se legitima el autor ante sus lectores, sino que las poesías preliminares son responsables, también, de otorgar reconocimiento al escritor ante los autores de otros paratextos burocráticos como la aprobación y la licencia. Por lo que estos paratextos –los únicos que se sirven, en todos los sentidos, de formas literarias– intervienen en el proceso que reconoce al autor como parte de la institución literaria, algo que ocurre por dos vías: ya sea por el elogio de un poeta renombrado o mediante la multiplicación del paratexto. En este estudio se vieron libros de los dos tipos, los autores de *El peregrino indiano* (1599) o de *Siglo de oro en las selvas de Erifile* (1608) lograron el reconocimiento de sus obras, ante sus contemporáneos escritores y figuras relevantes de la cultura novohispana y española, gracias a que éstas iban adornadas por los poemas de Vicente Espinel, Lope de Vega y Quevedo, entre otros. Mientras que abundan también los libros novohispanos con numerosas poesías preliminares –ninguna firmada por poetas de renombre– y que obtienen la legitimación deseada gracias a la multiplicación de este paratexto: éste es el caso del libro *Desagravios a Christo en el triumpho de su cruz* (1649) que cuenta con veinte poesías preliminares, cuando el promedio es de ocho.

El tema de la multiplicación del paratexto merece un comentario final. Según se ha visto en el análisis de los distintos paratextos por separado, y del espacio paratextual de la *Fama y obras pósthumas* como unidad, son varios los paratextos sujetos a la multiplicación, especialmente la aprobación y las poesías preliminares. Respecto de la censura, afirma García Aguilar que la progresiva repetición de este preliminar se debió a

la necesidad de “resemantizar el valor burocrático y jurídico de estos paratextos, hasta convertirlos en una utilísima herramienta de institucionalización literaria”.<sup>92</sup> Si bien el valor burocrático de los paratextos se pierde con la multiplicación –porque tener varios documentos aprobatorios para constatar el mismo asunto reduce la importancia del dictamen legal–, ocurre lo contrario con el valor social y literario cuando los que se repiten son los paratextos literarios. Con la repetición de aprobaciones y poesías preliminares dentro de un mismo espacio paratextual –y, hasta en el caso de la dedicatoria, como ocurre en la *Fama y obras póstumas*– se refuerza el valor cultural de la obra y se promueve con mayor ímpetu su aceptación por parte de la institución literaria y del público lector. Como lo muestra la observación detallada de cada preliminar en particular y del espacio paratextual en conjunto, el paratexto es el medio –en tanto que tiene el poder de legitimación del autor– y el testigo –puesto que da fe del proceso en las páginas preliminares del libro– de los mecanismos que controlan la difusión de la literatura impresa.

Finalmente, considero pertinente cerrar con una reflexión sobre las distintas líneas de estudio a las que apunta este trabajo en su conclusión. Con un corpus más acotado, sería interesante en primer lugar segmentar el análisis de las preceptivas contenidas en los paratextos de acuerdo con el género del libro. Es decir, estudiar de qué manera el género literario –por ejemplo, de las “vidas”– determina el contenido preceptivo que aparece invariablemente en prólogos y aprobaciones, y contrastarlo con el de otros géneros; algo de lo que los capítulos dedicados al prólogo y la aprobación, en el presente trabajo, son punto de partida.

---

<sup>92</sup> Op. cit., p. 103.

En segundo lugar, el capítulo sobre la dedicatoria y las poesías preliminares sentó las bases para un análisis más detallado sobre el discurso público femenino: ¿serían consistentes las conclusiones si se ampliara el corpus a textos escritos por mujeres, independientemente de la forma editorial –manuscrito o impreso–? En el presente estudio se constató que las poesías preliminares son, en el campo del libro impreso, la puerta de entrada al discurso público femenino, sin embargo, valdría la pena profundizar en cómo se controla este discurso en el espacio paratextual de otros libros escritos por mujeres, además del caso estudiado de sor Juana.

Por último, sería necesario llevar a cabo una edición de los paratextos con preceptiva literaria en los libros novohispanos. Como expuse a lo largo de este estudio, el espacio paratextual es donde se elabora la teoría literaria que condiciona la escritura, por lo que todo estudioso de la literatura novohispana debería poder acceder a las poéticas contenidas en las aprobaciones y los prólogos de los libros más importantes del periodo virreinal.

## BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

Alemán, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, ed. José María Micó, Cátedra, Madrid, 1994.

Balbuena, Bernardo de, *Grandeza mexicana*, Melchor Ocharte, México, 1604.

———, *Grandeza mexicana*, ed. Asima F. X. Saad Maura, Cátedra, Madrid, 2011.

———, *El Bernardo o victoria de Roncesvalles*, Diego Flamenco, Madrid, 1624.

———, *Siglo de oro en las selvas de Erifile*, Alonso Martín, Madrid, 1608.

Basalenque, Diego, *Historia de la provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán*, Viuda de Bernardo Calderón, México, 1673.

Bernal de Salvatierra, Andrés, *El camino verdadero: coloquio entre el dulcísimo Jesús y el alma su esposa*, Francisco de Ribera Calderón, México, 1718.

Bramón, Francisco, *Los sirgueros de la Virgen*, México, 1620.

Cabezas, José, *Historia prodigiosa de la admirable aparición de María santísima*, Imprenta de Nuevo Rezado, México, 1747.

Cabrera y Quintero, Cayetano de, *Escudo de armas de México*, José Bernardo de Hogal, México, 1746.

Cárdenas, Juan de, *Primera parte de los problemas y secretos maravillosos de las Indias*, Pedro Ocharte, México, 1591.

Castaneira, Juan, fray, *Epílogo métrico de la vida y virtudes de fr. Sebastián de Aparicio*, Diego Fernández de León, México, 1689.

Castillo Grajeda, José, *Compendio de la vida y virtudes de la venerable Catharina de San Juan*, Diego Fernández de León, Puebla, 1692.

Castillo, Pedro de, *La estrella de Occidente, la Rosa de Lima*, Bartolomé de Gama, México, 1670.

Corchero Carreño, Francisco, *Desagravios de Christo en el triumpho de su cruz contra el judaísmo*, Juan Ruiz, México, 1649.

Cruz, sor Juana Inés de la, *Comedias, sainetes y prosa*, ed. Alberto G. Salceda, FCE, México, 1957.

———, *Fama y Obras pósthumas*, Manuel Ruiz de Murga, Madrid, 1700.

———, *Inundación castálida*, Juan García Infanzón, Madrid, 1689.

———, *Inundación castálida*, ed. facsimilar, UNAM, México, 1995.

———, *Lírica personal*, ed. Antonio Alatorre, FCE, México, 2009.

———, *Poemas de la única poetisa americana*, José Rodríguez y Escobar, Madrid, 1714.

———, *Segundo volumen*, Tomás López de Haro, Sevilla, 1692.

Escamilla, Juan de, *La cordera del cielo: Vida y milagros de santa Inés de Monte Policiano*, Viuda de Juan de Borja, Puebla, 1657.

Espinosa, Isidro Félix, *El cherubín custodio del árbol de la vida*, José Bernardo de Hogal, México, 1731.

———, *El peregrino septentrional atlante*, José Bernardo de Hogal, México, 1737.

———, *Fragua de amor divino*, Viuda de José Bernardo de Hogal, México, 1745.

———, *Nuevas empresas del peregrino americano septentrional atlante*, Imprenta del Nuevo Rezado, México, 1747.

*Festivo aparato con que la provincia mexicana de la Compañía de Jesús celebró en esta imperial los immarcescibles lauros [...] de S. Francisco de Borja*, Juan Ruiz, México 1672.

García, Esteban, *El máximo limosnero*, Viuda de Bernardo Calderón, México, 1657.

Gómez, fray José, *Vida de la venerable madre Antonia de San Jacinto*, Herederos de la Viuda de Bernardo Calderón, México, 1689.

González de Eslava, Fernán, *Coloquios espirituales y sacramentales y poesías sagradas*, 2da. edición a cargo de Joaquín García Icazbalceta, Antigua Librería, México, 1877.

Lezamis, José de, *Vida del apóstol Santiago*, María de Benavides, México, 1699.

López Avilés, José, *Debido recuerdo de agradecimiento leal* (1684), ed. Martha Lilia Tenorio, COLMEX, México, 2007.

Loayzaga, Manuel de, *Estrella del Norte de México*, Antonio Velázquez, México, 1741.

Medina, Balthasar de, *Crónica de la Santa Provincia de San Diego de México*, Juan de Ribera, México, 1682.

Mora, Juan Antonio de, *Anagramas en aplauso y gloria de la Virgen*, Viuda de Miguel de Ribera, México, 1731.

Oviedo y Herrera, Luis Antonio, *Vida de Santa Rosa de Lima*, Herederos de la viuda de Miguel de Ribera Calderón, México, 1729.

Oviedo, Juan Antonio de, *Vida exemplar, heroicas virtudes y apostólicos ministerios del venerable padre Antonio Núñez de Miranda*, Viuda de Francisco Rodríguez Lupercio, México, 1702.

Palafox y Mendoza, Juan de, *Año espiritual*, Francisco Foppens, Bruselas, 1662.

—————, *Historia real sagrada, luz de príncipes y súbditos*, 3<sup>o</sup> ed., Gerónimo Villagrasa, Valencia, 1660.

Quesada, Ginés de M., *Exemplo de todas las virtudes y vida milagrosa de la Gerónyma de la Assumpción*, Viuda de Miguel de Rivera, México, 1713.

Rea, Alonso de la, *Crónica de la orden de Nuestro seráfico padre San Francisco*, Viuda de Bernardo Calderón, México, 1643.

Ribera, Diego de, *Breve relación de la plausible pompa y cordial regocijo*, Viuda de Bernardo Calderón, México, 1673.

—————, *Concentos fúnebres, métricos lamentos*, Viuda de Bernardo Calderón, México, 1684.

—————, *Defectuoso epilogo, diminuto compendio de las heroicas obras que ilustran esta nobilísima Ciudad de México, conseguidas en el feliz gobierno del Illst. Exmo. Señor M. D. F. Payo Enríquez de Ribera*, Viuda de Bernardo Calderón, México 1676.

—————, *Poética descripción de la pompa plausible que admiró esta nobilísima Ciudad de México*, Francisco Rodríguez Lupercio, México, 1668.

Rodríguez de León, Juan, *Panegírico augusto castellano*, Bernardo de Calderón, México, 1639.

- Ruiz de Alarcón, Juan, *Parte primera de las comedias*, Juan González, Madrid, 1628.
- , *Parte segunda de las comedias*, Sebastián de Cormellas, Barcelona, 1634.
- Ruiz Guerra y Morales, Cristóbal, *Letras felizmente laureadas y laurel festivo de letras*, José Bernardo de Hogal, México, 1724.
- Saavedra Guzmán, Antonio de, *El peregrino indiano*, Pedro Madrigal, Madrid, 1599.
- Salazar y Torres, Agustín de, *Cýthara de Apolo*, ed. Juan de Vera Tassis, Antonio González de Reyes, Madrid, 1694.
- Salguero, Pedro, *Vida del venerable Diego Basalenque*, Viuda de Bernardo de Calderón, México, 1664.
- Salmerón, Pedro, *Vida de la venerable madre Isabel de la Encarnación*, Francisco Rodríguez Lupercio, México, 1675.
- Sánchez de Castro, fray José Jerónimo, *Vida de la venerable madre sor Antonia de la madre de Dios*, José Bernardo de Hogal, México, 1747.
- Sigüenza y Góngora, Carlos de, *Infortunios de Alonso Ramírez*, Viuda de Gabriel Pedraza, Madrid, 1902.
- , *Paráyso occidental*, Juan de Ribera, México 1684.
- , *Primavera indiana*, Serapis, Rosario, 2015.
- , *Theatro de virtudes políticas*, Viuda de Bernardo Calderón, México, 1680.
- Vega, Pedro de la, *La rosa de Alexandria*, Francisco Rodríguez Lupercio, México, 1672.

Vidal, José, *Vida exemplar, muerte santa y regocijada de Miguel de Omaña*, Juan de Ribera, México, 1682.

Villa-Señor y Sánchez, José Antonio de, *Theatro americano*, Viuda de José Bernardo de Hogal, México, 1746.

#### BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

Alatorre, Antonio, “Los libros de México en el siglo XVI”, *Cuadernos Americanos*, 1 (1955), 219-226.

———, “Notas a las *Soledades* (A propósito de la edición de Robert Jammes)”, *NRFH*, 44 (1996), 57-97.

——— y Martha Lilia Tenorio, *Serafina y sor Juana*, 2da. edición, COLMEX, México, 2014.

Alonso Veloso, M<sup>a</sup> José, “Antecedentes de los epígrafes de la poesía de Quevedo en la literatura clásica y del Siglo de Oro. Con una hipótesis sobre su autoría”, *Revista de Literatura*, 147 (2012), 93-138.

Abreu Gómez, Ermilo, *Sor Juana Inés de la Cruz. Bibliografía y biblioteca*, Imprenta de la Secretaría de Relaciones Exteriores-Monografías Bibliográficas Mexicanas, México, 1934.

Aristóteles, *Poética*, trad. Teresa Martínez Manzano y Leonardo Rodríguez Duplán, Gredos, Madrid, 2011.

———, *Retórica*, trad. Quintín Racionero, Gredos, Madrid, 2005.

Austin, John, *How to do things with words*, Oxford University Press, Oxford, 2011.

- Baranda, Nieves, “«Por ser de mano femenil la rima»: de la mujer escritora a sus lectores”, *Bulletin Hispanique*, 100 (1998), 449-473.
- Barthes, Roland, *Crítica y verdad*, Siglo XXI, México, 1971.
- Bègue, Alain, “La poesía de entre siglos a la luz de las aprobaciones (siglos XVII-XVIII)”, en *Paratextos en la literatura española (siglos XVI-XVIII)*, eds. M. S. Arredondo, P. Civil y M. Moner, Casa de Velázquez, Madrid, 2009, 91-107.
- Beristáin de Souza, José Mariano, *Biblioteca hispanoamericana septentrional*, 2 tomos, Colegio Católico, México, 1883.
- Boscán, Juan, y Garcilaso de la Vega, *Las obras del Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega. Repartidas en quatro libros*, Pedro de Castro, Medina del Campo, 1544.
- Bouza Alvarez, Fernando J., “*Dásele Licencia y Privilegio*”: *Don Quijote y la aprobación de libros en el Siglo De Oro*, Akal, Madrid, 2012.
- Buxó, José Pascual, *Sor Juana Inés de la Cruz: lectura barroca de la poesía*, Editorial Renacimiento, Madrid, 2006.
- Cañeque, Alejandro, “De sillas y almohadones o de la naturaleza ritual del poder en la Nueva España de los siglos XVI y XVII”, *Revista de Indias*, 2004, núm. 232, 609-634.
- Carreira, Antonio, “Difusión y transmisión de la poesía gongorina”, en *Góngora: la estrella inextinguible. Magnitud estética y universo contemporáneo*, Catálogo de la Exposición de la BNE, Madrid, 2012, 87-99.

Carreño, Elvia, *El libro antiguo*, FOEM, México, 2013.

Castañeda García, Carmen, y Myrna Cortés, *Del autor al lector: libros y libreros en la historia*, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México, 2002.

Catulo, *Poesías*, trad. Juan Antonio González Iglesias, Cátedra, Madrid, 2006.

Cayuela, Anne, *Le paratexte au Siècle d'Or: prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVIIIe siècle*, Droz, Gèneve, 1996.

Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Real Academia Española, Madrid, 2004.

Chartier, Roger, “El lector y los grupos lectores”, en *Historia de la edición y de la lectura en España, 1472-1914*, eds. V. Infantes, F. López y J. F. Botrel, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 2003, 142-150.

Chocano Mena, Magdalena, *La fortaleza docta. Elite letrada y dominación social en México colonial (siglos XVI-XVII)*, Bellaterra, Barcelona, 1999.

Cicerón, *Rhetorica ad Herennium*, ed. bilingüe, trad. Juan Francisco Alcina, Bosch, Barcelona, 1991.

Conte, Gian Biagio, *The Rhetoric of Imitation. Genre and poetic memory in Virgil and other Latin poets*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1986.

Dadson, Trevor, “La difusión de la poesía española en el siglo XVI”, *Bulletin Hispanique*, 113 (2011), 13-42.

- Díez Borque, José María, “Lope de Vega y los gustos del «vulgo»”, *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, 1 (1992), 7-32.
- Díez, Ignacio, “La dedicatoria de Cervantes «al duque de Béjar»”, *Criticón*, 124 (2015), 29-51.
- Domergue, Lucienne, *La censure des livres à la fin de l’Ancien Régime*, Casa de Velázquez, Madrid, 1996.
- Eagleton, Terry, *La función de la crítica*, trad. Fernando Inglés Bonilla, Paidós, Barcelona, 1999.
- Echenberg, Margo, *On “Wings of Fragile Paper”: Sor Juana Inés de la Cruz and the Fama y obras póstumas (1700)*, tesis doctoral, Brown University, 2000.
- Encarnación Sandoval, Paola, *El peregrino como concepto en las Soledades de Góngora*, El Colegio de México, tesis doctoral, 2016.
- Feijóo, Benito Jerónimo, *Ilustración apologética al primero y segundo tomo del Teatro Crítico*, Pantaleón Aznar, Madrid, 1777.
- Foucault, Michel, *El orden del discurso*, trad. Alberto González Troyano, Tusquets, Barcelona, 2011.
- Fuhrmann, Manfred, *La teoría poética de la Antigüedad*, trad. A. S. Rodríguez, Clásicos Dykinson, Madrid, 2011.

García Aguilar, Idalia, “Anatomía del impreso novohispano: consideraciones bibliográficas”, en *Mosaico de estudios coloniales*, coords. B. Arias Álvarez, M. G. Juárez Cabañas y J. Nadal Palazón, UNAM, México, 2013, 347-367.

————— *Secretos del estante: elementos para la descripción bibliográfica del libro antiguo*, UNAM, México, 2011.

García Aguilar, Ignacio, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Calambur, Madrid, 2009.

García Icazbalceta, Joaquín, *Bibliografía mexicana del siglo XVI*, ed. Agustín Millares Carlo, FCE, México, 1954.

Garone Gravier, Marina, “Fuentes para el estudio de la tipografía, la imprenta y el libro antiguo mexicano (1539-1821)”, *Pecia Complutense*, 17 (2012), 59-84.

—————, *Historia de la tipografía colonial para lenguas indígenas*, CIESAS-Universidad Veracruzana, México, 2014.

Genette, Gérard, *Umbrales*, trad. Susana Lage, Siglo XXI, México, 2001.

Glantz, Margo, *Obras reunidas I. Ensayos sobre literatura colonial*, FCE, México, 2006.

Góngora, Luis de, *Antología poética*, ed. Antonio Carreira, Austral, Madrid, 2009.

—————, *Obras de don Luis de Góngora*, Francisco Foppens, Bruselas, 1659.

Granada, fray Luis de, *Introducción al símbolo de la Fe*, ed. José María Balcells, Madrid, Cátedra, 1989.

- Griffin, Clive, “La primera imprenta en México y sus oficiales”, en *Leer en tiempos de la Colonia: imprenta, bibliotecas y lectores en la Nueva España*, comps. I. García Aguilar y P. Rueda Ramírez, UNAM, México, 2010, 3-19.
- Guibovich, Pedro, “Autores, censores y producción de libros”, en *El libro en circulación en la América colonial. Producción, circuitos de distribución y conformación de bibliotecas en los siglos XVI al XVIII*, coords. I. García Aguilar y P. Rueda Ramírez, Quivira, México, 2014, 95-111.
- Horacio, *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, trad. José Luis Moralejo, Gredos, Madrid, 2008.
- Infantes, Víctor, “Espejos poéticos y fama literaria. Las nóminas de autoridades líricas (siglos XVI-XVII)”, *Bulletin Hispanique*, 106 (2004), 23-44.
- , “La crítica por decreto y el crítico censor: la literatura en la burocracia áurea”, *Bulletin Hispanique*, 102, (2000), 371-80.
- , “La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el género editorial”, coord. Antonio Vilanova, *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1992, 467-474.
- , “Los géneros editoriales: entre el texto y el libro”, en *La cultura del libro en la edad moderna: Andalucía y América*, coords. M. Peña Díaz, P. Ruiz Pérez y J. Solana Pujalte, Universidad de Córdoba, Córdoba, 2001, 37-46.

- Lausberg, Heinrich, *Manual de retórica literaria*, trad. José Pérez Riesco, Gredos, Madrid, 1966.
- Leonard, Irving A., *Los libros del conquistador*, trad. Mario Monforte Toledo, FCE, México, 1953.
- Llano Zapata, José Eusebio, *Memorias histórico, físicas, crítico, apologéticas de la América meridional*, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2005.
- López, Alonso el Pinciano, *Obras completas. Philosophía antigua poética*, ed. José Rico Verdú, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 1998.
- Mañero Lozano, David, “Del concepto de *decoro* a la ‘teoría de los estilos’”, *Bulletin Hispanique*, 111 (2009), 357-385.
- Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Ariel, Barcelona, 2012.
- Marcial, *Epigramas*, introducción, edición y notas de J. Fernández Valverde y A. Ramírez de Verger, Gredos, Madrid, 1997.
- Martín Morán, José Manuel, “Paratextos en contexto. Las dedicatorias cervantinas y la nueva mentalidad autorial”, en Alicia Villar Lecumberri (coord.), *Actas X-CIAC. Cervantes en Italia*, Academia de España, Roma, 2002, 257-271.
- Martínez Martín, Jaime José, “El prólogo «al lector» de Mira de Amescua y la teoría de la égloga en *Siglo de oro en las selvas de Erifile* de Bernardo de Balbuena”, *Edad de Oro*, 35 (2016), 191-204.
- Méndez Plancarte, Alfonso, *Poetas novohispanos. Segundo siglo (1621-1721)*, UNAM,

México, 1995.

Menéndez y Pelayo, Marcelino, *Historia de los heterodoxos españoles*, Red, Barcelona, 2016.

Moll, Jaime, “Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro”, *Boletín de la Real Academia Española*, 59 (1979), 49–107.

Montoya Martínez, Jesús, e Isabel de Riquer, *El prólogo literario en la Edad Media*, UNED, Madrid, 1998.

Muriel, Josefina, *Cultura femenina novohispana*, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, México, 2000.

Ontañón de Lope, Paciencia, sobre: Alberto Porqueras Mayo, *La teoría poética en el Manierismo y Barroco españoles*, Puvill Libros, Barcelona, 1989, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 39 (1991), 1142-1144.

Ovidio, *Cartas desde el Ponto*, trad. A. Pérez Vega, CSIC, Madrid, 2000.

Pérez González, Andrea Mariel, *Literatura española en la Nueva España: cinco catálogos sevillanos de la década de 1680*, Universidad Complutense de Madrid, tesis de maestría, 2013.

Porqueras Mayo, Alberto, “El Arte nuevo de Lope de Vega o la loa dramática a su teatro”, *Hispanic Review*, 53 (1985), 399-414.

———, *El prólogo como género literario*, CSIC, Madrid, 1957.

———, *El prólogo en el Renacimiento español*, CSIC, Madrid, 1965.

- , *El prólogo en el Manierismo y Barroco españoles*, CSIC, Madrid, 1968.
- Rama, Ángel, *La ciudad letrada*, Arca, Montevideo, 1998.
- Ramos Soriano, José Abel, *Los delincuentes de papel. Inquisición y libros en la Nueva España (1571-1820)*, FCE, México, 2011.
- Reyes Gómez, Fermín de los, *El libro en España y América: legislación y censura. (Siglos XV-XVIII)*, 2 ts., Arco Libros, Madrid, 2000.
- Rivas Mata, Emma, “Impresores y mercaderes en la Ciudad de México, siglo XVII”, en *Del autor al lector*, ed. Carmen Castañeda, CIESAS, México, 2002, pp. 71-102.
- Rubial García, Antonio, “La crónica religiosa: historia sagrada y conciencia colectiva”, en *Historia de la literatura mexicana: la cultura letrada en la Nueva España del siglo XVII*, eds. B. Garza Cuarón y R. Chang Rodríguez, Siglo XXI, México, 1996, 325-371.
- , *La santidad controvertida. Hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados de Nueva España*, FCE, México, 1999.
- Ruiz Pérez, Pedro, “Aristarcos y Zoilos: límites y márgenes del impreso poético en el siglo XVI”, *Bulletin Hispanique*, 102 (2000), 339-369.
- Sabat de Rivers, Georgina, “Las obras menores de Balbuena: Erudición, alabanza de la poesía y crítica literaria”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 43/44 (1996), 89-101.
- Salazar, Eugenio de, *Suma del arte de poesía*, ed. M. L. Tenorio, COLMEX, México, 2010.

- Schultz, James A., "Classical Rhetoric, Medieval Poetics, and the Medieval Vernacular Prologue", *Speculum*, 59 (1984), 1-15.
- Séneca, *Epístolas morales a Lucilio*, trad. I. Roca Meliá, Gredos, Madrid, 2010.
- Sieber, Harry, "Clientelismo y mecenazgo: hacia una historia cultural literaria de la corte de Felipe III", en M. C. García de Enterría y A. Cordón Mesa, (coords.), *Actas IV*, AISO, Alcalá de Henares, 1996, 95-113.
- Simón Díaz, José, *El libro español antiguo, análisis de su estructura*, Ollero & Ramos, Madrid, 2000.
- Snyder, Jon R., *La estética del Barroco*, trad. J. A. Méndez, La bolsa de la Medusa, Madrid, 2014.
- Tenorio, Martha Lilia, *El gongorismo en Nueva España: ensayo de restitución*, COLMEX, México, 2013.
- , *Poesía novohispana. Antología*, El Colegio de México-Fundación para las Letras Mexicanas, México, 2010.
- Terukina, Jorge L., *El imperio de la virtud, Grandeza mexicana (1604) de Bernardo de Balbuena y el discurso criollo novohispano*, Tamesis, Woodbridge, 2017.
- Todorov, Tzvetan, y Richard M. Berrong, "The Origin of Genres", *New Literary History*, 8 (1976), 159-170.
- Torre Revello, José, *El libro, la imprenta y el periodismo en América durante la dominación española*, IIB-UNAM, México, 1991.
- Viñas Piquer, David, *Historia de la crítica literaria*, Ariel, Barcelona, 2002.

Williams Jr., Sidney James, *A critical edicion of the Siglo de oro en las selvas de Erifile [Spanish text]*, The University of North Carolina at Chapel Hill, Ph. D., 1966.

Xirau, Ramón, *Genio y figura de sor Juana Inés de la Cruz*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1967.

Zambrano, P. Francisco, *Diccionario bio-bibliográfico de la Compañía de Jesús en México*, Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Iberoamericana, México, 1961.