

Porque fuimos monjas. Mujer y silencio en el Barroco de Indias

Beatriz Ferrús Antón

Universitat Autònoma de Barcelona

Grupo de Investigación Cuerpo y Textualidad

*Óyeme con los ojos,
Ya que están tan distantes los oídos,
Y de ausentes enojos
En ecos, de mi pluma los gemidos;
Y ya que a ti no llega mi voz ruda,
Óyeme sordo, pues me quejo muda*
Sor Juana Inés de la Cruz, “Amado dueño mío”

1. El sexo como censura

Una muchacha lee y decide imitar lo leído. La mayor parte de las *vidas* de monjas escritas durante el período del Barroco de Indias comienzan con una *escena de lectura*¹, inicio simbólico de una historia que se identifica con sus mismos instrumentos de representación. Hay que ser lo que se lee, la vida no tiene sentido si no se sigue el modelo leído: “Púsome una determinación y ansia de imitar a los santos, que no me dejaría cosa por hacer, aunque fuera la más ardua y dificultosa del mundo”,² dirá la Madre Castillo tras leer una hagiografía.

Desde aquí, las narraciones de las monjas coloniales se adscriben a un linaje: el de las santas y mujeres excepcionales que asoman entre las páginas de la Historia, que tienen derecho a la toma de la palabra; ya que sólo proclamándose sus herederas adquieren ellas mismas legitimidad³. La *vida*⁴ femenina sólo puede escribirse desde

¹ La denominación *escena de lectura* está tomada de Silvia Molloy, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*: México: El Colegio de México-Fondo de Cultura Económico, 1996. En este libro la autora plantea una interesante reflexión sobre el valor que las “escenas de lectura” tienen en un género como la autobiografía a través de una serie de textos de la modernidad. Las *vidas* de monjas pueden considerarse un primer eslabón en la genealogía que ella esboza.

² Francisca Josefa de la Concepción del Castillo, *Mi vida*, Bogotá: Publicaciones del Ministerio de Educación Colombiano, 1942. pág .11.

³ Para una información detallada sobre cuáles fueron las hagiografías más leídas durante el Barroco de Indias y cómo influyeron en la redacción de las *vidas* conventuales puede consultarse Beatriz Ferrús Antón, *Heredar la palabra: vida, escritura y cuerpo en América Latina*, Valencia, Universidad de Valencia, 2005.

la cita de otras *vidas*. La ley de la *imitatio*⁵ no es sólo principio artístico, sino también requisito.

Dos van a ser las posibilidades de estas escenas: la de una muchacha que lee para su padre, hermano o abuelo (o bien los escucha leer mientras borda), y la de una niña que aprende a leer bajo la tutela de su madre, su abuela o su tía. En el primer caso la joven lectora se encuentra supeditada a la autoridad masculina, el saber adquirido se muestra como pequeña donación hecha por el hombre, la lectura tiene lugar en la sala de estar o en el cuarto de costura, y se presenta como un complemento más de la educación femenina, junto con el aprendizaje de las labores o de los quehaceres domésticos. Los libros leídos son siempre vidas de santos, que deben contribuir a la formación de la mujer como “buena cristiana”. En el segundo caso, la lectura que la muchacha practica adquiere sentido de herencia femenina, sirve para reforzar la pertenencia a un linaje. De mujer a mujer se transmiten los saberes domésticos, y las primeras letras forman parte de ellos. La lectura es, en cualquier caso, un entretenimiento privado, doméstico, aunque no por ello pierde su importancia en el seno de la historia de mujeres, *otra* historia, que se inicia con una cita emblemática: “Si Aristóteles hubiera guisado mucho más hubiera escrito”.⁶

Desde aquí, la *escena de lectura* se proyecta sobre la *vida* y se convierte en la metáfora de la relación mujer-saber en el Barroco de Indias, una relación que se traba sobre tres coordenadas ineludibles: la vigilancia masculina, la consideración de la lectura y la escritura de mujeres como “labor de manos”⁷, y el vínculo entre

⁴ Hablamos de *vida* para referirnos a aquellos textos que dicen ‘yo’ antes del siglo XVIII, frente a la *autobiografía*, que como género se iniciaría en dicho siglo. Para conocer nuestra hipótesis al respecto puede consultarse el libro *Heredar la palabra: vida, escritura y cuerpo en América*, ya citado.

⁵ Durante los siglos XVI y XVII el concepto de imitación ideal en el arte, derivado de la *Poética* de Aristóteles y de su teoría de la *mimesis* fue decisivo en su quehacer literario. Así, Alonso López Pinciano en la *Philosophia Antigua Poética* (Madrid, 1596) partirá de la afirmación de que “poesía no es otra cosa que arte que enseña a imitar con la lengua o el lenguaje”. Este concepto se vuelve perverso aplicado al quehacer literario de mujer durante el Barroco de Indias, donde el espacio de la originalidad y la subjetividad propias se borran a favor de una ley imitativa que no es más que una pauta de escritura impuesta desde la vigilante mirada masculina.

⁶ Sor Juana Inés de la Cruz, “Respuesta a Sor Filotea de la Cruz” en *Obras Completas*, ed. de Alfonso Méndez Placarte, México: FCE, 1988, pág. 460.

⁷ El concepto de “labor de manos” está tomado Margo Glantz, “Labor de manos: ¿Hagiografía o autobiografía?” en *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿Hagiografía o autobiografía?*, México: Grijalbo, 1995.

saber femenino y espacio sagrado. Sor Juana Inés de la Cruz así habría de apreciarlo y de aceptarlo:

Entréme religiosa, porque aunque conocía que tenía el estado de las cosas de las accesorias hablo, no de las formales) muchas repugnancias a mi genio, con todo para tal 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 tener ocupación obligatoria que embarazase la libertad de mi estudio, ni rumor de comunidad que impidiese el sosegado silencio de mis libros⁸.

Dos aspectos llaman la atención en esta cita, la dualidad de una opción: matrimonio o convento, y la coagulación de un deseo: “el sosegado silencio de los libros”. Sor Juana extiende los límites que su sociedad le otorga, pero no los transforma. La posibilidad de saber femenino queda limitada al convento. Literatura de mujeres y literatura conventual se convierten durante el Barroco de Indias casi en sinónimos. Así, mientras los tratados teológicos y científicos, los documentos legales y la misma literatura discuten la “racionalidad” de las mujeres y utilizan su “debilidad” como eje ideológico del poder masculino, la mujer lucha por el poder de interpretar, por la posibilidad de escribirse como mujer y de escribir su deseo, se muestran como actos desafiantes que deben buscar modos de expresión alternativos, actos que quedan confinados en los “géneros menores”⁹, espacio de clausura literaria, que se suma a otras muchas clausuras femeninas.

Que la escritura femenina sea considerada “labor de manos” implica que no merezca mayor valor que otras ocupaciones consideradas por la época como “femeninas” tales como la repostería o el bordado. Esto explicaría, por ejemplo, que se perdieran numerosos archivos de monjas al no invertirse en su conservación, ya que apenas se les concedía ningún valor, o que los confesores pudieran hacer uso para sus escritos de aquello que las monjas habían escrito sin autorización de sus autoras, a las que no se consideraba más que meras amanuenses. Por esta razón la *Carta Atenagórica* sería publicada sin permiso de Sor Juana.

⁸ Sor Juana Inés de la Cruz, *Ibid.*, págs. 446-447.

⁹ *Vidas*, cartas, escritos de devoción y pequeñas poesías, junto con sencillas piezas teatrales iban a ser los géneros cultivados por la mujer del Barroco de Indias, ya que en tanto “géneros menores”, alejados de las preceptivas clásicas, fueron considerados “acordes a su capacidad intelectual”, también se los asociaba con las prácticas privadas y domésticas a las que siempre quedaba relegada la mujer, vetada en cualquier intento de acceso al espacio público.

Durante el Renacimiento y el Barroco la mujer sería identificada absolutamente con su cuerpo, en tanto reproductora, pero también como depositaria de la honra familiar y como ser continuamente tentado por los “pecados de la carne” y alejado del espacio de la razón. Estos estigmas la confinarían al mundo de lo doméstico y la someterían a una continua vigilancia masculina. Legalmente se la consideraría menor de edad de por vida, sujeta primero a la potestad del padre y luego a la del marido, o, en su defecto, a la de la autoridad religiosa competente; al tiempo que la virginidad sería considerado el estado perfecto para la mujer y la pérdida de ésta sólo sería sancionada positivamente si se dirige a la procreación dentro del matrimonio¹⁰.

Por eso la mujer habría de vivir clausurada, recogida¹¹, alejada de cualquier tipo de educación letrada, que “sólo despertaría en ella la incomprensión o la tentación”. El sexo actúa como censura. De cómo distintas mujeres utilizarían el convento, pero también el cuerpo al que estaban condenadas, para burlar esta situación, tratará este artículo.

2. El cuerpo de la escritura

Las monjas coloniales escriben sus *vidas* por mandato confesional, despliegan la auto-escritura como obediencia. Así, aquellas mujeres que acceden al espacio de la letra son siempre “ejemplares” a los ojos de su confesor, y también ejemplares han de ser sus relatos. La *vida* habrá de escribirse sobre una falsilla: la que suministran los relatos de grandes santas, pero también el propio esquema de *imitatio Christi*. Poco o nada queda a la improvisación, la mirada del confesor es una mirada vigilante y el relato de vida una relato asignado. ¿Qué resta, por tanto, a la mujer? ¿Hay espacio para una especificidad femenina continuamente negada por los discursos de poder? Sólo cuando la narración se adentre en la descripción de un cuerpo que sufre, o deje paso al relato de la vivencia mística, pequeñas variaciones y desvíos del modelo apuntarán a un decir que

¹⁰ Para una mayor información sobre las condiciones de vida de las mujeres de la colonia puede consultarse como referencia general Marcela Tostado, *El álbum de la mujer: antología ilustrada de las mexicanas. Vol II: La colonia*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1991.

¹¹ Sobre la obsesión que las instancias de poder desarrollaron por “recoger” a sus mujeres y los distintos mecanismos que idearon para éstas recomendamos Josefina Muriel, *Los recogimientos de mujeres*, México: Universidad Autónoma de México, 1974.

se mueve entre líneas, dotarán de nuevos sentidos al retrato. El análisis de tres *vidas* de monjas: las de María de San José, Úrsula Suárez y la Madre Castillo servirán aquí para demostrar cómo durante el Barroco de Indias funcionaron las “tretas del débil”.¹²

Contemporánea de Sor Juana Inés de la Cruz, agustina recoleta en el convento de Nuestra Señora de la Soledad (Oaxaca), la mexicana María de San José (1656-1719) escribió más de doce tomos autobiográficos a instancias de sus confesores. De estos sólo el primero ha recibido una edición moderna completa¹³, mientras del resto sólo existe una antología en inglés.¹⁴ En el primer tomo María cuenta su vida seglar (1656-1687) y su dura lucha hasta conseguir ser admitida como religiosa, junto con sus primeras experiencias místicas. El texto supondrá una particular venganza hacia el obispo Fernández de Santa Cruz, principal opositor a la entrada de María de San José en el convento. En los tomos siguientes redactará su vida conventual y la evolución de su misticismo.

Años después la *Relación autobiográfica*¹⁵ de Úrsula Suárez, monja chilena que vivió entre 1666 y 1749, añade nuevas direcciones de reflexión. Desde los 12 años Úrsula Suárez habita en el monasterio de las clarisas de Santiago de Chile, donde obligada por sus confesores escribirá su vida con 33 años, pero su primer manuscrito será al parecer destruido. Así, con 42 años habría de emprender una segunda redacción, a la que dedicará cinco lustros (entre 1708 y 1732), la vida recreada será la de una mística, aunque con peculiar carácter: “santa comedianta del reino de Chile”.

Junto a ellas Francisca Josefa de la Concepción del Castillo (1672-1741) consigna su *vida*, que la erige como la “gran mística americana”. Franciscana en el convento de Santa Clara de Tunja, en Colombia, carmelita de vocación, tendría siempre como referente a Teresa de Jesús, quien la inspira tanto para la redacción de su *Vida* como de los *Afectos Espirituales*, ambas obras de carácter autobiográfico y contenido

¹² Nos referimos al ya clásico concepto de Josefina Ludmer, trabajado en su artículo “Las tretas del débil” en Patricia González y Eliana Ortega, *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, Río Piedras, Huracán, 1985.

¹³ Véase Kathleen Myers (ed.). *Word from New Spain. The Spiritual Autobiography of Madre María de San José (1656-1719)*. Liverpool: Liverpool University Press, 1993.

¹⁴ María de San José, *A Wild Country in the Garden: The Spiritual Journal of a Colonial Mexican Nun*, Kathleen Myers y Amanda Powell (eds. y traduc.), Bloomington: Indiana University Press, 2000.

¹⁵ Úrsula Suárez, *Relación autobiográfica*, ed. Rodrigo Canovas, Santiago de Chile: Biblioteca Antigua Chilena, 1983.

místico, compondrán un ‘yo’ desgarrado y complejo, de múltiples planos, que supera en registros al de las narraciones anteriores.

Hasta aquí nos encontramos con tres mujeres que toman la pluma por mandato confesional y que justifican su escritura presentándose como místicas; al tiempo que utilizan un mismo esquema narrativo, donde se entrecruzan las *vitae sanctorum*¹⁶ y el relato de la Pasión: nacimiento en una familia de gran virtud, aparición temprana de la gracia mística, ingreso en el convento contra la voluntad familiar, lucha contra las tentaciones diabólicas, castigos corporales, apariciones de Cristo y la Virgen o éxtasis místicos... son algunas de las constantes comunes en estos textos.

No obstante, hay una presencia que absolutiza el relato, que se convierte en su eje: la da un cuerpo de mujer transmutado en cuerpo-monja, en tanto cuerpo-virgen, pretendidamente angélico, cuyo único valor es el de llevar prendida un alma.¹⁷ Es la historia de un cuerpo censurado y clausurado, pero también la de una voz silenciada, lo que nos legan las *vidas* de monjas. Relata Susan Gubar¹⁸ cómo en aquellos momentos de la historia en que la mujer carece de acceso a los sistemas de representación, a la palabra escrita, ésta utiliza su cuerpo como superficie artística, ella misma se muestra como objeto-arte. María de San José, la Madre Castillo y Úrsula Suárez experimentan la condena al cuerpo, pero también se sirven de ella para hablar desde el silencio.

La primera clausura de la mujer-monja debe ser la virginidad, el sello del himen, pretensión de parecerse a María, cuerpo imposible que clausura y genera: “A su esposa la nombran con semejanzas, que significan secreto, huerto cerrado, fuente sellada” dirá la Madre Castillo. La virginidad como ideal de pureza, al tiempo que de unicidad, que debe proyectarla fuera de su condición terrenal para alzarla hacia la más alta sublimación ajena al cuerpo: el gozo prometido.

¹⁶ En el siglo V la Iglesia decide supervisar los cultos emergentes en torno a las figuras que hasta ese momento de manera popular se aclamaban como santos. Así, una de las cosas que habría de demandarse sobre todo aspirante a santidad sería una *vitae*, relato que se iría pautando a lo largo siglos posteriores, hasta llegar a adquirir una plantilla muy precisa. Las *vidas* de monjas se dejan contagiar de este modelo a través de las lecturas de hagiografías de su tiempo.

¹⁷ La idea de que el cuerpo de la profesa podía llegar a alcanzar un ideal andrógino se justificaba desde la misma *Biblia*: “No hay judío ni griego, no hay esclavo ni libre, no hay hombre ni mujer, pues todos sois uno en Cristo Jesús” (*Gálatas*, 3, 26-28), “Porque en la resurrección ni los hombres ni las mujeres se casarán, sino que serán como ángeles del cielo” (*Mateo*, 20, 30).

¹⁸ Susan Gubar, “La página en blanco” en Marina Fe (ed.), *Otramente: lectura y escritura feministas*, México: FCE, 1999.

La obsesión por un cuerpo preservado en su unidad elemental, cerrado a un exterior que atenta contra ella, se traduce, asimismo, en una férrea vigilancia sobre el control de los sentidos: “los ojos en el suelo, que solamente miraba donde ponía los pies para no caerme o tropezar”,¹⁹ las telas ásperas para evitar que su tacto sea un disfrute: “Hise una camisa o forma de túnica de manta de algodón, i sobre esa túnica me puse unas navas de lana i encima toda una saia de bajeta mui gruesa i burda, tan angostas que no cabía en ella mui olgada”,²⁰ los labios sellados: “porque de los labios dolorosos del corazón, sale en palabras dañosas tu corazón por los labios”²¹, como apunte que traba el vínculo mujer-silencio.

No obstante, la clausura sensorial tiene su compensación en una sensorialidad que se vuelve dúplice: “ojos del alma”, “oídos del alma”, que permiten no sólo atravesar las fronteras corporales, sino también las de la realidad sensible, ver allá donde nadie ve, entrar en contacto con la trascendencia: “Y vi claro, con vista del alma, la grandeza de Dios y de sus atributos, de su omnipotencia, bondad y sabiduría”,²² como especial dotación que convierte en elegido y en santo. La clausura se compensa con el más alto de los conocimientos: el de Dios.

Obsesiva presencia de los límites que va a ser enfrentada por un elemento de su propio programa, como ya ocurría con los “sentidos del alma”: la posibilidad de manipular el dolor, en tanto “punción de lo sacro”, “sacralidad salvaje”,²³ que arrebató al hombre de sí mismo y lo enfrenta a sus límites, forma caprichosa y arbitraria que hiere con inaudita crueldad, hasta llegar a quebrar los límites de la identidad. El *mysterium doloris* turba la comprensión de la vida, enseña al hombre a separar el alma y el cuerpo, a pensar sobre su relación y sus límites. No obstante, la figura de Cristo dota al dolor de un sentido inédito en otras tradiciones religiosas. Dice Simone Weil que “La grandeza extrema del cristianismo viene no de buscar un remedio sobrenatural al sufrimiento, sino un uso sobrenatural del sufrimiento”.²⁴

Aun más, porque tras el sufrimiento habita el goce. Manipular el sufrimiento es una forma de superar el cerco corporal. La monja busca el dolor en la auto-tortura,

¹⁹ María de San José, *ibid.* pág. 118.

²⁰ *Ibid.* pág. 111.

²¹ Madre Castillo, *ibid.* pág. 35.

²² *Ibid.* pág. 105.

²³ Cifr, David, Le Breton, *Antropología del dolor*, Barcelona, Seix Barral, 1999. pág. 18

²⁴ Simone Weil, “A la espera de Dios” en *A la espera de Dios*, Madrid, Trotta, 2000. pág. 145.

también a través de la enfermedad reclamada, el dolor es una ofrenda y un lenguaje; pero dolor y pecado están, asimismo, asociados: “Multiplicaré tus dolores en tus preñeces, con dolor parirás a tus hijos y estarás bajo la potestad de tu marido que te dominará”²⁵, maldición para un sexo maldito, que, sin embargo, convierte el castigo corporal no en un ejercicio de tachado de un cuerpo que habla demasiado, sino de subrayado, de puesta en escena. Mientras se relata cómo se quiere acallar al cuerpo no se deja de hablar de él. El dolor, que atraviesa el cerco de la clausura corporal, revela su valor de mera apariencia y sitúa al cuerpo doliente en el centro de la escena: “El sacrificio de las monjas es reconocido universalmente, su impacto primero en el convento y luego en el siglo provoca una reacción y organiza una didáctica del padecer, una estética del sufrimiento y una retórica textual”,²⁶ el cuerpo suplicado de la monja se intercambia en el convento por los pecados del mundo.

¿Es ésta la recompensa de tanto esfuerzo? ¿la mera puesta en escena del cuerpo femenino? No hay que olvidar que la mujer que imita a Cristo, en tanto ha decidido pagar el precio de la virginidad, rememora la inversión de Eva a Ave, de mujer maldita a mujer divina, se adhiere al *Fiat*, que representa la unión suprema del hombre libre con los planes de Dios, e inaugura toda una tradición de esposas-novias de Cristo decididas a compartir su dolor, hasta el punto de transformarse en otro Cristo. Pero todavía hay más, ya que la mujer consagrada no sólo logra el poder de mediación entre Dios y los fieles, las monjas recordarán a sus confesores que por medio de su intervención se pueden perder o salvar las almas; al tiempo que llegarán a ejercer la tarea de corredención, cuerpo mercantilizado, instrumento que logra la plusvalía de la salvación.

Sin embargo, ante todo, tras este intercambio, consiguen un goce, inédito, loco, exacerbado; que habla de un deseo de mujer, que permite contarse. Cuando María de San José, la Madre Castillo y Úrsula Suárez se fundan con Dios, no sólo reivindicarán un espacio para el placer femenino, absolutamente negado a la mujer de su tiempo y “donde el cuerpo participa en algo”, como habría de explicar Teresa de Jesús al describir su éxtasis; sino que habrán alcanzado un saber ajeno a la vigilancia masculina,

²⁵ Génesis, 3, 16.

²⁶ Margo Glantz, “Las monjas como una flor: un paraíso occidental” en Manuel Medina Ramos (coord.), *Memoria del Segundo Congreso Internacional: El monacato femenino en el Imperio Español: monasterios, beaterios, recogimientos, colegios*, México: CONDUMEX, 1995, pág. 173.

un conocimiento que justifica la escritura de mujeres. Las lágrimas y la sangre, como lenguajes específicamente femeninos, ayudarán a articular el relato.²⁷

María de San José, invitada por la Virgen a tierna edad se desposa con Cristo. Desde este momento su vida se convierte en la persecución de un objetivo: enlazar la profesión simbólica con la real, lograr convertirse en monja. Pese a ello, serán numerosos los obstáculos con los que se vaya encontrando: la oposición familiar, la falta de confesor y la oposición del obispo Fernández de Santa Cruz. La *vida* de Sor María se va a presentar como una exhortación a la mujer para que luche por su propio deseo, como un acto de espera paciente (21 años), durante el que se busca merecer aquello que se anhela, pero donde no se duda en transgredir las barreras que la sociedad impone, aunque éstas procedan de la propia familia o de la autoridad religiosa competente. El texto criticará duramente al arzobispo, pues al contar bajo la máscara de la humildad y de la obediencia su tiranía y su desprecio se logrará desatar contra él una particular venganza. María de San José utiliza su adscripción a la tradición de escritura de vida como forma de maquillar o “hacer pasar” un acto de subversión genérica y de rebelión política. Los distintos núcleos del relato hablarán de este deseo que se ha de conquistar: la profesión y la consecución de un buen confesor, el contacto y la comunicación divinas, la Buena Nueva, pero también la escritura. Si en este contexto la trasgresión y el desafío son posibles es porque la acción y la escritura proceden de Dios. La *vida* se autojustifica “Su Majestad es el autor de todo lo que escribo”.²⁸ Desde aquí, el texto de María de San José elude la falsilla del relato conventual y articula una *lógica del merecer* que goza con su propia imposibilidad: hay que poner más para merecer más, pero nunca será suficiente. En el fracaso se halla en el placer del intento perpetuo, semejante en el impulso a la alegoría de Faetón en sor Juana, pero de diferente finalidad y contenido .

Por otro lado, la *vida* de la Madre Castillo se construye desde el continuo padecimiento, del cuerpo y del alma. La enfermedad, la zozobra anímica y el desprecio de la propia comunidad que la vilipendia hasta la bajeza son sus armas narrativas. Cuando Francisca Josefa se presente como la más vilipendiada se estará construyendo también como la más deseada. Su relato es el de una poderosa individualidad que clama por ser reconocida: la que más padece más goza. Precisamente por entregarse

²⁷ Sobre el valor que las metáforas de sangre, lágrimas o leche materna tienen en la escritura de mujeres puede consultarse Beatriz Ferrús, *Hereder la palabra: vida, escritura y cuerpo en América Latina*, Valencia: Universidad de Valencia, 2005.

²⁸ María de San José, *ibid.* pág. 151.

desmedidamente al padecer será escogida por Dios. Éste la elige y como elegida le entrega una lengua: el latín, idioma de la sabiduría. El dolor de la Madre Castillo se intercambia por el derecho al saber y se hace a través de un imaginario de poderosa visualidad que es el del teatro barroco y el del auto sacramental. Los *Afectos Espirituales*, libro de sutil teología, serán una muestra de cómo se aprovecha este intercambio.

Mientras Úrsula Suárez construye un texto que reclama un particular modelo de santidad “Díjome mi señor y padre amantísimo no he tenido una santa comedianta y de todo hay en los palacios tú has de ser la comedianta”,²⁹ que queda justificado al proceder de Dios. El juego de disfraces tienta a Úrsula desde su misma niñez y continúa a lo largo de su vida adulta, incluso dentro del convento, el disfraz persigue la burla y después el relato.³⁰ Así, la *Relación* podrá pensarse como mascarada, ensartada en una *lógica del parecer*, que atraviesa el relato de la “santa comedianta”. La propia profesión religiosa o la presentación como mística no son más que nuevos disfraces, con un sentido profundo, ya que el gesto de disfrazarse reviste una notable importancia y transforma la puesta en escena vital en un ejercicio de autorreflexividad textual.

Este relato es una escenificación de secuencias, donde los episodios de encuentro y diálogo con Dios se construyen sobre una compleja estructura dramática, que juega a naturalizar el artificio, a borrar la puesta en escena, a contrarrestar el exceso de otros momentos, acentuando todos aquellos elementos del montaje que apuntan a la coloquialidad y la cotidianidad, para terminar por lograr un resultado sólo en apariencia menos teatral. “¿Qué me falta?, ¿Por qué no me quieres y quieres a los hombres?”, llegará a preguntar Dios a Úrsula³¹, mientras ambos disfrutaban de tiernos encuentros y cálido goce, gesto este absolutamente revolucionario ya que el mismo Dios se preocupa del deseo femenino. Además, entre sus muchos disfraces Úrsula llega a imaginarse que

²⁹ Úrsula Suárez, *ibid.* pág. 230.

³⁰ Siendo pequeña Úrsula Suárez se pierde por el campo y se topa con un prostíbulo donde la prostitución se practica a puerta abierta. Desde ese momento la monja chilena decide vengar los “ultrajes que los hombres causan a su sexo”, y lo hace disfrazándose para engañar a los hombres. De niña se disfraza de adulta y enamora a un caballero desde su ventana, desde la reja del locutorio finge ser seglar y no monja o disfraza a un negrillo de rica doncella. Una vez conseguido su objetivo relata a sus hermanas de devoción cada una de sus bromas y llena de risas el convento.

³¹ *Ibid.* pág. 176.

es Dios “¡Ay! Si yo fuera Dios por media hora”³², lo que le permite imaginar un mundo de órdenes absolutamente subvertidos, donde la mujer da un nuevo sentido a la creación.

Sobre la falsilla de la hagiografía y bajo el mandato de la letra-confesión las monjas coloniales escriben su vida. Su relato es, en apariencia, el de una vida modélica, que nada deja a la improvisación, la vivencia mística justifica la escritura. Frente al género autobiográfico que se gestaría durante el siglo siguiente, los textos que dicen *yo* en el XVI y el XVII no conforman el relato de una identidad o subjetividad, ni tampoco de un carácter, sino el de un cuerpo. El yo-cuerpo ensarta y enlaza los episodios de la narración, se apodera del texto hasta absolutizarlo y poseerlo, es la matriz que sostiene el relato. No obstante, diversas estrategias burlan el cerco corporal y dejan hablar a la mujer. Los textos no son siempre lo que parecen y la *lógica del merecer*, la *lógica del padecer* y la *lógica del parecer* que ensartan las narraciones de estas tres particulares místicas así lo demuestran.

3. Yo, que no fui mística

¿Es el misticismo el único requisito que valida la escritura de mujeres? Al menos fue el más frecuente, aunque Sor Juana Inés de la Cruz habría de vaciar su esquema, sustituyendo santidad por saber. Así, la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* toma como modelo a las *vidas* para después transformarlas. La escena de lectura que inaugura la relación saber-mujer en Sor Juana no es la de una muchacha que lee bajo la tutela masculina, sino la de una niña de tres años que aprende a leer por propia iniciativa, que muestra una precocidad que sólo puede ser don de Dios. De esta forma, Sor Juana cruza dos de los episodios tradicionales de la *vida* conventual: la precoz santidad y la escena de lectura, provocando el quiasmo que termina por igualar santidad y saber.

De la misma manera, frente al linaje de santas, cuyas hagiografías los confesores recomendaban para su lectura³³, Sor Juana defiende un linaje de sabias, mujeres excepcionales, que no pasaron a la historia por azotar su cuerpo, sino por cultivar su

³² Ibid. pág.243.

³³ Como referencia a este respecto recomendamos Josefina Muriel, “Sor Juana Inés de la Cruz y los escritos del Padre Antonio Núñez de Miranda” en Sara Poot Herrera (ed.), *Y diversa de mi misma entre vuestras plumas ando (Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz)*, México: El Colegio de México, 1993, págs 71-83.

intelecto. Sin embargo, ella misma será capaz de mortificarse: cortando su cabello o privándose del placer alimentario siempre que no logra aprender todo aquello deseado: “Yo me cortaba de él (del cabello) cuatro o seis dedos, midiendo hasta donde llegaba antes, e imponiéndome ley de que si cuando volviese crecer hasta allí no sabía tal o tal cosa que me había propuesto aprender en tanto que crecía, me lo había de volver a cortar en pena de la rudeza”.³⁴

Con este doble gesto se inicia un camino de merecimiento similar al de María de San José, sólo que éste no busca acallar al cuerpo para dejar hablar al alma, incrementando cada vez más la mortificación corporal, sino que aumenta la dificultad de la materia estudiada y las horas que se dedican al estudio, para trascender las disciplinas mundanas y llegar a la cúspide de la teología. Tanto en uno y otro caso, la soledad, el silencio y el encierro son requisitos indispensables, y, mientras María se retira a una estancia apartada para que no la moleste su familia, Sor Juana hace voto de “No entrar en celda alguna, sino me obligase a ello la obediencia o la caridad”.³⁵ Asimismo, si las monjas místicas obedecen a una condena o mandato de escritura “Me ordenó que escribiera todo el tiempo y sólo me permitía dormir una hora por la noche, el resto del tiempo tenía que pasarlo escribiendo. En esto le obedecí”,³⁶ Sor Juana también reconoce la obligatoriedad de su ejercicio: “El escribir nunca ha sido dictamen propio, sino fuerza ajena”,³⁷ y sólo el *Sueño*, “ese papelillo”, que ocupa el en orbe de Sor Juana el lugar del éxtasis místico, dice haber escrito por gusto.

Por tanto, Sor Juana Inés de la Cruz se revela en todo momento consciente del precio que en su tiempo la mujer ha de pagar por el acceso a la escritura, y trabaja en la *Respuesta* sobre el modelo de la *vida* conventual, espacio de “recogimiento” literario, que ella trata de vaciar, al poner en evidencia que el molde que lo sustenta puede rellenarse de “otra cosa”, puede sustituir santidad por saber, cuerpo por intelecto, como fuerzas sometidas a un quiasmo que es posible atribuir a Dios. Las citas bíblicas, o de los Padres de la Iglesia, que justifican la inclinación al estudio, natural a su persona, ayudan a completar esta idea. Además, cuando Sor Juana se toma a sí misma como ejemplo de la relación mujer-saber a lo largo de la historia, está dotando al *yo* femenino de una singularidad que horada la *imitatio* y demuestra su inoperancia como ley del

³⁴ *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, *ibid.*, pág. 446..

³⁵ *Ibid.* pág. 452.

³⁶ María de San José, *ibid.* pág.17

³⁷ *Ibid.* pág. 444.

relato; al tiempo que reivindica el espacio del conocimiento como terreno donde no debería operar la diferencia sexual:

De una Mujer se convencen
Todos los sabios de Egipto,
Para prueba de que el sexo
No es esencia en lo entendido³⁸

No obstante, aunque el gesto de Sor Juana sea altamente revolucionario, sólo un sutil dominio de la retórica habría de autorizarlo, ya que la monja mexicana es muy consciente de las censuras a las que condena su sexo, que pese a su fama y su situación excepcional no logra eludir:

...así como a la mujer buena y honesta la Naturaleza no la hizo para el estudio de las ciencias, ni para negocios de dificultades, sino para un solo oficio simple y doméstico, así les limitó el entendimiento, y por consiguiente, les tasó las palabras y las razones... han de guardar siempre la casa y el silencio.³⁹

La *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* paga el precio del silencio femenino, pero su acierto consiste en convertir a éste en materia metaliteraria. El silencio de las mujeres es precaución, represión, autocensura, modestia; pero también resistencia pasiva, incluso lenguaje específico. Por eso, si Fray Luis entiende la asociación silencio-mujer en un solo sentido, Sor Juana la dota de realidad polisémica. De esta manera, la autora mexicana rastrea la interpretación dada a la sentencia de San Pablo “Callen las mujeres en las iglesias” (*Mulieres in Ecclesiis taceant*), demostrando el desvío de la verdad histórica ante la interpretación interesada, poniendo en evidencia que ante la Historia, la mujer es la Otra, que la ley histórica es una ley patriarcal:

Juana nos da aquí una lección de crítica literaria e ideológica; la verdad dogmática y el régimen jerárquico, nos dice, borran de lo escrito la huella de la historia: a partir de una circunstancia concreta y dada, se erigió un dogma autoritario y eterno, una ley trascendente sobre la diferencia de los un dogma autoritario y eterno, una ley trascendente sobre la diferencia de los sexos. Este es su saber y decir sobre el silencio femenino. Finalmente acepta que las mujeres no hablen en el púlpito y en lecturas públicas, pero defiende la enseñanza y el estudio privado. Aceptar, pues, la

³⁸«Villancicos a Santa Catarina», *Obras Completas*, ibic. pág.171.

³⁹ Fray Luis de León, *La perfecta casada*, Madrid: Cátedra, 1985. pág.48.

esfera privada como campo “propio” de la palabra de la mujer, acatar la división dominante pero a la vez, al constituir esa esfera en zona de la ciencia y de la literatura, negar desde allí la división sexual. La treta consiste en que, desde el lugar asignado y aceptado, se cambia no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaure en él.⁴⁰

De la misma manera, el silencio también se articula en las fórmulas ligadas a la *retórica de la humilitas*, junto con uno de los más conocidos tópicos barrocos es el “tópico de lo indecible”, *pauca e multis*. En la *Carta de Monterrey* y en la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* éste se convierte en un tema siempre presente de reflexión y en una estrategia discursiva básica. Esto demuestra la interiorización de toda una serie de mecanismos de autocensura, que obligan a enmascarar y a replegar contenidos. El decir y el callar se tematizan desde la relación con el poder, logrando una reflexión metaliteraria totalmente subversiva. Si no se puede hablar, al menos hay que poner en evidencia los mecanismos que condenan a callar.

Pero también, la infabilidad de determinadas verdades convierte al silencio en el principal de los discursos para acercarse a lo divino, y la mujer no es ajena al mismo. El silencio nocturno trazado en lo poético es en el *Primero Sueño* el gran protagonista:

...y en la quietud contenta
del imperio silencioso
sumisas sólo voces consentía
de las nocturnas aves,
tan oscuras, tan graves,
que aun el silencio no se interrumpía⁴¹.

El silencio queda vinculado en la obra de Sor Juana a la adquisición del conocimiento, en sus múltiples facetas, porque la quietud silenciosa también supone un desafío para la razón. En el reino del silencio se manifiestan los signos que revelan la presencia innegable de lo oculto, y, ¿por qué no?, la mujer habituada al silencio puede ser su intérprete privilegiada.

No obstante, también existe en la obra de la monja mexicana la convicción de que la palabra no constituye la única ruptura posible del silencio, porque la voz muda comunica, a través de diversos recursos, contenidos poderosos y muchas veces ocultos.

⁴⁰ Mabel Moraña, *Viaje al silencio: Explorando el discurso barroco*, México: UNAM, 1998. pág.53.

⁴¹ *Obras Completas*, Ibid. pág.335

La retórica del no-decir, la retórica del llanto,⁴² o las metáforas de sangre adquieren una gran potencialidad expresiva, que conecta la propuesta intelectual de Sor Juana con los lenguajes corporales de sus contemporáneas místicas:

Perdióse (¡Oh dolor!) la forma
De sus doctos silogismos:
Pero, los que no con tinta,
Dejó con su sangre escritos⁴³

Desde aquí, la obra de Sor Juana boicotea las censuras que el Barroco de Indias trabó para “sus” mujeres al convertirse en un *emblema*, tal y como apunta Mabel Moraña⁴⁴, desde el que será posible leer a la propia monja mexicana, pero también a “sus otras”. El silencio femenino se reivindica como espacio de especificidad, mientras se acompaña de una polifonía de estrategias que taladran la posición-mujer legada desde el patriarcado. El lema es claro “El mundo iluminado y yo despierta”.

Así, la primera traza de este emblema en la que debemos detenernos pertenece a la propia Sor Juana Inés de la Cruz, quien al conseguir acceder al espacio de la palabra pública, y lograr ser reconocida como autora y como mujer, no sólo consigue traspasar y subvertir los órdenes de su tiempo, sino que alcanza a crear un marco desde el que visibilizar las estrategias de sus contemporáneas: como excepción Sor Juana no justifica la regla, sino que es consciente de gozar de una disposición única para romperla.

Por eso, cuando en la cumbre de su buena fortuna recibe la autora mexicana el encargo de redactar el *Neptuno alegórico*, no se conforma con alabar a un virrey del que su esposa es un mero complemento, sino que lo retrata con una virreina a su lado,

⁴² Sonia Mattalía desarrolla un análisis de los motivos de la retórica del llanto y del callar, no-decir, sobre el tapiz de una teoría de las pasiones en la poesía de Sor Juana, donde se perfilan nuevos matices de los problemas hasta aquí expuestos. Así, utiliza el motivo del amor como “nudo pasional de la escritura” para emprender una serie de calas ejemplificadoras. Los poemas seleccionados revelan su filiación barroca y muestran toda una serie de tácticas discursivas donde la pasión se diluye en el juego y el objeto amoroso se difumina para afirmar al sujeto. El objeto es imaginario y la pasión se vuelve narcisista. A este respecto debe consultarse el artículo Sonia Mattalía “Sor Juana, amor y conocimiento: Una teoría de las pasiones”, *Cuadernos del Lazarillo*, nº 8, Mayo-Agosto 1995.

⁴³ “Villancicos de Santa Catarina”, *Obras Completas*, Ibid. pág 172

⁴⁴ Cifr. Mabel Moraña, “Sor Juana Inés de la Cruz: letra, lengua, poder” en *Coloquio Internacional: Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano*, México: Instituto Mexiquense de Cultura, 1995, pág.327.

en un acto de igualación de sexos que carece de precedente en su tiempo y que busca pasar a la memoria colectiva. Las complejas imágenes retóricas que acompañan a esta representación demuestran que la mujer no posee limitaciones intelectuales, forma y contenido se entrelazan, volviendo doblemente sugestiva la alabanza que recibe la virreina.

Asimismo, la monja mexicana muestra en su poesía un mundo de voces masculinas, femeninas o neutras, que se cruzan y se descruzan atentando contra los compartimentos estancos de la poesía de su tiempo. La perspectiva femenina se canaliza en muchas de estas composiciones poéticas a través de una voz que denuncia la marginación femenina desde múltiples estrategias y que refuerza con ello el ideario expuesto en sus escritos epistolares⁴⁵. Una voz neutra habla de “Hombres necios”, mientras otra femenina demanda su derecho a amar libremente “Que no me quiera Fabio, al verse amado”, e incluso se llega a reivindicar una posición andrógina, que no es más que la de una imagen mujer distinta a la del *deber ser*:

Se mujer, ni estar ausente,
No es de amarte impedimento;
Pues sabes tú que las almas
Distancia ignoran y sexo⁴⁶

Junto a los juegos de voces que travisten sus morfemas para volver poroso el sistema establecido, otros dos intentos completan ese emblema al que ya nos hemos referido: la *-a* final del *Sueño*, que al resonar con fuerza en la cúspide de uno de los poemas más impresionantes del barroco origina la parábasis y tematiza como ineludible la asociación mujer-conocimiento. A esto debemos sumar el trabajo de los villancicos, donde Catalina de Siena, doctora de la Iglesia, se convierte en figura de referencia, pero también, donde la voz femenina se hermana con la del indígena o el negro, tornando visible su posición subalterna:

⁴⁵ Un estudio concreto en relación a estas estrategias puede encontrarse en Rosa Perelmunter, “Las voces femeninas en la poesía lírica de Sor Juana Inés de la Cruz” en Margo Glantz. (ed.): *Sor Juana y sus contemporáneos*, México: Condumex, 1998.

⁴⁶ *Obras Completas*, pág. 57.

En los villancicos de Sor Juana, la mujer es la representanda por la voz y por la perspectiva autorial; la visión femenina es canalizada así vicariamente, de manera infusa, en el subtexto de las composiciones. Los villancicos metaforizan así el acallamiento social de los sectores subalternos de la Colonia, haciendo del otorgamiento de la voz un ensayo, a nivel ficcional, de coexistencia textual y presencia vicaria del Otro en la discursividad virreinal.⁴⁷

Sin embargo, pese a todas las máscaras de humildad y recato con las que la autora mexicana inviste su trabajo literario, y al reconocimiento público que éste logra, ella misma habría de pagar el precio de un saber que no debería de existir, ni por “de mujer”, ni por “de monja”. Los textos que para las profesas compuso Núñez de Miranda lo dejaban muy claro:

Mando, pues, que mi alma se entregue toda en sus manos y que en todo y por todo se trate como suya, empleada en lo eterno, sin acordarse de cosa temporal. Mi entendimiento sólo piense, juzgue y discurra de el cielo sin atender a la tierra. Mi voluntad se ocupe toda en amar tan infinita bondad y amable dueño: sin mirar sujeto criado que seria vil sacrilegio a la vista de tal Esposo, *en quien totalmente y únicamente se deben emplear todos mis pensamientos.* (*Testamento Mystico*, Núñez, f.3v)⁴⁸ (El subrayado es nuestro)

Aunque, ella misma incitaría a las mujeres a través de la *Carta de Monterrey*, no sólo a dejarse oír, sino a poner en entredicho lo que sobre ellas se decía, al desautorizar al jesuita y desasociarlo discursivamente del poder del que se halla investido:

Y así le suplico a V.R que si no gusta, ni es ya servido de favorecerme (que eso es voluntario) no se acuerde de mí, que aunque sentiré tanta pérdida mucho, nunca podré quejarme, que Dio me crió y redimió y que usa conmigo tantas misericordias, proveherá con remedio para mi alma, que espero en su vondad no se perderá, aunque le falte la dirección de V.R., que a el cielo hacen muchas llaves, y no se estrechó a un solo dictamen, sino que ay en él infinidad de maciones para diversos genios, y en el mundo ay muchos theólogos – y quando faltaran, en querer más que en saber consiste el salvarse, y esto más estará en mí que en el confesor. ¿Qué precisión ay en esta salvación mía sea por medio de V.R? ¿No podrá ser por otro? ¿Restringióse y limitóse la misericordia de Dios a un hombre, aunque sea tan discreto, tan doto, y tan santo

⁴⁷ Moraña Mabel, “Sor Juana Inés de la Cruz: letra, lengua, poder”, *ibid.* pág.275. Para una visión más completa sobre este asunto puede consultarse el capítulo “Poder, raza y lengua: la construcción étnica del Otro en los villancicos de Sor Juana” en el libro de la misma autora *Políticas de la escritura en América Latina (De la colonia a la modernidad)*, Venezuela, ExCultura, 1997.

⁴⁸ Cifr. María Dolores Bravo Arriaga, *El Discurso de la Espiritualidad Dirigida*, México: UNAM, 2001. pág. 130.

como V. R.? No, por cierto ni hasta ahora he tenido yo luz particular ni inspiración del Señor que así me lo ordene.⁴⁹

El intento de la monja es poco menos que utópico: lograr la posibilidad de escoger confesor, incluso de tratar directamente con Dios sin necesidad de ser mística. Por supuesto, esta carta es altamente transgresora, aunque no debemos olvidar que una contemporánea de Sor Juana imaginaba la posibilidad de ser Dios por media hora.

Desde aquí, el “silencio final de Sor Juana”, obligada a desprenderse de su biblioteca y vivir estrictamente sus votos religiosos, no es más que la consecuencia lógica de haber sustituido la mística del conocimiento por la mística de la unión, el entendimiento por el cuerpo. El sexo es censura. Aún así, en tanto “Décima Musa”, la autora mexicana no calla, pues al haber elaborado ya un legado que sobrevive a su tiempo, ésta transformando su renuncia final en un argumento más a favor de su causa

De esta manera, al dar cabida en su obra a las distintas estrategias desde las que las mujeres lucharon durante el Barroco de Indias para romper el cerco de censura y de silencio del que daba cuenta Fray Luis, Sor Juana Inés de la Cruz está articulando la más revolucionaria de sus maniobras: la que sustituye en el linaje de mujeres sabias de la *Respuesta* por el más simple “mujeres”, punto de la partida de los primeros feminismos, que ella misma anticipa y demanda.

Bibliografía

- María Dolores Bravo Arriaga, *El Discurso de la Espiritualidad Dirigida*, México: UNAM, 2001. pág. 130.
- Francisca Josefa de la Concepción del Castillo, *Mi vida*, Bogotá: Publicaciones del Ministerio de Educación Colombiano, 1942.
- Beatriz Ferrús Antón, *Discursos cautivos: vida, escritura y convento*, Valencia: Quaderns de Filologia-Universitat de València, 2004.
- Heredar la palabra: Vida, escritura y cuerpo en América Latina*, Valencia: Universidad de Valencia, 2005.

⁴⁹Sor Juana Inés de la Cruz, “Carta de la Madre Juana Inés de la Cruz escrita a el R. P. M Antonio Núñez de la Compañía de Jesús”, ed. Antonio Alatorre, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, vol. XXXV, núm. 2, 1987, págs. 591-673.

-“Yo cuerpo y escritura de vida. (Para una tecnología de la corporalidad femenina en los siglos XVI y XVII)” en Nuria Girona y Manuel Asensi (eds.), *Tropos del cuerpo*, Valencia, Quaderns de Filologia, 2004.

Margo Glantz, “Las monjas como flor: un paraíso occidental” en Manuel Ramos (coord.), *Memoria del II Congreso Internacional: El monacato femenino en el Imperio Español*, México: Condumex, 1995.

-*Sor Juana Inés de la Cruz: ¿Hagiografía o autobiografía?*, México: Grijalbo, 1995.

-Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras Completas*, ed. Alonso Méndez Plancarte, México: FCE, 1988.

-“Carta de la Madre Juana Inés de la Cruz escrita a el R. P. M Antonio Núñez de la Compañía de Jesús”, ed. Antonio Alatorre, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, vol. XXXV, núm. 2, 1987.

-Josefina Ludmer, “Las tretas del débil, en Patricia González y Eliana Ortega, *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, Río Piedras, Huracán, 1985.

-Mabel Moraña, “Sor Juana Inés de la Cruz: letra, lengua, poder...”, *Coloquio Internacional: Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano*, México: Instituto Mexiquense de Cultura, 1995.

-*Políticas de la escritura en América Latina. De la Colonia a la Modernidad*, Caracas: EXcultura, 1997.

-*Viaje al silencio: explorando el discurso barroco*, México: UNAM, 1998.

-María de San José, *The Spiritual Autobiography of Madre María de San José (1656-1719)*, ed. Katheleen Myers, Liverpool, Liverpool University Press, 1993.

-Rosa Perelmunter, “Las voces femeninas en la poesía lírica de Sor Juana Inés de la Cruz” en Margo Glantz. (ed.): *Sor Juana y sus contemporáneos*, México: Condumex, 1998.

-*Los límites de la femineidad en Sor Juana Inés de la Cruz*, Madrid: Vervuet, 2004.

-Úrsula Suárez, *Relación autobiográfica*, ed. Rodrigo Canovas, Santiago de Chile, Biblioteca Antigua Chilena, 1983.

-Meri Torras, *Soy como consiga que me imaginéis. La construcción de la subjetividad en las autobiografías epistolares de Gertrudis Gómez de Avellaneda y Sor Juana Inés de la Cruz*, Cádiz, Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2003.

-Marcela Tostado Gutiérrez, *El álbum de la mujer: antología ilustrada de las mexicanas. Vol. II (La colonia)*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1991,págs 591-693.