

INUNDACIÓN CASTÁLIDA: **APROXIMACIONES A UNA PORTADA**

INUNDACIÓN CASTÁLIDA: APPROACHES TO A COVER PAGE

DOI: <http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis20178.16.02>

CARLA FUMAGALLI*

Universidad de Buenos Aires-CONICET, Argentina

Fecha de recepción: 3 de enero de 2017

Fecha de aceptación: 17 de abril de 2017

Fecha de modificación: 25 de abril de 2017

RESUMEN

Los paratextos de las ediciones príncipe de sor Juana Inés de la Cruz carecen de un estudio y un análisis histórico y literario. Su reproducción ha sido, además, deficiente, ya que aun cuando Antonio Alatorre los haya reunido en *Sor Juana a través de los siglos (1668-1910)*, no incluyó todos. A partir del análisis exhaustivo de la portada del primer libro de sor Juana Inés, *Inundación castálida* (1689), este trabajo se propone dar cuenta del universo literario e histórico que aparece en el paratexto más frecuente.

PALABRAS CLAVE: *Inundación castálida*, sor Juana Inés de la Cruz, paratexto, portada, edición.

ABSTRACT

The paratexts to the first editions of Juana Inés de la Cruz's books lack a historical and literary study and analysis. Furthermore, their reproduction has been deficient because even when Antonio Alatorre collected them in *Sor Juana a través de los siglos (1668-1910)*, he wasn't thorough. Starting with a comprehensive analysis of the cover page of Juana Inés's first book, *Inundación castálida* (1689), this article accounts for the literary and historical universe that appears in the most frequent paratext.

KEYWORDS: *Inundación castálida*, Juana Inés de la Cruz, paratext, cover page, edition.

* carlaafumagalli@gmail.com. Candidata a Doctora en Literatura. Universidad de Buenos Aires.

Si bien uno podría argumentar que hay demasiado escrito sobre ciertos autores y temas —como sor Juana Inés de la Cruz y su obra—, y que realmente hay zonas agotadas por la crítica, también es cierto que un nuevo abordaje —otra perspectiva, un corpus transversal, un recorte sugestivo, bibliografía interdisciplinaria— puede, si no dar lugar a nuevas hipótesis, sí reiluminar otras (ya conocidas o desatendidas) para reformularlas, confirmarlas o descartarlas y así renovar el interés por una zona de investigación que muchas veces muestra sus objetos y problemas saturados o repetitivos.

El intento por emprender una investigación sobre la obra de sor Juana Inés de la Cruz a partir de sus paratextos supone un nuevo abordaje. Aun cuando Antonio Alatorre y Margo Glantz, Georgina Sabat de Rivers, Francisco de la Maza o el mismo Alfonso Méndez Plancarte los hayan leído, analizado e incluso editado (en el caso de Alatorre y de la Maza), estos textos periféricos no han recibido un estudio propio, contextualizado y profundo que exponga el escenario privilegiado que constituyen para estudiar no solo la cuestión material y editorial de los libros de sor Juana, asunto que requiere en sí mismo una investigación, sino también la relación —siempre presente en los estudios sorjuaninos— entre la vida y la obra de la poeta. Las vicisitudes de una potente —aunque no firme— autoría femenina; los avatares biográficos de la vida conventual y cortesana; las discusiones con sus contemporáneos acerca del estatuto de la poesía en el conjunto de las letras y, principalmente, en relación con la religión; y la recepción y la crítica literaria primitiva y las interpretaciones de su obra son algunas de las disputas que pueden leerse y analizarse a partir de los textos que abren y cierran las obras sorjuaninas. Son, como dijimos, escenarios privilegiados porque dan cuenta de las primeras lecturas de la obra de la poeta, aun cuando adhieran a protocolos editoriales que vinculan a muchos más actores que el autor y el editor, impresor o librero¹, como los mecenas, la Iglesia, la Inquisición y el incipiente mercado.

En este trabajo me concentraré exclusivamente en el primer paratexto de la primera edición de las poesías de sor Juana: la portada de *Inundación castálida*. Cada subtítulo analizará una parte de la portada: el título, la dedicatoria y el pie de imprenta o la “economía de la edición” (Chartier, *La mano* 130). La materialidad del libro se pone en juego aquí porque no se trata de la obra sorjuanina, ni de la poeta —o por lo menos, no solo de estos asuntos—, sino que esta portada (como cualquier otra del mismo período) compone un cuadro del estado de la institución literaria del momento y de los actores que participan de la puesta en objeto de la poesía de una monja mexicana, como no puede hacerlo el texto poético por sí mismo. Nos referimos a la idea de

1. Muchas veces estas funciones eran cumplidas por la misma persona, pero hacia fines del xvi, editores e impresores eran con frecuencia sujetos diferentes.

“institución literaria” que circula en el libro de Terry Eagleton, *Una introducción a la teoría literaria*. En su introducción Eagleton se refiere profusamente a la “institución literaria” como aquella “institución académica” que delimita actores, valores y reglas de circulación para los discursos. Aun cuando Eagleton defina este concepto para desafiarnos, nos es útil a modo de anclaje ya que sostiene que en ella caben autores, lectores y críticos; pero también “editores, jefes de redacción, correctores y cronistas, además de los académicos” (58). El estudio de esta materialidad propone una nueva lectura de la obra completa a la luz de su historicidad, pero, además, de los sentidos que esos textos periféricos y tangenciales pueden otorgarle. Tomo el término “materialidad del texto” de Roger Chartier, concebido como el soporte irreductible e irreproducible que agrupa las condiciones de producción y reproducción de determinada obra. La materialidad del texto supondría el “enfrentamiento” solo en términos opositivos aunque no excluyentes, de obra y ejemplar, el paso de *texto a libro*: “Las transacciones entre las obras y el mundo social ... Conciernen más fundamentalmente a las relaciones múltiples, móviles, inestables, anudadas entre el texto y sus materialidades, entre la obra y sus inscripciones” (“Materialidad” 2).

Un ejemplo muy breve de este tipo de análisis puede hacerse con el orden en que aparecen esos paratextos en la *Segunda Parte de Don Quijote de la Mancha*, ya que su temporalidad no es cronológica en cuanto a la sucesión de textos, sino que es inversa hasta la obra. Vale decir: el último paratexto que se añade a este libro es el primero que el lector lee, mientras que el primero es el último, antes de que empiece el texto propiamente dicho. Este pequeño detalle que hace a la fragua del objeto puede modificar ampliamente no solo la historia de ese libro particular, sino cómo los demás paratextos “conversan” entre sí y con la obra (Chartier, *La mano* 131).

1. EL TÍTULO

Cuando Theodor Adorno dice: “De la controversia aprendí que los títulos decentes son aquellos en los que los pensamientos ingresan para, irreconocibles, disolverse en ellos” (317) está hablando de las constantes discusiones que tenía con su editor, Peter Suhrkamp, acerca de cómo llamar a cada uno de sus libros. Cada vez que Adorno tenía una idea, Suhrkamp proponía una mejor que conservaba el espíritu que el autor quería darle. La importancia del editor se despliega en esta anécdota maravillosamente, y aun así la cita habla más sobre las ideas que dan origen a ciertos títulos y se funden con ellos, que sobre las controversias que pueden generarse entre los deseos de dos partes de la institución literaria. Los títulos de libros, entonces, son un espacio de condensación de ideas, pero también de

proyecciones. Muchas veces la crítica se preocupa por quién o quiénes fueron los dueños de esas ideas que dieron origen al título, las motivaciones y las anécdotas que derivan de tal experiencia. Si el análisis de un título (solo por continuar con la hipótesis, pero podría tratarse de cualquier paratexto) se reduce a quién lo escribió y cuándo, y a alguna hipótesis del porqué, estamos sin dudas dejando de lado el texto que decimos analizar. Su riqueza no reside —solo— en la mano que lo acuñó, sino justamente en lo que hace y provoca en un contexto limitado, por un lado, dentro del mismo libro, e ilimitado, por otro, porque esa condensación de sentido irradia hacia otros universos literarios. La proyección de un título a futuro es perpetua, en tanto, si bien concentra un espacio y un tiempo determinados, también establece el nombre con el que se da a conocer, desde el presente en adelante, un objeto literario. El título de un libro de poesía, además, tiene características propias porque le da un nombre unívoco a un conjunto heterogéneo de textos independientes no siempre concebidos para integrar un mismo volumen. Queda la cuestión, no tan obvia, de entender qué constituía un libro de poesía en el siglo XVII. Vamos a tomar una definición amplia propuesta por Pedro Ruiz Pérez en su estudio de la edición zaragozana y la sistematización del libro de poesía: “... son volúmenes de composiciones líricas de carácter profano de un único autor” (79). Según el crítico español, a partir de 1650, los libros de poesía se multiplican exponencialmente y, es en las décadas siguientes, cuando se impondrá de manera irreversible, constituyendo uno de los mayores aportes del período bajobarroco, como él elige llamar a las últimas décadas del siglo XVII y primeras del XVIII. Uno de sus objetivos entonces será generar una impresión de homogeneidad, parcialmente lograda cuando ese libro corresponde a un solo autor, como es el caso del que analizaremos.

Si seguimos la hipótesis de Gerard Genette que establece que los paratextos son aquello que transforma un texto en libro, en el sentido de que así ingresa en la vida pública y que, además, constituyen el primer contacto del lector con el material impreso, entonces el título de un libro concentra ambas, ya que es, de hecho, lo primero que se conoce del objeto como tal, y además en su unicidad establece que ese texto o conjunto de textos (en el caso de la poesía) será identificado bajo ese nombre. Sin embargo, Genette —como observó muy pertinentemente Chartier— piensa en los paratextos de ediciones modernas, o por lo menos del siglo XVIII en adelante. El problema con este recorte es que nivela todos los paratextos en una misma tradición impresa, cuando una dedicatoria en el siglo XVII (como veremos más adelante) bajo ningún punto de vista puede ser el objeto de una lectura analítica idéntica a la de una del siglo XIX o XX. Es por esto que, si bien su teoría sobre los tipos de texto paratextuales es absolutamente valiosa, su falta de historicidad crea un vacío en torno a los procedimientos del impreso premoderno que puede provocar análisis poco precisos o sencillamente erróneos.

Sor Juana Inés de la Cruz publicó en 1689 su primer libro de poesía, que sería reeditado nueve veces². La primera en menos de un año y la última en 1725, treinta años después de su muerte. Las dos primeras reediciones en 1690 y 1691 incluyen textos nuevos, mientras que las posteriores no. En esta sección voy a concentrarme exclusivamente en el título, ya que considero que la materialidad del libro se condensa en él y que a su vez consolida una figura de autor, no solo por ser el nombre del primer libro de sor Juana, sino porque en las sucesivas reediciones este título no vuelve a repetirse. Este es: *Inundación Castálida de la Única Poetisa, Musa Décima, sórora Juana Inés de la Cruz, religiosa profesora 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*. Es importante notar que este título no solo no se repite en las reediciones, como dijimos antes, sino que no se repite a lo largo de los preliminares del mismo volumen. En el “Privilegio” del libro, concedido a Juan Camacho Gayna y de quien hablaremos en la tercera sección de este trabajo, aparece como *Varios poemas castellanos de Sorora Juana Inés de la Cruz* y en la “Fe de Erratas”, *Poemas de Sorora Juana Inés de la Cruz, religiosa profesora en el Convento de S. Gerónimo de la Ciudad de México*. Una de las hipótesis de Antonio Alatorre (1980) acerca del cambio que ocurrió entre este título y el de la primera reedición en 1690, *Poemas de la Única poetisa americana, musa décima, sorora Juana Inés de la Cruz, religiosa profesora...* es que el título *Inundación castálida* no fue del agrado de sor Juana, por considerarlo desmesurado y ostentoso (442). Sin embargo, los mismos paratextos de la primera edición evidencian que el cambio entre un título y otro ya estaba gestándose, lo que lleva a pensar en dos consecuencias. Primero, que la estabilidad del libro como unidad permanente en el tiempo todavía no existía, como lo evidencian los vaivenes del título. En segundo lugar, la “indignación” de sor Juana y su intervención en la reedición de 1690 deben ser descartadas si la justificación es el giro moderado del título. El papel de sor Juana como editora en la segunda edición de *Inundación...* ha sido descartada por Alatorre, Sabat de Rivers y otros debido al poco tiempo que pasó entre una y otra, y a la imposibilidad física de que los cambios atravesaran el Atlántico. Con respecto a la tercera edición, cuya portada dice “Tercera edición corregida y aumentada por su autora”, la crítica sí supone que ella podría haber hecho los agregados de los poemas y villancicos nuevos, entre los que se cuenta la “Loa” y el “Auto al Divino Narciso”.

Durante el siglo XVI los títulos de las obras se ampliaron de forma desmesurada (Benítez 33). Gerard Genette llama a este tipo de títulos “títulos-sumarios” (64), ya que

2. Dado que entre impresiones hay diferencias por distintos motivos (erratas, nuevos títulos, reorganización de textos) no podemos hablar de reimpressiones, sino de reediciones de su obra.

constituyen una *suma* de asuntos distintos de la designación de una obra. En segundo lugar, propone que las funciones de un título son primero identificar una obra, segundo, describir su contenido, tercero, tener un valor connotativo y cuarto, seducir al público; cuatro funciones no simultáneas, no obligatorias y no siempre interdependientes. Y, por último, podríamos clasificar este título de sor Juana como uno “remático”³ y metafórico, pues no es un título que designe el *tema* del libro, sino el *discurso* mismo que lo compone, en este caso, los versos, pero además, la primera parte del título es una metáfora mitológica cuya referencia es el libro en sí. Este libro de poemas es una inundación (una proliferación) proveniente de la fuente Castalia.

Si bien una clasificación así puede ser útil a la hora de determinar las funciones de un título, también es cierto que los títulos forman parte de un sistema diacrónico en el que se ponen en juego cambios y evoluciones. Este título del libro de sor Juana forma parte del sistema editorial madrileño en el que, si bien los libros de poesía no eran producciones insólitas, todavía estaban en un proceso de fijación. Ana Isabel Martín Puya y Pedro Ruiz Pérez repasan las tipologías de títulos entre 1650 y 1750 y hallan que, por ejemplo, “la consideración de los cambios en los modelos conceptuales puestos en juego en la rotulación de los textos bajo-barrocos y su notable persistencia en un carácter sistemático confirman la validez otorgada a este elemento por los autores cuando se estaba reconfigurando su relación con las obras y con su circulación en una república literaria en renovación” (“El nombre”).

Si bien los poemas, los villancicos y los ejercicios devotos de sor Juana ya circulaban sueltos en México, *Inundación castálida* formaliza la primera vez en que la poesía de sor Juana es agrupada y ordenada en un libro. Pedro Ruiz Pérez considera que la práctica editorial confirma, mediante la rúbrica, la actitud autoral y la institución literaria (337). Es como si la puesta en página, las decisiones editoriales que ello conlleva y su consecuente impresión fijaran, de una vez y para siempre, no solo la edición *princeps*, sino el texto contra el que se compararán las ediciones posteriores, los más y los menos de cada nuevo libro y una autoría contra la que, también, se compararán las diferentes figuras autorales que cada libro presente⁴.

3. Genette toma de la lingüística el par *tema-remata* para referirse con vaguedad justificada al *tema* de un libro y al discurso que lo “contiene” (*Umbrales* 70).

4. En una entrevista que Roger Chartier y Carlo Ginzburg dieron a Fernando Bogado para el diario argentino *Página 12*, los autores discuten acerca de un concepto que Ginzburg llama el “texto invisible”. Este operaría como un principio que permite afirmar que un texto puede ser copiado y reeditado con variaciones, pero que, esencialmente, sigue siendo el mismo texto. Este concepto no convence a Chartier quien, pregunta, insistentemente, dónde es que está este texto invisible, ya que según su visión, histórica sin dudas, no existe algo así como la reproducción absoluta de un texto. Su materialidad, sus condiciones de puesta en objeto, modifican la experiencia y por lo tanto el texto en sí. El objeto y el discurso se interrelacionan en los modos de inscripción.

El nombre por el que se conoce al primer libro de poesías de sor Juana, *Inundación castálida*, ya ostenta los ejes sobre los que se instalará el mito de la poeta. La hiperbólica expresión, “inundación”, refiere al agua de la fuente Castalia, hogar de las nueve musas en el Parnaso y de la que los poetas bebían para inspirarse, pero también, por sí misma es, según el *Diccionario de Autoridades* (1726), “abundancia en cualquier especie”, como lo indica el título cuando dice “en *varios* metros idiomas y estilos, fertiliza *varios* asuntos”, dando cuenta de que ese libro no fue reunido bajo un criterio único, como podría ser la versificación o el tema, sino que este es un libro heterogéneo. Además, “la variedad adquiere enorme importancia en la configuración de los nuevos modelos editoriales. Las referencias explícitas a este valor en las portadas se hacen lugar común, como atención a una estética y como reclamo comercial (por la apertura a mayor diversidad de lectores y gustos)” (Martí Puya y Ruiz Pérez).

“Castálida”, por su lado, puede tener dos vías de interpretación, entre otras. La primera es que la ninfa Castalia dio nombre a la fuente del Parnaso por arrojarse a ella para evitar ser ultrajada por Apolo. El estado religioso de sor Juana hace eco del sacrificio de la ninfa y reproduce una renuncia a la gloria y un recogimiento en la virtud. La segunda vía interpretativa deviene del hecho de que, en el centro del palacio de los virreyes, en México, había una fuente presidida por la figura de Pegaso, quien, según la mitología, al golpear sus cascos dio origen a la fuente de Hipocrena, luego llamada Castálida. Ambas interpretaciones de la palabra “castálida” organizan el mito de sor Juana, luego afincado por Octavio Paz, Antonio Alatorre, Alejandro Soriano Vallés y un largo etcétera: la monja poeta que, virtuosamente, escogió la religión por sobre su obra poética cerca del final de su vida, pero también aquella que publicó dos libros de poesía reeditados cuatro veces solamente durante el curso de su vida, gracias al mecenazgo de una virreina.

A continuación el título se inclina por la tarea poética señalando a su autora primero como poeta y luego como religiosa. Este orden tampoco se mantendrá en los libros siguientes. De hecho, la palabra “poetisa” desaparecerá de los próximos títulos. Sin embargo, la filiación en el convento de san Jerónimo de la ciudad de México sí se repetirá en cada uno de los títulos de los libros siguientes de sor Juana, como un marco de peso institucional que vale la pena reproducir. Por su parte, el epíteto de “musa décima” tiene su antecedente en Platón, quien llama así a Safo en el *Epigrama 6*, con el objetivo de incluirla en el Parnaso de las nueve musas y para demostrar que las mujeres eran capaces de alcanzar al hombre en ingenio. En el título de su primer libro de poemas, elegido seguramente por su editor, de quien hablaremos más adelante (quizás incluso junto con la condesa de Paredes), se destrona a Safo para ubicar a sor Juana en el puesto más alto del Parnaso humano. El epíteto, de todas formas, era ya trillado en el siglo XVII: “Marta de Nevaes, Oliva Sabuco, Julia Mordella, Bernarda Ferreira

de la Cerda, María de Zayas, Ana Caro, Cristobalina Fernández de Alarcón, entre otras, dan nombre y obra en el siglo XVII a la décima Musa por deseo de Lope, Jerónimo de Parros o Juan Páez de Valenzuela” (Marín Pina 607).

La noción de autoría en el Siglo de Oro merece un estudio aparte. Sin embargo, diremos que ni el epíteto de Musa décima ni el de única poetisa son ajenos al sistema titular. De hecho, las referencias al Parnaso eran muy frecuentes, aun cuando, como señalan Martín Puya y Ruiz Pérez, cerca de fin de siglo cuando se publica *Inundación castálida*, ya estaba cayendo en desuso. La función de esta referencia sin duda se debe a la intención de posicionar a sor Juana en cierto canon poético: “En un momento de disputas por imponerse en el panorama literario, la mención del Parnaso o de sus componentes en la portada era un intento de consagrar la labor autorial en el rico escenario de la literatura barroca, de ennoblecer lírica, obra e imagen autorial, al vincularlas a los elementos más sublimes y reconocidos; se aspira a un incremento del prestigio y de los méritos directos o indirectos para el ascenso en la escala social, por medio de reconocimientos o cargos” (Martín Puya y Ruiz Pérez).

Por último, el final del título sintetiza tres aspectos clave de cualquier libro: qué hace, cómo lo hace y para qué lo hace. La primera pregunta es respondida con el verbo “fertiliza”, que se inscribe en la tradición de las metáforas biológicas en las que el ingenio puede o no ser fértil, es decir, productivo. El “cómo” es respondido por los “elegantes, sutiles, claros, ingeniosos y útiles versos”. Esta concatenación barroca de adjetivos junto con la tercera clave —el “para qué”—, que se responde con “para enseñanza, recreo y admiración”, se asocian al tópico horaciano de lo dulce y lo útil. Es decir que este libro de poesía no solo está bellamente escrito, sino que además puede significar tanto una experiencia placentera y ociosa, como de aprendizaje. El alegato de su utilidad puede verse justificado por el estatuto de la poesía en el siglo XVII. Si bien el libro de poesía como publicación se consagra a partir de 1650 en España, escribir poesía en sí era una actividad ociosa, por lo que la publicación de un libro de poesías escrito por una monja profesora y de velo negro debía contar, ya desde su nombre, con fundamentos bien claros⁵. El asunto de “útiles versos para enseñanza” se vincula con la mención al Parnaso de la “Musa décima”, ya que ambos tópicos se relacionan con un modo de la poesía con aspiraciones cultistas más frecuente durante la primera mitad del siglo que durante la segunda. Sin embargo, la mención del ocio es propia de las portadas posteriores y, nuevamente según

5. “La cada vez mayor difusión pública de la lírica ha conducido a la pérdida del horizonte consagrador de la poesía, dando paso a una intrascendencia y trivialización que la vincula al mero entretenimiento, al juego” (Martín Puya y Ruiz Pérez). Esta cita se relaciona también con la idea del poeta de corte, como Garcilaso o Boscán, que impostaban un personaje de “poeta ocioso y ocasional”.

Martín Puya y Ruiz Pérez, este tópico se relaciona con el crecimiento del mercado y la modernización de un campo literario que pasan por una valoración del ocio como *otium cum dignitate*, u ocio de nobles. En este sentido, en su prólogo a la edición *Nocturna, mas no funesta. Poesía y cartas de sor Juana Inés de la Cruz*, Facundo Ruiz recupera una cita del romance 115, “Esta grandeza que usa”, incluido en *Inundación castálida* y escrito en agradecimiento por el pedido del Arco Triunfal para la llegada de los virreyes en 1680, que dice: “pues quien me da tanta plata/no me quiere poeta”.

2. LA DEDICATORIA

Debajo del título se lee un “Dedícalos” centrado y luego: “A la excel.ma Señora. Señora D. María Luisa Conçaga Manrique de Lara, Condesa de Paredes, Marquesa de la Laguna”. Esta dedicatoria al mecenas con frecuencia forma parte de las portadas de libros en general, como una fórmula donde se destacan las virtudes y rango de la persona a quien se dedica el volumen. Carlos M. Collantes Sánchez e Ignacio García Aguilar, en un artículo sobre dedicatorias femeninas de 2015, sostienen que la primera autora mujer que, en vida, le dedicó sus poemas a otra mujer fue sor Juana con esta dedicatoria. En este sentido es notable que la entrada para la palabra “Mecenas” del *Diccionario de Autoridades* (1734) diga: “El Príncipe o Caballero que favorece, patrocina y premia a los hombres de letras”, anulando sin dudas la posibilidad de que tanto el patrocinador como patrocinado pudieran ser mujeres. Por su lado y en relación a la prevalencia masculina en este tipo de vínculos, señalan Calvo y Colombi: “En las composiciones iniciales sor Juana se dirige a María Luisa a través de su marido, pero luego, con el correr de los años, establece un diálogo directo con la virreina y el virrey queda en un segundo plano” (79).

Esta dedicatoria, que a su vez forma parte de la portada, le da al libro solidez y legitimidad institucional. La condesa de Paredes había retornado de Nueva España en abril de 1688, luego de casi ocho años como virreina⁶. Desde su entrada al Nuevo Mundo en noviembre de 1680, la condesa conoció a sor Juana, ya que ella había participado en la confección del Arco Triunfal, el *Neptuno Alegórico*, que les daba la bienvenida a los virreyes. Como explican Calvo y Colombi, sor Juana tuvo otros mecenas antes y después de María Luisa, pero fue ella, junto con el virrey, quienes tuvieron la relación más cercana con la poeta y los que verdaderamente patrocinaron su obra en España (66) y señalan, por otro lado, una genealogía de mecenazgo en la familia, ya que el padre del virrey, VII duque de Medinaceli, fue uno de los mecenas de Francisco de Quevedo (65).

6. Para una detallada biografía de la Condesa de Paredes ver el capítulo II: “María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga: su vida, su época” del libro de Hortensia Calvo y Beatriz Colombi.

Las cartas halladas por las críticas en la Biblioteca de Tulane evidencian un interés de la virreina por la poeta, previo a la edición, ya que, en la epístola a su prima, la condesa de Aveyro, fechada el 30 de diciembre de 1682, María Luisa escribe:

Pues otra cosa de gusto que la visita de una monja que hay en san Jerónimo que es rara mujer no la hay. Yo me holgara mucho de que tú la conocieras, pues creo habías de gustar mucho de hablar con ella porque en todas ciencias es muy particular esta. Habiéndose criado en un pueblo de cuatro malas casillas de indios trujéronla aquí y pasmaba a todos los que la oían porque el ingenio es grande. Y ella, queriendo huir los riesgos del mundo, se entró en las carmelitas donde no pudo, por su falta de salud, profesar con que se pasó a San Jerónimo. Hase aplicado mucho a las ciencias pero sin haberlas estudiado con su razón. Recién venida, que sería de catorce años, dejaba aturridos a todos, el señor don fray Payo decía que en su entender era ciencia sobrenatural. Yo suelo ir allá algunas veces que es muy buen rato y gastamos muchas en hablar de ti porque te tiene grandísima inclinación por las noticias con que hasta ese gusto tengo yo ese día. (177-178)

No sería la última vez que la virreina escribiera sobre sor Juana. En 1695, en los *Enigmas ofrecidos a la casa del placer*, le escribe un romance alabando la producción de los enigmas y, en 1700, escribe la décima acróstica anónima que cierra los preliminares de *Fama y obras póstumas*, si seguimos las hipótesis de Sabat de Rivers (103), Antonio Alatorre (*Sor Juana* I 143-144) y Calvo y Colombi (205). La dedicatoria a María Luisa en la portada anticipa otro texto en el interior del libro, ya que *Inundación castálida* abre el corpus sorjuanino con una dedicatoria en verso, que la poeta escribe para la ocasión: “El hijo que la esclava ha concebido”. En esa dedicatoria sor Juana concibe la escritura como una práctica cuyos productos resultan de una relación de esclavitud entre la mecenas (el amo) y la escritora (el esclavo). En este sentido, el vínculo de mecenazgo que se lee en la portada se enuncia con mayor intensidad en este poema, ya que sor Juana otorga total propiedad de los versos escritos a la condesa.

La dedicatoria, entonces, sella de alguna manera una relación de amistad, pero también forma parte de un sistema literario cuyos productos tenían existencia y posiblemente eran redituables si parte de su aparato paratextual validaba la impresión a partir de la referencia directa a una persona de poder. La particularidad de las dedicatorias a benefactores/as es que no por el hecho de imprimir la obra con ellas significa que fuera impresa *gracias* a ese benefactor. Cabe la posibilidad de que la dedicatoria fuera una apelación al favor futuro del otro y no que, como en el caso de sor Juana, condense un vínculo de confianza de casi una década. Como homenaje remunerado

(Genette 103), la dedicatoria da cuenta también de una relación comercial⁷. Por un lado, sor Juana escribía lo que se conoce como “poesía de ocasión” y breves piezas teatrales como loas, saraos y bailes para cumpleaños, bautismos, nacimientos o visitas al convento de los virreyes. A cambio, sus mecenas vincularon a la poeta con otros poetas, como José Pérez de Montoro y Diego Calleja (Calvo y Colombi 87) y llevaron su obra al viejo continente.

3. LA ECONOMÍA DE LA EDICIÓN

Debajo de la dedicatoria y cerrando la portada se lee: “Y los saca a luz D. Juan Camacho Gayna, Cavallero del Orden de Santiago, Mayordomo, y Cavallerizo que fue de su Excelencia, Governador actual de la ciudad del Puerto de Santa María”. Debajo: “Con privilegio”, y, por último, debajo de un filete de diez guiones sucesivos, el colofón: “En Madrid. Por Juan García Infanzón. Año de 1689”. Cuatro personas son las que participan de las relaciones textualizadas en estas líneas: Juan Camacho Gayna, editor y gobernador de Cádiz (Puerto de Santa María); el escribano de la Cámara del Consejo Real, representante del Rey, quien otorga el privilegio de impresión y la licencia; el conde de Paredes, exvirrey de la Nueva España; y Juan García Infanzón, impresor del volumen.

En la portada, entonces, además del título, la autora y la relación económica, pero también de amistad que dio origen al libro, se pueden leer otras tramas que se enlazan hacia adentro de la institución literaria de la España áurea. Para 1689 el editor y el impresor eran, con frecuencia, dos personas diferentes. En el caso de este libro, quién desempeñó el papel del editor es el centro de una polémica. A partir de las hipótesis esbozadas por Antonio Alatorre en 1980, algunos críticos consideran que el editor de *Inundación castálida* no fue Juan Camacho Gayna, sino el secretario de la virreina, Francisco de las Heras, debido a que en el prólogo (que a su vez no fue incluido en las siguientes ediciones) dice que es criado de la virreina y da cuenta de alguna información de primera mano, como lo que atañe a los avatares de los papeles de la monja en su traslado desde Nueva España al viejo continente (466). Alatorre dice allí, además, que no le caben dudas de que fue Las Heras quien ordenó la edición y quien escribió los epígrafes, aun cuando no exhibe pruebas para ello. Por su lado, Alejandro Soriano Vallés, quien no en pocas ocasiones se dedica a “discutir” con las opiniones y argumentos de Alatorre, es de la opinión de que no hay ninguna prueba que confirme estas hipótesis y que, de

7. De hecho, Alejandro Soriano Vallés (135) y Aurora González Papeldán (75) consideran a la totalidad de *Inundación castálida* como un homenaje a ambos virreyes debido a la gran cantidad de poemas que se les dedican a lo largo del libro.

hecho, Juan Camacho Gayna (o Jaina como suele aparecer en algunos documentos)⁸ tenía el dinero para editar el volumen. Esta hipótesis, de hecho, ya había sido sostenida por José Pascual Buxó en 1996.

Camacho Gayna llegó en 1680 a México como parte de la comitiva de los virreyes y se convirtió luego en alcalde mayor de San Luis de Potosí. Había sido ordenado Caballero de la Orden de Santiago en 1672 y, según Octavio Paz, era familiar de la casa de los Medinaceli (263). En 1687 volvió a España y se convirtió en gobernador del Puerto de Santa María, la actual ciudad de Cádiz. Según Soriano Vallés, Camacho editó el libro de sor Juana como un modo de agradecer a los virreyes las gracias concedidas que lo hicieron acreedor de su actual puesto (123). Asegura además que en la edición facsimilar del Frente de Afirmación Hispanista, el prólogo anónimo que Alatorre adjudica a Las Heras, está firmado por Juan Camacho Gayna, y como el editor no solo era el que preparaba el original del libro sino el que lo costaba, la afirmación de Alatorre queda, cuanto menos, puesta en serias dudas. Una tercera hipótesis es la de Octavio Paz, quien estima que fue Diego Calleja el autor del prólogo y de los epígrafes: "... sin mucho fundamento, lo confieso, pero guiado por lo que después escribiría sobre sor Juana y por el persistente interés que siempre le inspiró... [y que Camacho Gayna] se limitó a prestar su nombre" (263), ya que seguramente la misma condesa de Paredes había costado la impresión.

En cuanto al privilegio de impresión, Juan Camacho Gayna es privilegiado por Manuel de Moxica, el Escribano de Cámara del Consejo Real para imprimir el libro de sor Juana por diez años. Esto significaba que la ley concedía un derecho especial a través de una persona física o jurídica para determinado territorio, en este caso, Madrid y un período, en este caso, diez años, el período más frecuente (De los Reyes Gómez 184). El objetivo del privilegio era evitar las ediciones no autorizadas o "piratas". Un editor invertía mucho dinero en armar un volumen, mientras que la competencia podía tomar esa primera edición y copiarla sin invertir más que en los materiales. El privilegio no era gratis, sino que se otorgaba a cambio del pago de determinadas tasas. En el período incunable se habían llegado incluso a copiar los colofones, ya que los impresores y editores aprovechaban la fama de otros para añadirle valor a la edición. Como explica De los Reyes Gomez: "No se trata ... de la protección de la propiedad intelectual, sino de la explotación comercial del libro" (165). Uno de los privilegios más famosos de la Colonia fue el de la familia Cromberger para exportar libros a México. Luego de la muerte de Juan Cromberger, el privilegio de impresión y exportación, que significaba un verdadero monopolio, pasó a su hijo por diez años más. Tal situación significó un escándalo entre otros impresores sevillanos en 1542,

8. En los documentos de su nombramiento como Caballero de Santiago, por ejemplo, se lee "Jaina". Mantenemos la ortografía "Gayna", ya que así aparece en la portada de *Inundación castálida*.

ya que se les cerraba un amplio mercado. Aun cuando hicieron una petición a la Corona, les fue negada por el aval que la familia Cromberger tenía de Francisco Ramírez, cardenal de Sevilla. Esta pequeña anécdota da cuenta de cómo detrás de un texto que podría parecer solo un asunto legal, se pueden reconstruir las redes entre los actores que operaban desde y hacia una institución literaria en ciernes.

En España el privilegio se unió a la Licencia y a la Tasa, es decir, a la autorización inquisitorial y civil para imprimir un libro y a su valor de venta. Desde la Pragmática de 1558 otorgada por Doña Juana, hermana de Felipe II, es obligatorio que los libros contengan los siguientes datos: privilegio si hubiera, licencia, tasa, nombre del/a autor/a, nombre del/a impresor/a y lugar de impresión. El objetivo principal de la Pragmática fue el control estatal de las impresiones del reino para evitar y combatir la propagación del protestantismo. Por eso, el establecimiento de la licencia del rey y las aprobaciones determinaban la censura previa a todo libro que pretendiera difundirse. La Pragmática constaba de dos partes. En la primera se prohibía la impresión de cualquiera de los libros prohibidos por el Santo Oficio, promulgados en el primer *Index librorum prohibitorum* en 1559 por el papa Paulo IV, suprimido recién en 1966 por el papa Pablo VI. Anteriormente había habido otros *Index*, como el instituido por el Concilio de Letrán en 1549, 1552 y 1554 y, en 1546, Carlos V había mandado a compilar un índice de censura civil a la Universidad de Lovaina, reeditado y corregido en muchas oportunidades hasta 1790 (con suplementos en 1805 y 1848). La segunda parte de la Pragmática reglamentaba la impresión de libros y establecía cuáles eran los preliminares obligatorios que debía tener cualquier impresión, como la licencia, el más importante de los preliminares, ya que determinaba la legalidad del libro en sí. Algunos podían prescindir de la licencia del Consejo y contar solo con la de Prelados y Ordinarios.

Una portada “normalizada” contaría con el título completo de la obra, su autor, el lugar de publicación, el nombre del impresor y la fecha de edición del libro. Es importante señalar que el privilegio implica la licencia de impresión, pero esta no implica la exclusividad que podía tener el editor o impresor de solicitar el privilegio. La tasa también se liga con el privilegio debido a que en los contratos en los que se estipulaba el tiempo por el que determinado editor podía imprimir un libro y el territorio en el que podía hacerlo, también se controlaba el valor por el que lo podía vender. Si alguien realizaba una edición de una obra con privilegio en el territorio y en el momento en que este estaba vigente, entonces se trataba de una edición ilegal y correspondía al impresor o editor pagar una multa desde diez mil hasta cien mil maravedís (189) e incluso podía ser despojado de los libros, prensas y aparatos. La Fe de Erratas, incluida entre los preliminares, también se relaciona con el privilegio y la licencia, ya que, así como

estos, se regula con la Pragmática de 1558. Dicho preliminar establecía que el libro había sido controlado y cotejado con el original⁹. Este, una vez aprobado y rubricado, debía guardarse en una escribanía del Consejo Real para que se imprimiese sin cambios. Las erratas de *Inundación castálida* debieron ser corregidas por Camacho Gayna cotejando con los manuscritos, ya que, si bien usualmente era tarea del autor, en el caso de sor Juana, evidentemente no tuvo participación y de las erratas que señala, solo algunas son errores tipográficos evidentes, mientras que otras son solo erratas en comparación con el manuscrito. Por ejemplo, en el folio 235 se corrige “meshan” por “me han”, mientras que en el 26 se corrige “sola” por “solo” en el último verso del soneto “En la vida que siempre tuya fue” (186)¹⁰: “y dejóme morir solo por ti”.

En cuanto al impresor, Juan García Infanzón, hijo de un tabernero, fue el encargado de la Imprenta Real entre 1676 y 1678¹¹. Luego abrió su propia imprenta en Madrid y se convirtió en las tres décadas siguientes en el impresor más importante de la ciudad (Suarez y Woudhuysen). Su viuda continuó con el negocio familiar y también lo hicieron sus herederos hasta 1754. El catálogo de los libros producidos en su taller es extensísimo y muy variado. Imprimió desde la comedia *Amado y aborrecido* de Pedro Calderón de la Barca, hasta *Controversias pharmacopales* de Miguel Martínez de Leache, boticario de Tudela. Un año antes de imprimir *Inundación castálida*, había impreso, en una edición mucho más ostentosa de la que sería de sor Juana, casualmente, la *Historia de Yucatán* de Fray Diego López de Cogolludo. Su nombre aparece en múltiples pies de imprenta de libros de la época, lo que da cuenta de su éxito como comerciante.

Hay muchas cuestiones materiales y económicas en torno a la impresión del primer libro de sor Juana que desconocemos, como aquellas que seguramente estarían en el contrato de impresión¹². Según Agullo y Cobo, los contratos se hacían entre autor y librero/ editor o entre autor e impresor (63). En el caso de sor Juana, el papel de autor muy seguramente fue cumplido por la condesa de Paredes, por lo que se puede conjeturar la existencia

9. Es interesante señalar que el original no era el manuscrito, sino una primera composición impresa que, en el caso español se conservaba, pero no en otras regulaciones europeas, donde se destruía: “... una vez presentado por un copista profesional, luego preparado por un corrector para la composición y la impresión en el taller tipográfico, el manuscrito del autor también había perdido toda importancia y generalmente era destruido” (Chartier, *La mano* 52).

10. Numeración del soneto correspondiente a la edición de Alfonso Méndez Plancarte en Fondo de Cultura Económica (1951-1957).

11. El dato acerca de su padre viene a colación de que la inmensa mayoría de impresores y libreros heredaban el oficio. Juan García Infanzón probablemente tomó el oficio por las conexiones de su mujer, Ana María Larios, quien había sido criada por Mateo Fernández, Regente de la Imprenta Real y a quien también dejó dotada el Impresor Real Bernardo Junti. Infanzón lo heredó a su segunda esposa, Isabel María de Arroyo y a su hija con su primera mujer, María García Infanzón Larios.

12. El contrato de impresión era un documento privado no reglamentado, por lo que las condiciones que podían aparecer en él son numerosísimas.

de dos contratos, entre la condesa y Camacho Gayna y entre este y García Infanzón. El primero de ellos quizás nunca existió, ya que ambas partes eran muy cercanas y familiares, pero con seguridad hubo de existir un contrato con el impresor en el que podía estipularse el número de ejemplares, la clase de papel, el tipo de letras, la forma de pago. El número de ejemplares podía oscilar entre 750 y 1800, aunque lo más frecuente eran 1500; los detalles de papel y letra podían ser tan genéricos como “buen papel y buena letra” como tan específicos como “Papel de Francia o Papel de Génova” y letra “atanasia y cursiva”. Estos datos de los que carecemos no dejan de tener importancia histórica a lo que hace a la configuración del “personaje sor Juana Inés de la Cruz”, ya que las condiciones materiales que se solicitaron para su primer libro de poemas dan cuenta no solo de cuánto y cómo quería la virreina que se publicara, sino el éxito de ventas que pensaban tendría y la inversión que supondría imprimir el libro de poesía de una monja mexicana.

4. UNA LECTURA DISPERSA

Como bien dice Chartier, en los preliminares hay literatura (*La mano* 132) y una portada no es la excepción. En ella se construye una figura de autor, se proyecta una lectura, se anticipa el contenido, se informa sobre los actores que hicieron posible la existencia del libro, se lo sitúa en un tiempo y un espacio. En fin, la portada actúa como un mapa, ya que anuncia un itinerario y revela el camino recorrido, pero también muestra una simultaneidad y provee una vista aérea de todo aquello que es el libro.

Los datos que aparecen en la portada y que desaparecen en las ediciones revelan los mecanismos de censura, los avatares que debía transitar un manuscrito antes de convertirse en libro, los actores que conformaban la institución literaria y que formaban parte de ese mecanismo, el dinero que cambiaba de manos entre el editor, la corte, el impresor, el librero y el lector para que la poesía de sor Juana pudiera llegar a su público. Es por eso que en este trabajo hemos hecho una lectura dispersa de esta portada, y es porque cada una de las palabras que en ella aparecen trasladan el análisis hacia adentro del libro, pero también hacia afuera, porque informan sobre la circulación del texto, su reproducción y dan cuenta de lazos que, de no ser analizados, se pierden en una lectura clasificatoria. La concentración de datos se expande en la dispersión del análisis, y en un intento por restituir la importancia histórica, pero también literaria al primer paratexto del primer libro de sor Juana, una lectura de este tipo recorre el mapa que propone la portada y lo expande, para ampliar los vínculos con su mundo, el mundo de ese libro, Madrid 1689, pero también el mundo de sor Juana, a un océano de distancia.

INVNDACION CASTALIDA
D E
LA VNICA POETISA, MVSA DEZIMA,
SOROR JVANA INES
DE LA CRVZ, RELIGIOSA PROFESSA EN
el Monasterio de San Geronimo de la Imperial
Ciudad de Mexico.

Q V E
EN VARIOS METROS , IDIOMAS , Y ESTILOS,
Fertiliza varios affumptos:

C O N
FLEGANTES, SVTILES. CLAROS, INGENIOSOS,
VTILES VERSOS:
PARA ENSEMANZA , RECREO, Y ADMIRACION.

DEDICALOS

A LA EXCEL.^{MA} SEÑORA. SEÑORA D. MARIA
*Luisa Gonçaga Manrique de Lara, Condesa de Paredes,
Marquesa de la Laguna,*

Y LOS SACA A LVZ
D. JUAN CAMACHO GAYNA, CAVALLERO DEL ORDEN
de Santiago, Mayordomo, y Cavallerizo que fue de su Excelencia,
Governador actual de la Ciudad del Puerto
de Santa MARIA.

CON PRIVILEGIO.

EN MADRID: POR JUAN GARCIA INFANZON. Año de 1689.

Portada de *Inundación castálida* de sor Juana Inés de la Cruz, 1689.

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AInundacion_castalida.jpg>

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor. "Títulos". *Notas sobre literatura*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Ediciones Akal, 2003. Impreso.
- Agullo y Cobo, Mercedes. *La imprenta y el comercio de libros en Madrid en los siglos XVI-XVIII*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2009. Web. 23 abr. 2017 < <http://eprints.ucm.es/8700/> >
- Alatorre, Antonio. "Para leer Fama y obras póstumas de sor Juana Inés de la Cruz". *Nueva Revista de Filología Hispánica* XXIX (1980): 428-508. Impreso.
- . *Sor Juana Inés de la Cruz a través de los siglos (1668-1910)*. México: El Colegio de México, 2007. Impreso.
- Alvarado, Maite. *Paratexto*. Buenos Aires: Oficina de publicaciones del Ciclo Básico Común de la Universidad de Buenos Aires, 1994. Impreso.
- Benítez, Alejandra. "La anatomía del libro". *La biblioteca imaginaria. Antiguos libros de la FADU*. Buenos Aires: Eudeba, 1998. Impreso.
- Bogado, Fernando. "Roger Chartier y Carlo Ginzburg. Dos hombres y un libro interminable". *Radar Libros*. 24 dic. 2016. Web. 2 ene. 2017. <<https://www.pagina12.com.ar/10496-dos-hombres-y-un-libro-interminable>>
- Calvo, Hortensia, y Beatriz Colombi. *Cartas de Lysi. La mecenas de sor Juana Inés de la Cruz en correspondencia inédita*. Madrid/Frankfurt/México: Iberoamericana/Vervuert, 2015. Impreso.
- Chartier, Roger. "Materialidad del texto, textualidad del libro". *Orbis Tertius* 11.12 (2006). Web. 23 abr. 2017 < www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/download/OTv11n12a01/3774 >
- . *La mano del autor y el espíritu del impresor. Siglos XVI-XVIII*. Trad. Víctor Goldstein. Buenos Aires: Eudeba-Katz, 2016. Impreso.
- Collantes Sánchez, Carlos M. e Ignacio García Aguilar. "Dedicatorias femeninas en la poesía impresa del bajo barroco". *Criticón* 125 (2015). 24 abr. 2016. Web. 15 dic. 2016. <<http://criticon.revues.org/2135>>
- De la Maza, Francisco. *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia*. México: UNAM, 1963.
- De los Reyes Gómez, Fermín. "Con privilegio: la exclusiva de edición del libro antiguo español". *Revista General de Información y Documentación* ll. 2 (2001): 163-200.
- Dioscórides. "Epigrama 502 (VII 407)". Filitas et al. *Antología Palatina I-II*. Trad. Manuel Fernández Galliano. Gredos: Madrid, 1987. Impreso.
- Eagleton, Terry. "Introducción. ¿Qué es la literatura?" *Una introducción a la teoría literaria*. Trad. de José Esteban Calderón. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1998. Impreso.

- García Icazbaleta, Joaquín. *Bibliografía Mexicana del siglo XVI: Catálogo razonado de libros impresos en México de 1534 a 1600*. Ed. Agustín Millares Carlo. México: Fondo de Cultura Económica, 1954. Impreso.
- Genette, Gerard. *Umbrales*. Trad. de Susana Lage. México: Siglo XXI, 2001. Impreso.
- Glantz, Margo. "Prólogo". *Edición facsimilar del Segundo Volumen de las obras de Soror Juana Inés de la Cruz*. Por Sor Juana Inés de la Cruz. México: UNAM, 1995. Impreso.
- . *Sor Juana: la comparación y la hipérbole*. México: CONACULTA, 2000. Impreso.
- González Papeldán, Aurora. "La poesía cortesana de la *Inundación castálida*: una carta moral enviada al virrey don Tomás Antonio de la Cerda". *Paralelo* 50.4 (2007): 72-77. Impreso.
- Kirk, Stephanie. "El parto monstruoso: creación artística y reproducción biológica en la obra de sor Juana Inés de la Cruz". *Revista Iberoamericana* LXXV.227 (2009): 417-433. Impreso.
- Lucía Megías, José Manuel. "La Pragmática de 1558 o la importancia del papel del Estado en la imprenta española". *Indagación: Revista de Historia y Arte* 4 (1999): 177-184. Impreso.
- Marín Pina, Carmen. "Juan Francisco Andrés de Uztarroz y el Parnaso femenino en Aragón". *Bulletin Hispanique* 109.2 (2007): 589-614. Impreso.
- Martín Puya, Ana Isabel y Pedro Ruíz Pérez. "El nombre de la cosa: títulos, modelos poéticos y estrategias autoriales en el bajo barroco". *Criticón* 125. 24 abr. 2016. Web. 15 dic. 2016. <<http://criticon.revues.org/2110>>
- Méndez Plancarte, Alfonso. "Introducción". *Obras completas I. Lírica personal*. Por Sor Juana Inés de la Cruz. México: Fondo de Cultura Económica, 1976. Impreso.
- Pascual Buxó, José. *Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento*. México: UNAM, 1996. Impreso.
- Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la Fe*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1992. Impreso.
- Ruiz, Facundo. "Prólogo". *Nocturna, mas no funesta. Poesía y cartas*. Por Sor Juana Inés de la Cruz. Buenos Aires: Corregidor, 2014. Impreso.
- Ruiz Perez, Pedro. "La edición zaragozana a mediados del siglo XVII y la sistematización del libro de poesía". *Bulletin Hispanique* 113.1 (2011): 69-101. Impreso.
- Sabat de Rivers, Georgina. *Bibliografía y otras cuestiúnculas sorjuaninas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. Impreso.
- Sor Juana Inés de la Cruz. *Inundación castálida....* Edición facsimilar. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. *Cervantes Virtual*. Web. 23 abr.

2017. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/inundacion-castalida--0/html/>>

Soriano Vallés, Alejandro. “Sor Juana y la Virreina”. *Senderos de verdad 2. Aportaciones a las ciencias, las artes y la fe en México*. México: Sociedad Mexicana de Ciencias, Artes y Fe, 2015. Impreso.

Suárez, Michael y Henry R. Woudhuysen, eds. “Juan García Infanzón”. *The Oxford Companion to the book*. Oxford: Oxford University Press, 2010. Web. 22 abr. 2017 <<http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095842863>>

Utrera Bonnet, María del Carmen. “La Pragmática del 1558 sobre impresión y circulación de libros en Castilla a través de los fondos de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla”. *Funciones y prácticas de la escritura. I Congreso de Investigadores Noveles en Ciencias Documentales*. Madrid: Departamento de Ciencias y Técnicas Historiográficas, Universidad Complutense de Madrid, 2013.