

La obra ¿completa? de sor Juana Inés de la Cruz: un análisis de la *dispositio* de sus ediciones antiguas

The Complete? Works of Sor Juana Inés de la Cruz: Analyzing the *dispositio* in her Early Editions

Carla A. Fumagalli

<https://orcid.org/0000-0003-1336-0059>
FFyL-Universidad de Buenos Aires
Instituto de Literatura Hispanoamericana
CONICET
ARGENTINA
carlaafumagalli@gmail.com

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 11.1, 2023, pp. 785-804]
Recibido: 22-09-2022 / Aceptado: 20-02-2023
DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2023.11.01.45>

Resumen. En este artículo se analizan las *dispositio* y *ordinatio* de la edición más importante y divulgada de las obras de la poeta y monja mexicana, sor Juana Inés de la Cruz: aquellas planeadas por Daniel Cossío Villegas y Pedro Henríquez Ureña en los inicios de la Biblioteca Americana de la editorial Fondo de Cultura Económica y llevadas a cabo por Alfonso Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda. Luego de su consideración crítica e histórica se analizan las distintas *dispositio* de sus primeras ediciones antiguas a partir de su función paratextual, que otorga sentido a todo el libro y a toda la obra. A partir de ambos análisis se cuestiona la decisión de la edición moderna de reorganizar los materiales sin contemplar los sentidos que la *dispositio* otorgaba.

Palabras clave. Sor Juana Inés de la Cruz; *dispositio*; edición; literatura colonial; literatura latinoamericana.

Abstract. This article analyzes the *dispositio* and *ordinatio* of the most important and popular edition of the works of the Mexican poet and nun, Sor Juana Inés de la Cruz: those planned by Daniel Cossío Villegas and Pedro Henríquez Ureña at the beginning of the Biblioteca Americana collection by the publishing house Fondo de Cultura Económica and carried out by Alfonso Méndez Plancarte and Alberto G. Salceda. After its critical and historical consideration, the different *dispositio* of its first early editions are analyzed based on its paratextual function, which gives meaning to the entire book and the entire work. Based on both analyses, the decision of the modern edition to reorganize the materials without considering the meanings that the *dispositio* granted is questioned.

Keywords. Sor Juana Inés de la Cruz; *dispositio*; Edition; Colonial literature; Latin American literature.

La obra completa de sor Juana no existe. Los cuatro tomos de Fondo de Cultura Económica organizados, editados, comentados, *creados* por Alfonso Méndez Plancarte no son la obra completa de la poeta mexicana. Apresurado título o, cuanto menos, engañoso. ¿Aunque no son todas las ediciones llamadas «completas» potencialmente falsas? O cuanto menos, ¿no deberían tratarse como un libro más en una serie de libros bajo un nombre propio y no *todos* los libros, si es que la palabra *todos* implica una estructura clausurada?

La noción de «obra completa» es entonces, un término crítico y no —solo— la denominación de un objeto de investigación. Porque la colección, la puesta en serie, no es más que la construcción de un corpus, es decir, un recorte intencionado o la composición de un objeto según una perspectiva que expresa una lectura, en este caso (y en muchos) la lectura de un editor. Las obras completas de un autor no son, entonces, solamente un recurso o una fuente, sino una *hipótesis de trabajo* en sí misma. Si bien no todas las obras completas son ediciones críticas, sí expresan en su selección, distribución, estructura, es decir en su materialidad, una hipótesis.

La noción de que una edición crítica siempre es el resultado de una *hipótesis de trabajo* que reúna todos los datos en un sistema es del filólogo italiano Gianfranco Contini, pero es del mexicano Alejandro Higashi¹ la expansión más allá del momento de la *emendatio* en ecdótica, es decir el momento en que el editor escoge una solución ante la duda de una *lectio difficilior*. Higashi profundiza y explica que todas las decisiones, no solamente aquellas que fijan el texto, contribuyen al sistema y deben ser coherentes y consistentes con y en él. Es por eso que la hipótesis de trabajo debe ser explícita en una edición crítica desde el inicio, para que el lector comprenda las implicancias teóricas y críticas que las decisiones —y no solo las ecdóticas— tienen en el objeto entre sus manos.

A este recorrido de la edición como hipótesis de trabajo debe añadirse que no solo las ediciones críticas —es decir, con un aparato crítico, notas y justificaciones— son el resultado de determinadas presunciones, sino que cada una de las edi-

1. Contini, 1986; Higashi, 2004.

ciones que transforman un texto en un libro parten de ideas respecto de lo que ese texto es, para quién y de quién es y cómo se ubica en ciertos universos mayores a él: bajo un nombre propio, bajo un género textual, bajo un campo de estudio, etc.

Volviendo, entonces, a las obras completas de sor Juana Inés de la Cruz editadas por Alfonso Méndez Plancarte, es necesario ponerlas en un contexto de producción. Fueron publicadas entre 1951 y 1957 en México. La década del 50 fue una de conmemoraciones, festejos, eventos académicos y un ferviente entusiasmo en torno de los 300 años del nacimiento de sor Juana. Pero, además, fue una década de descubrimientos de papeles biográficos, como la fe del bautismo que corrige el año de 1651 por 1648 para el nacimiento de la poeta² (aunque esto no modificó el carácter conmemorativo de la publicación del primer tomo de las *Obras completas*) y otros documentos relevantes dados a conocer en los últimos años de la década del 40 como aquellos que aseguran que sor Juana era hija natural, su testamento y otros papeles familiares³.

La edición de Fondo de Cultura Económica fue parte de un proyecto de gran envergadura iniciado en conversaciones entre Daniel Cossío Villegas y Pedro Henríquez Ureña. La colección en la que se incorporan es Biblioteca Americana, proyectada por Pedro Henríquez Ureña (y concretada tras su muerte) a pedido de Daniel Cossío Villegas con el propósito de «sacar a flote lo mejor que hayan escrito los hispanoamericanos de todos los países y de todos los tiempos. Claro que algún criterio y algunos límites habrá que fijar para hacer la selección; pero... ese ya es

2. La fecha de nacimiento de la jerónima sigue siendo un dato en disputa. Es a partir de dos oraciones en la Aprobación del Padre Diego Calleja en *Fama y obras póstumas* (1700) que comienza la discusión respecto de la fecha de nacimiento de sor Juana. Hay dos posibilidades actualmente para la crítica. La primera, 1651, se origina como hipótesis a partir de Calleja que indica que sor Juana vivió 44 años, cinco meses, cinco días y cinco horas y que nació «el año de mil seiscientos y cincuenta y uno, el día doce de noviembre, viernes a las once de la noche» (aunque ese día no fuera viernes). La otra, 1648, a partir de un acta de bautismo hallada por Guillermo Ramírez España y Alberto G. Salceda y publicada en 1952 en que se describe el bautismo de una tal «Inés, hija de la Iglesia». El mismo Méndez Plancarte ya acepta la disputa de la fecha: «creemos probable haya nacido en 1648, sin mengua de la actual celebración del Tricentenario» y «pese a llamarse ahí [en el acta] únicamente "Inés"» (*Obras completas*, tomo I, p. LIII). En 2016 Guillermo Schmidhuber de la Mora y Olga Martha Peña Doria publicaron el hallazgo de las supuestas partidas de bautismo de dos de las hermanas de Juana Inés, una de ellas de 1651, por lo que, de ser auténtica, apoya la idea del nacimiento en 1648. Sin embargo, según apunta Soriano Vallès (s. a.), sor Juana pasaría a ser la hermana mayor, contradiciéndose a sí misma en la *Respuesta a sor Filotea*, cuando dice: «no había cumplido los tres años de mi edad cuando enviando mi madre a una hermana mía, mayor que yo, a que se enseñase a leer en una de las que llaman amigas...» (*Fama y obras póstumas*, p. 16), por lo que la fecha de nacimiento de sor Juana sigue siendo terreno de disputa. Antonio Alatorre, por su parte, acepta que entre el jueves 12 y el viernes 13 de noviembre de 1648 habría nacido sor Juana (2006, p. 104).

3. Cervantes, 1949; Spell, 1947; Ramírez España, 1947. Hay, por supuesto, algunas polémicas respecto de estos documentos. Por ejemplo, el hecho de ser sor Juana hija ilegítima es dado por hecho por Méndez Plancarte, quien escribe el prólogo de Ramírez España, aunque en los documentos por este publicados (más de 30) hay fuentes que contradicen este hecho. Por otro lado, Cervantes y Spell publican ambos el testamento de sor Juana, aunque la mejor versión es la de Spell porque aquel hace una transcripción con varias erratas.

problema tuyo»⁴. Henríquez Ureña ya había comunicado en distintos textos la necesidad de una edición crítica de la poesía, el teatro y la prosa de sor Juana por lo menos desde su artículo «En pro de una edición definitiva de sor Juana» de 1914. Por eso, cuando es necesario proyectar los primeros 25 nombres para iniciar la colección, sor Juana aparece en una posición destacada⁵. Para llevar a cabo la obra, piensa inicialmente en Manuel Toussaint, elección que Cosío Villegas no comparte, más que para los prólogos y las notas. En una carta del 23 de marzo de 1946, Ureña escribe a Cosío:

2.- Sor Juana: las poesías —líricas— completas se han publicado hace poco en México [seguramente se refiera tanto a la de Porrúa editada por Joaquín Ramírez Cabañas en 1944, como a las de Ermilo Abreu de 1940 y 1941 de la editorial Botas]; yo sugiero una edición de la obra *en verso* completa, es decir, incluyendo las comedias, los autos y los villancicos. Esto ocupará más de un volumen. Sería cosa de decidir primero cuál de los volúmenes debe salir antes: podría ser, por ejemplo, uno de autos y villancicos; quizá el segundo podría llevar las comedias, el tercero, o el tercero y el cuarto, las poesías. Si los volúmenes son grandes uno podría llevar todo lo de forma dramática y otro todo lo de forma lírica. Creo conveniente comenzar con lo dramático, porque lo lírico se ha hecho mucho; si fuesen cuatro tomos, comenzar con los villancicos y autos, que es lo menos manoseado. A pesar de que Toussaint esté dedicado al arte, creo que no le sería difícil hacer el prólogo, porque domina el tema, y además escribe muy bien⁶.

Pero el 3 de mayo del mismo año, solo días antes del fallecimiento de Henríquez Ureña, Cosío responde:

El problema de Sor Juana era realmente difícil: tu sugestión de Manuel Toussaint no era válida, cuando más, sino para los prólogos; pero en general, la persona que trabaja en los textos ambiciona hacer el prólogo y las notas, sobre todo cuando se trata de un caso semejante a éste. Descartado Toussaint, quedaban Ermilo Abreu Gómez, que ha pasado por un especialista durante años, y quizás Francisco Monteverde. No sé si te enteraste que Alfonso Méndez Plancarte publicó primero, en su Revista *Ábside*, después, en *El Universal*, una serie de artículos destrozando la obra de Ermilo. Esto me condujo a pensar en Méndez Plancarte como un candidato para establecer el texto definitivo y hacer las notas y prólogos. Le escribí dándole a conocer las sugerencias que tú me habías hecho, y te adjunto una copia de su carta para que juzgues y me des tu impresión. En todo caso, el hombre ha aceptado la faena y principia a trabajar con todo el compromiso de entregar para noviembre [de 1946] el primer tomo. Alfonso Reyes ha aceptado escribir el prólogo para el de Ruiz Alarcón, y como el texto no ofrece dificultad especial, creo que se puede contar también con este tomo⁷.

4. Carta del 15 de abril de 1945 de Cosío a Ureña, en Weinberg, 2014, p. 31.

5. Weinberg, 2014, p. 49.

6. Weinberg, 2014, p. 75.

7. Weinberg, 2014, p. 83.

El rol de Méndez Plancarte como editor de las *Obras completas* de sor Juana fue gestado en la polémica con Ermilo Abreu Gómez sobre algunas de sus interpretaciones filológicas, más que nada en su libro de 1934 *Bibliografía y biblioteca*. En una serie de diez artículos el cura evidencia muchos errores de interpretación y falsa erudición del novelista, lo que lo catapultó como el principal sorjuanista o el que mejor leía sus textos. Lo que se zanja a partir de esta disputa es, creo, un modo de hacer crítica sobre la obra de sor Juana, de leer a sor Juana, incluso de ser sorjuanista que privilegia el dato certero y preciso. La erudición por sobre la imaginación. La lectura del archivo por sobre la lectura de la obra⁸.

Méndez Plancarte, entonces, toma la posta de la edición para la flamante colección pensada por Ureña siguiendo la idea del dominicano de armar cuatro tomos y dividir la obra de la poeta por géneros y temas. Esto se mantiene, como se sabe, aunque el orden que había propuesto Ureña (empezar por lo «menos manoseado») no se cumplió, seguramente por orden de Cosío Villegas o de Arnaldo Orfila Reynal, director de Fondo de Cultura desde 1948, y por cuestiones de ventas. Lo que más atraería al público serían las poesías, mientras que los villancicos compondrían el segundo tomo, los autos y loas, el tercero, y el cuarto, las comedias y prosas (terminados por Alberto Salceda, tras la muerte de Méndez Plancarte). La desmembración y reorganización de la obra de sor Juana, de la original, de sus tres libros publicados entre 1689 y 1700, fue entonces idea de Ureña y no de Méndez Plancarte, pero de lo que el editor sí fue responsable fue de la inclusión y orden de los textos en cada tomo.

DISPOSITIO Y ORDINATIO

En su tratado sobre arquitectura teórica (y práctica), Marco Vitruvio Polión distingue seis elementos en la composición arquitectónica: *ordinatio*, *dispositio*, *symmetria*, *eurythmia*, *decor* y *distributio*⁹. La *dispositio* es, también una parte del proceso discursivo en retórica, aquella que organiza la *inventio* como un plano. En la descripción de un libro podría hablarse también de la *dispositio* de los materiales en tanto estos forman parte de un discurso mayor, con una lógica interna. Pero además, también es relevante pensar en la *ordinatio* en tanto esta describe el tamaño, la proporción y distribución de los elementos. Para Vitruvio, justamente, pasar el proyecto a planos es parte de la *dispositio*, mientras que la *ordinatio* consiste en la modulación o conmensuración, pasar el plano a dibujos concretos con medidas que los oficiales de obra pudieran entender¹⁰.

En el proceso de producción de un libro, ambas tareas recaen en el editor, especialmente en una obra póstuma, como en el caso de Ureña, Méndez Plancarte y sor Juana. La *ordinatio* estuvo pensada por Ureña, el edificio de las *Obras completas*

8. No es mi intención privilegiar uno u otro modo de hacer crítica, sino solo señalar que existen. Octavio Paz, quizás, es quien mejor pudo habitar el entre-lugar que se arma en la frontera donde se unen esas zonas, con su libro *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (1982).

9. Esteban Lorente, 2001, p. 231.

10. Esteban Lorente, 2001, p. 235.

se compuso efectivamente de cuatro tomos de textos reorganizados a partir de las primeras y otras ediciones de sus libros de los siglos xvii y xviii. Pero la *dispositio*, es decir la distribución de los textos, el plano de cada uno de los libros, la ubicación de los poemas, villancicos, obras de teatros y prosas, el modo en que cada uno de ellos entró en contacto con los previos y los posteriores es obra de Méndez Plancarte. Ambas decisiones son problemáticas. La de Ureña porque es la que desmiembra los libros originales organizando otros por género textual, poesías por un lado, prosas por otro, etc. cuando en los tomos editados por los contemporáneos de sor Juana puede leerse una *dispositio* que funciona con carácter paratextual y otorga un sentido específico a la obra. Estos son los primeros sentidos que se pierden. Por ejemplo, la separación en dos libros de los dos textos más relevantes en la vida de sor Juana: la *Carta atenagórica* o *Crisis de un sermón* publicada suelta en 1690 en México y en el *Segundo volumen* de 1692 en Sevilla, del poema *Primero Sueño*, impreso por primera vez en el mismo libro (aunque escrito seguramente entre 1685 y 1690 y con circulación manuscrita). Esta desconexión, que supone el paso de cierta *dispositio* a una nueva *ordinatio*, implica un cambio de sentido en principio para aquel *Segundo volumen* de 1692 ya desaparecido, pero, además, para la construcción de una autoría que en ese año se consolida ya no solo como poeta, sino como erudita justamente gracias a la publicación conjunta de ambos textos¹¹.

Otro ejemplo paradigmático pero de distinto orden —la palabra no es fortuita— es el caso del famoso soneto dedicatoria con el que se abrió el primer libro de la monja en 1689. El soneto es «El hijo que la esclava ha concebido» y se sostuvo como la dedicatoria a la mecenas, la condesa de Paredes, de ese libro (y por qué no, de toda la obra). En el primer tomo de las *Obras completas* ese soneto es el número 195, lo que implica un cambio de sentido radical. En primer lugar, pierde el valor paratextual tanto de su posición liminar como de su sentido literal, ya que, si bien el soneto no se llama a sí mismo «dedicatoria», sí lleva el título-epígrafe de «A la Excelentísima Señora condesa de Paredes, etc.», desnudando su propósito epistolar, género discursivo propio de las dedicatorias. Debido a que el metro de este poema es el del soneto y que Méndez Plancarte determinó una *dispositio* que comenzara por los poemas de arte menor (romances, endechas, redondillas y décimas) y siguiera con los de arte mayor (sonetos, liras, ovillejos y silvas) esta dedicatoria está alejada de los romances a la Condesa (agrupados antes) y ubicada casi al final del tomo junto con los demás «homenajes de corte, amistad o letras» como llamó Méndez Plancarte a esta sección. La relevancia del soneto (que en 1689 se anunciaba incluso en la portada del libro) está perdida por completo, ahogada en un mar de nombres, cumpleaños, graduaciones y eventos menores que nada tienen que ver con un homenaje a la mecenas que hizo posible la publicación del que sería su primer libro de poemas en España.

Un último ejemplo. Cuando a Antonio Alatorre le encomendaron la reedición del primer tomo de las *Obras completas* de Fondo de Cultura Económica, fue obligado a mantener la *dispositio* y la *ordinatio* por cierto, aunque en varios artículos ante-

11. Ver, sobre el contexto de aparición del *Segundo volumen* y sobre los sujetos que acompañan la publicación, Fumagalli, 2019.

riores hubiera criticado duramente el aspecto filológico —o la parte crítica— de la edición de Méndez Plancarte¹². El haber sido obligado a mantener la hipótesis de trabajo de estas *Obras completas* hizo muy peculiar la inclusión de los *Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer*, un pequeño libro que circuló manuscrito entre monjas, fechado en Lisboa en 1695 aunque descubierto en 1968 por Enrique Martínez López (es decir, después de la publicación de las *Obras completas*). Alatorre decidió desmembrar aun otro libro, sabiendo que privaba del sentido original de circulación al lector moderno. El pequeño manuscrito, entonces, tiene los peculiares paratextos firmados por monjas (dedicatorias, prólogos, licencias, sonetos laudatorios) dispersos por los metros de todo el volumen, mientras que los enigmas en sí, todos en redondillas, sí están publicados seguidos.

La hipótesis de trabajo de las *Obras completas* de Fondo de Cultura Económica se sostiene sobre la base de que los tomos originales de sor Juana estaban desordenados y que el lector del siglo xx precisaba una lectura curada del modo de organización barroco. Justifica su propuesta Méndez Plancarte explicando que los tres tomos de 1689, 1692 y 1700 se confeccionaron «según se iban reuniendo y llevando a España sus revueltos originales»¹³. Cuando Erwin Panofsky analiza el estudio de las proporciones en el arte, considera «románticas» este tipo de interpretaciones que descartan la posible proporcionalidad en las obras, ya que este paradigma de espectadores las entiende como «algo enteramente irracional»¹⁴. Esta interpretación «romántica» de Ureña y Méndez Plancarte ignora que, como se verá, el orden de los textos en las ediciones antiguas de sor Juana Inés no es arbitrario ni el producto de un capricho individual.

Por otra parte, la metodología filológica de la *collatio externa*, propuesta por Germán Orduna¹⁵ para atender manuscritos medievales es el primer acercamiento a la *collatio* que repara en los materiales paratextuales y los analiza con detenimiento, justamente porque interesan para la disciplina que determina filiaciones entre testimonios, estados redaccionales y cercanía o lejanía con el mejor testimonio posible. Alejandro Higashi recupera el análisis de la *divisio textus* —o *dispositio*— y la *ordinatio* no solo con resultados descriptivos, sino hermenéuticos:

Si hacemos una somera revisión de nuestros escasos poemas épicos conservados desde esta perspectiva, se advierte de inmediato una enorme inconsistencia entre las prácticas de *ordinatio* conservadas en los testimonios medievales y los textos críticos resultantes de las prácticas editoriales modernas. Los editores de textos épicos, siguiendo el magisterio de Menéndez Pidal, introducen una *ordinatio* propia que facilita la lectura parcializada del cantar y el acceso a la información sobre la base de sus contenidos narrativos, ya se trate de un poema extenso o de un fragmento¹⁶.

12. Alatorre, 2003; 2006; 2009.

13. En sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, tomo I, p. XLVIII.

14. Panofsky, 1987, p. 77.

15. Orduna, 1984.

16. Higashi, 2007, p. 369.

La labor del crítico moderno de testimonios medievales, según Higashi, es también la de volver «accesible» algo que no lo es. La propuesta del mexicano es, justamente, que esa nueva «accesibilidad» no solo modifica cuestiones relevantes a nivel material, sino que altera sentidos narrativos a nivel textual.

El caso de la obra de sor Juana Inés de la Cruz es similar al problema descrito en el párrafo anterior. Según se verá, la *dispositio* de los materiales específicos y la proporción u *ordinatio* de estos en cada una de las primeras ediciones de la obra de sor Juana Inés de la Cruz produce sentidos concretos que afectan la hermenéutica de cada texto, libro y de la obra en general y su modificación en ediciones modernas desconoce esta circunstancia y la altera sin reparación. A continuación se describirá y analizará la disposición o *mise en page* de los textos de sor Juana Inés, esto quiere decir que no se analizará la estructura de todo el libro —portadas, preliminares, posliminares—, sino solamente el modo en que los editores decidieron ordenar y disponer los textos de la autora.

LA DISPOSITIO DE INUNDACIÓN CASTÁLIDA (MADRID, 1689)

El primer libro de poesías de sor Juana es justamente eso, un libro que compila poemas de distintos momentos de la vida de la monja, en distintos metros y estilos, como bien anuncia su portada¹⁷. Un conjunto de poemas sueltos convive ahora en un libro que se vende a un público específico. Ahora bien, ¿qué significa pasar del poema suelto al poemario? Ignacio García Aguilar sostiene que

en la distancia que media entre el *espacio contextual* del poema exento —circunstancial y circunstanciado— al *espacio cotextual* del poemario impreso, se operan mecanismos de selección y distribución que deben ofrecer un producto al consumidor y, además, regularizar/legitimar la naturaleza del objeto en sí para hacerlo reconocible y distinto¹⁸

El movimiento del texto suelto al libro que, junto con otros, lo contiene como modelo operativo de producción y consumo repercute de manera directa en el hecho de que la *dispositio* del volumen se organice y actúe de acuerdo con los parámetros de una clara «función paratextual»; y esto es así porque dicha estructura organizativa se orienta inequívocamente hacia el texto con la clara intención de ordenarlo en función de jerarquías genérico-estilísticas y/o temático-argumentales¹⁹. El cambio ocurre con las *Obras* de 1543 de Boscán y Garcilaso²⁰ cuando se

17. La portada indica: *Inundación castálida de la única poetisa, musa décima, soror Juana Inés de la Cruz, religiosa profesada en el monasterio de San Gerónimo de la imperial Ciudad de México. Que en varios metros, idiomas y estilos fertiliza varios asuntos con elegantes, sutiles, claros, ingeniosos, útiles versos, para enseñanza, recreo y admiración. Dédicalos a la Excel.^{ma} Señora. Señora D. María Luisa Gonzaga Manrique de Lara, condesa de Paredes, marquesa de la Laguna. Y los saca a luz D. Juan Camacho Gayna, caballero del Orden de Santiago, mayordomo y caballero que fue de Su Excelencia, gobernador actual de la ciudad del Puerto de Santa María. Con privilegio. Analicé esta portada en Fumagalli, 2017.*

18. García Aguilar, 2009, p. 248; cursivas en el original.

19. García Aguilar, 2009, p. 19.

20. García Aguilar, 2009, p. 215.

construye una estructura textual distinta del modelo del *canzoniere* italiano, en que un yo lírico se desplazaba por una serie de poemas con un mismo tema o principio estructurador generalmente dividido en *in vita / in morte* como el que Petrarca dedica a Laura. La subversión de este modelo establece una nueva condición organizativa basada fundamentalmente en la *varietas*, que dispondrá el material «de acuerdo con un cierto dialogismo genérico-estilístico y/o interdiscursividad poemática, pero en ningún caso respondería a la sucesión vivencial de secuencias biográficas del yo ficcionado de los poemas»²¹. La *dispositio*, entonces, tiene una función paratextual propia debido a que es el resultado de un meditado proyecto previo y con un objetivo concreto²². Otros cancioneros de mediados del siglo XVI analizados por García Aguilar progresivamente separan la poesía humana de la sacra, al mismo tiempo que las estrofas se desvinculan de ciertos temas respecto de una nueva estructura que «determine su *inventio* y su *dispositio* editorial, haciendo convivir metros de tradiciones distintas en un intento por conferir variedad diversa al producto impreso»²³. El producto editorial se diferencia de este modo, tanto de la uniformidad temática del *canzoniere* como de la rígida distribución temático-estrófica del cancionero castellano. Esto no significa, sin embargo, que las nuevas *dispositio* puedan sistematizarse. De hecho, «la heterogeneidad de las formalizaciones impresas de los poemarios y las fluctuaciones vistas [...] dificulta grandemente el establecimiento de una (única) lógica interna objetivable e inequívoca», aunque se puede deducir que existen «opciones codificadas desde el inicio de la carrera editora y otras que se van incorporando a medida que se extiende la impresión de poesía»²⁴. De este modo, una división frecuente en la *dispositio* poemática es la de octosílabos y endecasílabos, al mismo tiempo que puede funcionar una ordenación temática sin que estas opciones sean antagónicas. Las dos opciones más frecuentes desde las primeras recopilaciones de poesía lírica son los pares «sacro-profano» y «castellanizante-italianizante» junto con la tendencia a relacionar el octosílabo con los textos religiosos y el endecasílabo con los profanos. A medida que esta conexión entre la *inventio* y la *elocutio* se desvincula, se organiza una *dispositio* que progresa de lo profano con modos italianos a lo sacro y castellanizante, invirtiendo una progresión evolutiva propia de finales del siglo XVI²⁵.

El primer libro de sor Juana comienza con el soneto dedicatoria a su mecenas, la condesa de Paredes, «El hijo que la esclava ha concebido» y continúa con más de 200 páginas de poemas, agrupados por género (sonetos, romances, redondillas, glosas, etc.) y por tema aunque hay algunos desórdenes, como los romances por el cumpleaños del marqués, ubicados en las páginas 13, 18 y 19. Entre la poesía lírica se incluyen los cortesanos a las que sigue la poesía religiosa que se compone de

21. García Aguilar, 2009, p. 19.

22. García Aguilar utiliza la noción de «función paratextual» ya que el término del estructuralismo francés «paratexto» no encaja en el análisis de las «implicaciones históricas de los elementos paratextuales de cara a la objetivación de mecanismos que puedan servir para historizar el proceso de canonización de la poesía lírica áurea» (2009, p. 20).

23. García Aguilar, 2009, p. 221.

24. García Aguilar, 2009, p. 245.

25. García Aguilar, 2009, p. 245.

unos pocos poemas sueltos y la serie de villancicos, para terminar el libro con el *Neptuno alegórico* —arco triunfal confeccionado por sor Juana para la entrada del nuevo virrey, el conde de Paredes, en 1680. Aurora González Roldán considera que, pese al carácter misceláneo del libro, *Inundación castálida* encuentra su principio ordenador en los virreyes condes de Paredes, principales mecenas a lo largo de la vida de la poeta sobre cuyas figuras se estructura el libro²⁶. La cantidad de poemas dedicados a ellos es muy relevante y compone más del 30% del libro, disgregado a lo largo de todo el volumen²⁷. Los poemas sacros son solo nueve composiciones y seis juegos de villancicos ubicados al final del libro. Los demás, más de 60 poemas, son profanos y de diversos metros. El final del libro es, como se dijo, el *Neptuno alegórico*.

La *dispositio* de *Inundación castálida*, entonces, cumple dos objetivos. El primero y más general es, efectivamente mostrar una organización de los materiales que vaya de lo profano a lo sacro, un método que se repetirá en todos sus libros, como se verá. El camino hacia la literatura religiosa, más elevada o tenida en estima por esta ubicación es muy sutil en el volumen sorjuanino debido a la cantidad de poemas y villancicos que se incluyen. El centro del libro lo constituyen los poemas profanos y los dedicatarios más frecuentes son los virreyes condes de Paredes, y de ambos, más la virreina cuyo nombre se anuncia desde la portada y cuyo seudónimo poético se repite, insistente y reconocible, a lo largo de las páginas y «sin tener el lugar de Laura en el *Canzoniere* de Petrarca, funciona como hilo narrativo intermitente de todo el libro»²⁸. El cierre con el *Neptuno* que recibió al nuevo virrey arma un verdadero arco triunfal aunque cronológicamente invertido. El primer encuentro entre mecenas y poeta no está textualizado al inicio, como un modo de presentar a los personajes de esta unidad lírica, sino al final. El arco, estrictamente, estaba dedicado al esposo de la condesa, al nuevo virrey, por lo que la ubicación al final también engrandece su figura, algo dispersa y con pocas apariciones a lo largo del volumen. La simetría que arma este nuevo arco de dos pilares —uno en cada miembro de la noble pareja²⁹— coloca a sor Juana y a su obra en el centro y constituye, en sí mismo, un umbral que reconocer y atravesar, una vía de acceso a uno de los mayores tesoros que sus mecenas llevaron a España.

26. González Roldán, 2010, s. p. Ya para 1689 la condesa de Paredes no era virreina de Nueva España. Sin embargo, participa activa y visiblemente de la organización de este libro. En 1692, cuando se imprime el *Segundo volumen...* la condesa vuelve a aparecer a través del editor Juan de Orúe y Arbieta, con quien tenía una larga relación. Su marido y su padre aseguran su valor en una orden de méritos para ingresar a la Orden de Santiago (Archivo General de Indias, Indiferente General, 132, N. 34). En *Fama y obras póstumas* (1700) la mecenas reaparece con una décima acróstica anónima, aunque su identidad ha sido develada por distintos críticos (Alatorre, 1980; Colombi, 2018).

27. De 122 poemas, 41 están dedicados a los virreyes condes de Paredes marqueses de la Laguna, cuatro a la marquesa de Mancera y uno a la condesa de Galve.

28. Colombi, 2020, pp. 399-400.

29. Santí, 2016.

LA *DISPOSITIO* DEL SEGUNDO VOLUMEN (SEVILLA, 1692)

El segundo libro de sor Juana Inés de la Cruz es el vehículo que da a conocer sus dos textos más relevantes hasta hoy: la *Crisis de un sermón* o *Carta atenagórica* y la silva *Primero sueño*. Si bien el proyecto de este tomo del editor Juan de Orúe y Arbieto tiene que haber sido anterior a los eventos suscitados por la *Carta atenagórica* —publicada en 1690 por el confesor de sor Juana, el obispo Manuel Fernández de Santa Cruz y acompañada por la famosa *Carta de sor Filotea*, no incluida en este libro, sino en el tercero, de 1700— su organización, su *dispositio* final quizás sí tuvo una justificación en los acontecimientos de comienzos de 1691.³⁰ Esta hipótesis es apoyada también por Gabriela Eguía Lis Ponce³¹, quien sostiene que la *dispositio* del *Segundo volumen* privilegia los textos religiosos —o por lo menos lo intenta—. Esta característica sería, de acuerdo con las hipótesis de estos críticos, además de Margo Glantz³², parte de una defensa de sor Juana ante la polémica provocada por la *Carta atenagórica*³³. En este apartado propondremos otra explicación para esta particularidad.

El volumen tiene dos organizaciones distintas: la que surge a partir de la lectura continua de los textos y la que se imprime en el índice. La segunda intenta ordenar lo que la primera desordena. El criterio de organización en el índice es temático por un lado, visible en los títulos de las secciones: «Poesías lírico-sacras», «Poesías cómico-sacras», «Poesías líricas» (divididas en sonetos, lirias, glosas, décimas, rondallas, romances y endechas) y «Poesías cómicas»; y métrico por el otro, visible en la organización de las poesías líricas por género.

Ahora bien, en el libro, dos conjuntos de villancicos se imprimieron al final: los de la Asunción (originalmente: México, Catedral Metropolitana, 1690) y las letras cantadas en la Presentación de Nuestra Señora (originalmente: México, Herederos de la viuda de Calderón, 1690). Además, otros tres textos sueltos lo cierran: dos glosas y un soneto («Siguiendo un mudo clarín», «De tu planta la pureza» y «Nace de la es-carchada, fresca rosa»). Se podría inferir que todos estos textos llegaron más tarde a manos de los impresores³⁴ y por eso fueron añadidos al final, o que simplemente

30. Volek, 2016, p. 90. Estos acontecimientos son la circulación de dos respuestas a la *Carta* en enero y febrero (Rodríguez Garrido, 2004) y la *Respuesta a sor Filotea* de sor Juana Inés fechada en marzo de 1691. El preliminar más temprano del *Segundo volumen* es la licencia de Cristóbal Bañes de Salcedo, de julio del mismo año.

31. Eguía Lis Ponce, 2002, p. 276.

32. Glantz, 1999, p. 158.

33. Nuestra hipótesis es que este volumen no funciona como una defensa, ya que la cronología de los acontecimientos (la publicación de la *Carta atenagórica*, sus respuestas, la organización del *Segundo volumen* y su publicación) no permite que el único motivo de su existencia sea «defender» a sor Juana de los «ataques». Por otro lado, Antonio Rodríguez Garrido (2004) publicó ya hace unos años nuevos textos en torno de esta polémica que justamente alivianan el cariz querellante de la situación. Esto, sin embargo, no quita mérito a la naturaleza polémica del texto, titulado *Crisis* (crítica) en 1692, y celebrado con detalle por la mayoría de los sujetos que participan del *Segundo volumen*. Este asunto se desarrollará con profundidad en futuros trabajos.

34. Glantz, 1999, p. 160.

se trasapelaron. En todo caso, constituyen un error en la *dispositio* que el índice subsana reubicando cada texto con la métrica o la temática que le corresponde, los villancicos con las «Poesías lírico-sacras» y las glosas y el soneto con las «Poesías líricas» en sus correspondientes sub-secciones. Lo llamativo es que para la adenda se compuso el título: «Más poesías lírico-sacras»,³⁵ aun cuando en el índice los poemas sueltos no hayan sido categorizados como tales. De todos modos, el tema de cada uno independientemente de la métrica sí es religioso. Una de las glosas y el soneto están dedicados a san Jerónimo mientras que la otra glosa, a la concepción de María. Según Ignacio García Aguilar, «los paradigmas genérico-estrófico y temático no son antagónicos, sino opciones distintas del repertorio adoptadas como criterio organizativo»³⁶, criterio que evolucionó desde el uniforme *canzoniere* a la valorada *varietas*, ya analizada³⁷. A diferencia de *Inundación castálida* y sus reediciones —y del posterior *Fama y obras póstumas* y sus reediciones—, el *Segundo volumen* de sor Juana Inés es un libro organizado temática y métricamente. Abre con la *Crisis de un sermón* —nuevo título para la *Carta atenagórica*— y cierra con el apartado, «Más poesías lírico-sacras». Independientemente de las circunstancias que llevaron a su confección, reitera un patrón editorial y un código material que se formaliza en el libro y crea un horizonte de recepción en el que el exceso de escritura sorjuanina («Más») se registra y codifica como religiosa. Esta lectura de la *dispositio* se vincula además con el hecho, ya registrado por Gabriela Eguía³⁸ y Margo Glantz³⁹, de que cada una de las letras de los villancicos se encuentra consignada en el índice, algo peculiar y que no sucede en otras ediciones, abultando visualmente la lista de textos que integra la categoría temática. La hipótesis de las críticas mexicanas es que, de este modo, se genera un equilibrio sacro-profano en el índice, que desaparecería sin ese desglose. Los índices y tablas «poseen una indudable funcionalidad informativa, pero además influyen en los paradigmas y modelos interpretativos, pues coadyuvan la lectura selectiva y jerarquizada, facilitan la selección y exclusión [...] y confrontan las aspiraciones del público con las pautas señalizadas con los productores de este»⁴⁰.

Este paratexto, que categoriza contenidos obsesivamente, también muestra una organización de mayor a menor, desde los textos más estimados por los editores, los religiosos; en el centro, la lírica italianizante más elevada; seguida de los metros castellanos que culminan en las endechas; y luego, las poesías cómicas, es decir las loas y obras de teatro *Amor es más laberinto* y *Los empeños de una casa*. Este orden altera el *ordo naturalis* o *modus per incrementum* por el que la *dispositio* poética comienza con los versos más vulgares para culminar con el arte sacro. Alterar el orden natural supone otorgarle a la poesía religiosa el principio como lugar de privilegio. Como sostiene Núñez Rivera acerca de diversos cancioneros y poemarios del siglo xvii, los poemas de índole religiosa suelen ocupar un lugar

35. Sor Juana Inés de la Cruz, *Segundo volumen...*, p. 533.

36. García Aguilar, 2009, p. 249.

37. García Aguilar, 2009, p. 246.

38. Eguía Lis Ponce, 2002, p. 272.

39. Glantz, 2000, p. 160.

40. García Aguilar, 2009, p. 81.

destacado del resto de las composiciones, bien iniciando el volumen poético, como pórtico más noble, más elevado de la colección, bien cerrándolo como colofón espiritual. La primera opción, con todo, parece ser la más abundante en las compilaciones antológicas [...] que, estableciendo un arco de marcada tensión argumental, cancelan su andadura poética con las «obras de burla»⁴¹.

En el caso del *Segundo volumen*, el «arco de tensión argumental» que se sostendría por una disposición bipartita (sacro / profano) se reproduce en las últimas composiciones añadidas, aunque al guiarse por el paratexto titular de esa adenda — que se reproduce en cada página— el lector podía apreciar una disposición circular que comienza y termina en el arte religioso. Esta *dispositio*, entonces, es frecuente en las antologías de varias métricas y temas, por lo que tampoco podría sostenerse que es en sí misma una pieza fundamental de la defensa contra las acusaciones a una mujer/monja/escritora por publicar una crítica a un famoso sermón.

LA *DISPOSITIO* DE FAMA Y OBRAS PÓSTUMAS (MADRID, 1700)

La estructura del libro póstumo de sor Juana Inés de la Cruz (proyecto llevado a cabo por el editor e intelectual mexicano José Ignacio de Castorena y Ursúa) es increíblemente compleja, con el añadido de que hay dos estados del mismo libro con estructuras diferentes⁴². Todo esto fue analizado por Antonio Alatorre en 1980, por lo que no nos extenderemos en este momento sobre el tema. En este apartado nos concentraremos, como se dijo, solamente en la porción de textos de sor Juana que se difunde póstumamente y no en la inmensa cantidad de preliminares de manos españolas y posliminares (paginados) de manos mexicanas que se incluyen.

La particularidad de este libro póstumo es que la cantidad de textos de la monja mexicana es muy menor respecto de los dos libros anteriores. Por eso, se mencionará cada uno. Abriendo la paginación —y por tanto, el material que se le cobraba al lector— está la *Carta de sor Filotea*. Esta carta podría haberse impreso en 1692 junto con la *Crisis*, que introducía originalmente en su edición suelta de Puebla, 1690. Sin embargo, Juan de Orúe y Arbieta no la incluyó, ni la mencionó y editó con varios cambios, incluido el título: la *Crisis de un sermón*. La *Carta de sor Filotea* también presenta varios cambios respecto de esa primera edición. En principio, en 1690 no tiene título, mientras que en *Fama...* se llama *Carta de la muy ilustre señora sor Filotea de la Cruz, que se imprimió con licencia del Ilmo. y Exmo. señor don Manuel Fernández de Santa Cruz, dignísimo obispo de la Ciudad de los Ángeles, en la Puebla, año de 1690, que aplaude a la poetisa la honesta y hidalga habilidad de hacer versos, mandándole dar a la estampa la crisis de un sermón con el título de Carta atenagórica*. El título pone en autos al lector sobre el contexto de la carta, que, muy posiblemente se publica para, a su vez, contextualizar uno de los textos más importantes del libro: la *Respuesta a sor Filotea*. Como en 1692 no se había

41. Núñez Rivera, 1995-1996, p. 164.

42. Llamo «estado» a dos versiones de una misma edición. Tomo el término de tres fuentes: de Jaime Moll (2011), del *webinar* de Stephen Tabor «What Is a Second Edition? A Pictorial Introduction to Bibliographical Terms» (Biblioteca Huntington, 21 de octubre de 2020) y de Idalia García Aguilar (2011).

publicado esta carta introductoria, los lectores de sor Juana no necesariamente sabían que la *Crisis* tenía otro título, ni que su publicación había sido ordenada por el obispo de Puebla. Luego de la *Carta*, Castorena y Ursúa advierte que «La *Crisis al sermón* o *Carta atenagórica* no se reimprime aquí, por andar impresa al principio del *Segundo tomo*»⁴³. Este aviso termina de armar las circunstancias y condiciones de existencia de los textos que sí se imprimen en el libro. Luego de la *Respuesta a sor Filotea* siguen los *Ejercicios devotos para los nueve días antes del de la Purísima Encarnación del Hijo de Dios Jesucristo Señor Nuestro*, aunque en la «Tabla de contenidos» se modifica el título a *Ejercicios devotos para los nueve días antes de la Encarnación, discurridos por los días de la creación del mundo, de las jerarquías de los ángeles y de la santísima humanidad de Cristo, Nuestro Señor*. En la tabla, el contenido de los ejercicios se desglosa brevemente, quizás para brindarle mayor información al lector. Siguen los *Ofrecimientos para el Santo Rosario de quince misterios, que se ha de rezar el día de los Dolores de Nuestra Señora la Virgen María*. Estos dos textos ya habían sido impresos en México. En la *Respuesta a sor Filotea*, sor Juana arguye que son los únicos que ha dado a la prensa: «se imprimieron con gusto mío por la pública devoción, pero sin mi nombre»⁴⁴ y promete enviarle ambos a sor Filotea, aunque un solo ejemplar de los Dolores «porque se han consumido ya, y no pude hallar más, hícelos solo por la devoción de mis hermanas, años ha, y después se divulgaron»⁴⁵.

Los textos que siguen son también religiosos, pero de los últimos años de la vida de sor Juana: la *Protesta que, rubricada con su sangre, hizo de su fe y amor a Dios la madre Juana Inés de la Cruz, al tiempo de abandonar los estudios humanos para proseguir, desembarazada deste afecto en el camino de la perfección*, del 5 de marzo de 1694; la *Docta explicación del misterio y voto que hizo de defender la Purísima Concepción de Nuestra Señora la madre Juana Inés de la Cruz*, del 17 de febrero de 1694 y la *Petición que en forma causídica presenta al Tribunal Divino la madre Juana Inés de la Cruz por impetrar perdón de sus culpas*, sin fecha. Estos últimos tienen títulos ampliados en la «Tabla de contenidos»: *Protesta y fórmula de refrendar el voto de defender la Purísima Concepción de Nuestra Señora, que también dejó escrita con su sangre y revalidaba todos los días* y *Memorial o Petición en forma causídica que presentó por mano de su confesor al Tribunal Divino, asimismo escrito con su sangre el día que acabó su confesión general*.

Los textos fueron ordenados cronológicamente a la inversa, colocando en primer lugar la *Protesta...* firmada con su sangre, que tanto llamó la atención de los elogiadores del volumen, cuyo epígrafe —seguramente escrito por el editor— asevera algo que no está en el texto: en ningún momento se dice nada del abandono de los estudios humanos para seguir «en el camino de la perfección». El texto «defiende las verdades del credo cristiano» y es de carácter apologético de su fe⁴⁶. Ni en la

43. En sor Juana Inés de la Cruz, *Fama y obras póstumas...*, 1700, p. 7.

44. Sor Juana Inés de la Cruz, *Fama y obras póstumas...*, 1700, p. 58.

45. Sor Juana Inés de la Cruz, *Fama y obras póstumas...*, 1700, p. 59.

46. Schmidhuber de la Mora, 2011, p. 27.

Petición causídica..., el texto entregado luego de su confesión personal y último texto de los tres, pero escrito primero⁴⁷, se hace alusión a esta circunstancia (tampoco de que haya sido firmada con su sangre, como comunica la «Tabla de contenidos»).

El bloque de textos religiosos corona un *in crescendo* que arma el recorrido alentado por quien escribe en el mismo libro la primera biografía de sor Juana, el jesuita Diego Calleja, y Juan Ignacio de Castorena y Ursúa durante todo el volumen: un camino que va de la *Carta de sor Filotea* a la *Protesta de fe*; la prueba de que los consejos o reprimendas⁴⁸ de Fernández de Santa Cruz fueron tomados como preceptos por la poeta⁴⁹. Su figura de autora, hasta este punto y la construcción de esa figura por parte de panegiristas, censor y editor es completamente religiosa y la imagen que perseverará en ediciones siguientes⁵⁰.

47. Schmidhuber de la Mora, 2011, p. 15.

48. La crítica sorjuanina oscila entre ambas posturas. Algunos consideran a Fernández de Santa Cruz un confesor que guía espiritualmente a sor Juana hacia donde ella ya estaba dirigiéndose (Méndez Plancarte, 1951; Soriano Vallès, 2006; Volek, 2016). Otros/as consideran que la *Carta de sor Filotea* efectivamente contiene amonestaciones más o menos graves y que Núñez de Miranda, confesor de sor Juana en sus últimos años era más severo aún y quien junto con el ascético arzobispo Francisco Aguiar y Seixas —quien le ordenó (o a quien ella ofreció, dependiendo de qué crítico se lea) la venta de su biblioteca— dictaminó el destino de sus últimos años (Schons, 1927; Paz, 1990; Trabulse, 1995; Alatorre y Tenorio, 1998; Poot Herrera, 1998; Puccini, 1997; Glantz, 1995 y otros). Es interesante la recuperación y profundización que Facundo Ruiz hace de la influencia que los motines de 1692 pudieron tener en estos «últimos años» de sor Juana: «En este sentido, es imposible que los sucesos de 1692 no la hayan afectado, pues, ya perdiera apoyo en la corte (aunque su amistad con los Gálvez no era su intimidad con los de la Laguna) ya fuera reclamada por el énfasis limosnero del arzobispo [...], ese ámbito —sus condiciones y límites— se hallaban en notorio "desorden" y sus figuras —como también dio fe su amigo Sigüenza y Góngora— en clara reorganización» (2014, p. 43). Esa «reorganización» pareciera, entonces, tener un punto inflexible en la *Carta de sor Filotea* y un final memorable con la *Protesta...* de 1694, firmada con su sangre. Finalmente, en 2014 Alejandro Soriano Vallès publicó la carta en que Fernández de Santa Cruz respondió a la *Respuesta a sor Filotea*, además de un borrador de la *Carta de sor Filotea* y los extractos de otra epístola, llamada *Carta de San Miguel*, de 1692. A la respuesta la llamó la *Carta de Puebla*. En ella, el obispo justifica la impresión de la *Carta atenagórica* por «desear manifestar a la Europa, a donde han ido algunas copias, que la América no solo es rica de minas de plata y oro, sino mucho más de aventajados ingenios» (2014, p. 191). En la *Carta de San Miguel* también celebra que sor Juana pudiera enseñar (2014, p. 271). Soriano Vallès interpreta estas dos cartas como la prueba final de que sor Juana no fue perseguida por la Iglesia ni por sus confesores, sino animada a «poner sus capacidades al servicio de la sociedad novohispana» y que la *Respuesta a sor Filotea* no fue la respuesta de una mujer asediada e irritada, sino que «brotó de la confianza que le tenía [al obispo]» (2010, pp. 461-462). La lectura de las cartas del obispo en conjunto evidencia un punto intermedio, una exhortación al estudio de literatura sagrada obligada por el hábito (de ambos); y una admiración (obligada también) por las características extraordinarias y ya célebres de su confesada.

49. Dice sor Juana en la *Respuesta...*: «Digo que recibo en mi alma vuestra santísima amonestación, de aplicar el estudio a libros sagrados, que aunque viene en traje de consejo, tendrá para mí sustancia de precepto» (*Fama y obras póstumas*, p. 12).

50. *Fama y obras póstumas* tiene reediciones en Lisboa y Valencia en 1701 y en Madrid en 1715 y en 1725.

Luego de estos documentos menos literarios y más burocráticos⁵¹, sigue una traducción de una oración latina del papa Urbano VIII (la única traducción en toda su obra), tres romances sobre el amor divino y la glosa en décimas que escribe a partir de una estrofa de Góngora en el certamen de 1683, recopilada por Sigüenza y Góngora en *Triunfo parténico* (1683). Sigue el romance del caballero peruano «A vos, mexicana musa», su respuesta «Allá va, aunque no debiera» y el romance «¿Cuándo númenes divinos...», que a su vez responde a los elogios del *Segundo volumen* seguido de una advertencia del editor sobre su incompletitud y la decisión de que ninguna mano intentara terminarlo⁵².

Luego de dos sonetos («Si un pincel, aunque grande, al fin humano» y «Quien, que regale visto, y no comido»), culmina la obra de sor Juana una décima en que agradece a Castorena y Ursúa el haberla elogiado y defendido. Este poema es la nota final de legitimidad para un editor que a lo largo de los preliminares —especialmente el prólogo— justifica su proyecto, sus errores y explica las circunstancias que acompañaron la ingente empresa de este libro póstumo. Al final, entonces, aparece la voz de la poetisa para agradecerle lo que el lector podría interpretar desde el epígrafe —escrito por el mismo editor, seguramente— la confección del libro mismo, que también la elogia y la defiende: «Con graciosa agudeza recompensa con el mismo aplauso al Doctor Don Juan Ignacio de Castorena y Ursúa, por un papel, que discurrió en elogio y defensa de la Poetisa». Es una décima breve que no solamente agradece, sino que también celebra y pondera el ingenio de quien unge como autor de esta fama póstuma. La ubicación al final de la obra cierra y corona el esfuerzo de Castorena, ahora autorizado, legitimado y agradecido como gestor y autor de la fama póstuma de la poeta, en sus propias palabras.

LA DISPOSITIO COMO PRODUCTORA DE SENTIDOS

La hipótesis de trabajo de cualquier obra completa no es —o no es solo— la exhaustividad que, además, es imposible ya que —entre otras cosas— el mismo atributo de obra que se le otorga a uno u otro texto cambia con los criterios de quienes participan del proyecto, sino que se trata más bien de ciertos criterios de inclusión, de orden y de disposición que dicen algo de esa obra, de ese autor y de

51. Aunque Salceda llama la *Petición causídica* «la última obra literaria de sor Juana» (1957, p. 671), la naturaleza documental, personal o incluso burocrática de estos textos dificulta pensar en ellos como obra literaria. Sin embargo, el borroso límite entre lo que puede ser entendido o no como literatura hasta el siglo xvii (desde las crónicas de Indias, hasta los textos de Sigüenza y Góngora) impide descartar totalmente las palabras de Salceda. Sí se puede decir que en el conjunto de la obra sorjuanina, estos textos son, sin dudas, los más lejanos a una creación literaria, los más estandarizados y «burocráticos» del conjunto, y los excluidos de las antologías.

52. «Este romance, que aun entre la valentía de los números muestra en la poetisa lo humilde de su genial desconfianza, se halló así, después de su muerte, en borrador y sin mano última. No ha parecido convenir que, de muchos ingenios que lo deseaban, alguno le fenezca, o porque no hay luz artificial, por mucho que brille, bastante a ser remedo del sol, aun ya moribundo, o porque se imprima mejor en nuestra lástima el conceto último y finísimo del cisne, que espiró» (*Fama y obras póstumas*, p. «126», pero p. 162).

ese programa. En el caso de las *Obras completas* de sor Juana Inés de la Cruz en Fondo de Cultura, se pueden definir algunas hipótesis que se desprenden de estas decisiones. Respecto de la *ordinatio* en tomos y la *dispositio* hacia dentro de cada uno, hay una lectura atemporal del libro de poesía barroco que supone que la compilación o reunión de distintos textos no puede ni debe ser leída como una obra en sí. Es decir que los libros de sor Juana son en sí mismos una variedad de textos reunida que podría haberse ordenado y dispuesto de cualquier otra forma. Esto supone que no hay ninguna hipótesis editorial detrás de sus tres libros originales, sino que son solo un vehículo para dar a conocer —publicar— los textos de un prodigio mexicano. Sin embargo, si se lee la disposición de los materiales de cada uno de los tres tomos originales publicados a fines del siglo xvii es evidente que los editores tuvieron en mente cierta idea de obra y autor, cierta idea de público lector y cierta idea de libro con las que organizaron los poemas y prosas de sor Juana.

En el primer tomo, la *dispositio* muestra una lectura de la obra como una organizada en torno de los textos sacros ubicados al principio, aun cuando la mayoría de los poemas incluidos fueran cortesanos. El editor Juan Camacho Gayna —y la virreina seguramente— establecen un orden «antinatural» pues el punto máximo no está al final, sino al principio, como una advertencia al lector metropolitano de la orientación religiosa de la literatura de una monja. Además, la organización celebra con claridad a sus mecenas en un arco que se abre con la figura de la virreina y cierra con la del virrey.

En el segundo tomo, la *Crisis de un sermón* y el *Primero sueño* son dos ejes en los que se divide el libro que, debido a añadidos finales, termina teniendo una estructura circular, con textos de temática religiosa que abren y cierran el volumen. Esta circunstancia fue vista como una estrategia de defensa de una sor Juana atacada por la crítica al sermón del padre portugués Antonio Vieyra, pero también es una forma frecuente y establecida de ordenación lírica.

Finalmente, el tomo póstumo que parece el más desordenado de todos, sigue la misma línea. Como se vio, los textos no se organizan cronológicamente (aunque son los únicos fechados), sino por intensidad. Los últimos años de sor Juana (vistos como últimos, únicamente luego de su muerte) se convierten en años de confesiones y confirmaciones de fe y la *dispositio* del libro póstumo lo confirma. Pero el esmerado editor se asegura también de que la última palabra sorjuanina sea sobre su propia empresa y persona. En este gesto se revela que el libro de la poeta mexicana es también una plataforma sobre la que anunciarse y desde la que ser recordado.

La pérdida de significado en la reorganización del siglo xx de los textos sorjuaninos deriva no solo en la pérdida de estos sentidos, sino también en inesperados vínculos entre textos que propician otras lecturas. Solo es preciso evidenciar que estas nacen de una hipótesis de lectura propia de la materialidad en la que reposa el texto y no —solamente— de los textos mismos. Así, la obra completa como término crítico se torna productiva en tanto se la entienda también como una hipótesis de trabajo que ofrece significados nuevos al mismo tiempo que deriva en la pérdida de otros.

BIBLIOGRAFÍA

- Abreu Gómez, Ermilo, *Bibliografía y biblioteca*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 1934.
- Alatorre, Antonio, «Para leer *Fama y obras póstumas*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIX, 2, 1980, pp. 428-508.
- Alatorre, Antonio, «Hacia una edición crítica de sor Juana», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LI, 2, 2003, pp. 493-526.
- Alatorre, Antonio, «Hacia una edición crítica de sor Juana. Segunda Parte», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LIV, 1, 2006, pp. 103-142.
- Alatorre, Antonio, «Hacia una edición crítica de sor Juana (Apéndice)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LVII, 2, 2009, pp. 777-782.
- Alatorre, Antonio, y Tenorio, Martha Liliana, *Serafina y sor Juana*, México, D. F., El Colegio de México, 1998.
- Cervantes, Enrique A., *Testamento de Sor Juana Inés de la Cruz y otros documentos*, México, [s. n.], 1949.
- Colombi, Beatriz, «Sor Juana Inés de la Cruz figuraciones del mecenazgo y la autoría», *iMex*, 15, 2018, pp. 30-45.
- Colombi, Beatriz, «Sor Juana Inés de la Cruz y la "divina Lysi": retratos cruzados», en *Modernidad, colonialidad y escritura en América Latina: cruces, discursos y relatos*, comp. y ed. María Jesús Benítez, comp. Valeria Añón y Loreley El Jaber, Tucumán, EDUNT, 2020, pp. 391-417.
- Contini, Gianfranco, *Breviario di ecdótica*, Milano / Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1986.
- Eguía Lis Ponce, Luz Gabriela, *La prisa de los traslados. Análisis crítico e interpretación de variantes encontradas en las ediciones antiguas (siglos xvii y xviii) de los tres tomos de la obra de sor Juana Inés de la Cruz*, tesis doctoral, México, D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- Esteban Lorente, Juan Francisco, «La teoría de la proporción arquitectónica en Vitruvio», *Artigrama*, 16, 2001, pp. 229-256.
- Fumagalli, Carla, «*Inundación Castálida*. Aproximaciones a una portada», *Perífrasis*, 8, 16, 2017, pp. 29-47.
- Fumagalli, Carla, «La bibliografía material y la sociología de los textos en el estudio de la obra de sor Juana Inés de la Cruz: el *Segundo Volumen* (1692) como caso», *Entre Caníbales*, 11, 2019, pp. 117-138.
- García Aguilar, Idalia, *Secretos del estante: elementos para la descripción bibliográfica del libro antiguo*, México, UNAM, 2011.
- García Aguilar, Ignacio, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur, 2009.

- Glantz, Margo, *Sor Juana Inés de la Cruz, ¿hagiografía o autobiografía?*, México, D. F., Grijalbo, 1995.
- Glantz, Margo, *Sor Juana: la comparación y la hipérbole*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.
- González Roldán, Aurora, «Sobre la estructura de la *Inundación Castálida*», en *Nuevos caminos del hispanismo... Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. París, del 9 al 13 de julio de 2007*, coord. Pierre Civil y Françoise Crémoux, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2010, vol. 2, s. p. [CD-ROM].
- Higashi, Alejandro, «Hacia una revaloración ecdótica de la *diuisio textus* en testimonios medievales», en *Las dos orillas. Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Monterrey, México, del 19 al 24 de julio de 2004*. ed. Beatriz Mariscal y María Teresa Miaja de la Peña, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 2007, vol. 1, pp. 363-378.
- Juana Inés de la Cruz, sor, *Fama y obras póstumas del Fénix de México, décima musa, poetisa americana, sor Juana Inés de la Cruz...*, Madrid, Manuel Ruiz de Murga, 1700.
- Juana Inés de la Cruz, sor, *Inundación castálida de la única poetisa, musa décima, soror Juana Inés de la Cruz...*, Madrid, Juan García Infanzón, 1689.
- Juana Inés de la Cruz, sor, *Obras completas*, ed., notas y prólogo de Alfonso Méndez Plancarte (tomos I-III) y Alberto Salceda (tomo IV), México, Fondo de Cultura Económica, 1976 (tomo I), 1976 (tomo I), 1955 (tomo III) y 1957 (tomo IV) [1951-1957].
- Juana Inés de la Cruz, sor, *Segundo volumen de las obras de soror Juana Inés de la Cruz...*, Sevilla, Tomás López de Haro, 1692.
- Moll, Jaime, *Problemas bibliográficos del Siglo de Oro*, Madrid, Arco, 2011.
- Núñez Rivera, J. Valentín, «Los poemarios líricos en el Siglo de Oro: disposición y sentido», *Philologia Hispalensis*, 11.1, 1995-1996, pp. 153-166.
- Orduna, Germán, «La *collatio externa* de los códices como procedimiento auxiliar para completar la *recensio*. (Las adiciones a la *Crónica de Alfonso XI* y los capítulos iniciales de la *Crónica de Pedro I*)», *Incipit*, 4, 1984, pp. 17-34.
- Panofsky, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza Forma, 1987.
- Paz, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1990 [1982].
- Poot Herrera, Sara, «Las cartas de Sor Juana: públicas y privadas», en *Sor Juana Inés de la Cruz y sus contemporáneos*, ed. Margo Glantz, México, D. F., UNAM / Condumex, 1998, pp. 123-137.
- Puccini, Darío, *Una mujer en soledad. Sor Juana Inés de la Cruz, una excepción en la cultura y literatura barroca*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1997.

- Ramírez España, Guillermo, *La familia de Sor Juana Inés de la Cruz: documentos inéditos*, México, D. F., Imprenta Universitaria, 1947.
- Rodríguez Garrido, Antonio, *La «Carta Atenagórica» de sor Juana: textos inéditos de una polémica*, México, D. F., UNAM (Instituto de Investigaciones Bibliográficas), 2004.
- Ruiz, Facundo, «Prólogo», en sor Juana Inés de la Cruz, *Nocturna, mas no funesta. Poesía y cartas*, prólogo y notas Facundo Ruiz, Buenos Aires, Corregidor, 2014, pp. 11-72.
- Santí, Enrico, *El acto de las palabras. Estudios y diálogos con Octavio Paz*, México, Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Schmidhuber de la Mora, Guillermo, *Los cinco últimos escritos de Sor Juana. Hallazgo de «Protesta de la fe y renovación de los votos religiosos»*, México, D. F., Instituto Mexiquense de Cultura, 2011.
- Schmidhuber de la Mora, Guillermo, y Peña Doria, Olga Martha, *Familias paterna y materna de sor Juana. Hallazgos documentales*, México, D. F., Centro de Estudios de Historia de México / Escribanía S. A. de C. V., 2016.
- Schons, Dorothy, «Bibliografía de sor Juana Inés de la Cruz», en *Monografías Bibliográficas Mexicanas* 7, México, D. F., CONACULTA, 1927.
- Soriano Vallès, Alejandro, «Los obispos son inocentes. Sor Juana Inés de la Cruz y el clero novohispano», 2006, disponible en https://www.academia.edu/5536064/Los_obispos_son_inocentes.
- Soriano Vallès, Alejandro, *Sor Juana Inés de la Cruz, doncella del Verbo*, México, D. F., Editorial Garabatos, 2010.
- Soriano Vallès, Alejandro, *Sor Filotea y sor Juana. Cartas del obispo de Puebla a sor Juana Inés de la Cruz*, Toluca, Gobierno del Estado de México, 2014.
- Soriano Vallès, Alejandro, «Sor Juana: su familia y el año de su nacimiento», s. a., disponible en https://www.academia.edu/30749924/Sor_Juana_su_familia_y_el_a%C3%B1o_de_su_nacimiento.
- Spell, Lota M., *Cuatro documentos relativos a Sor Juana*, México, D. F., Imprenta Universitaria, 1947.
- Tabor, Stephen, «What Is a Second Edition? A Pictorial Introduction to Bibliographical Terms», *webinar* de la Biblioteca Huntington, San Marino, California, 21 de octubre de 2020.
- Trabulse, Elías, *Los años finales de sor Juana*, México, D. F., Condumex, 1995.
- Volek, Emil, *La mujer que quiso ser amada por Dios: Sor Juana Inés en la cruz de la crítica*, Madrid, Verbum, 2016.
- Weinberg, Liliana, *Biblioteca Americana*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 2014.