

A propósito de Sor Juana Inés de la Cruz y la edición de textos del Siglo de Oro

Regarding Sor Juana Inés de la Cruz and the Edition of the Golden Age Texts

Ignacio Arellano

GRISO-Universidad de Navarra

iarellano@unav.es

Este artículo ofrece una serie de indicaciones prácticas sobre la edición crítica de textos del Siglo de Oro adaptadas al proyecto de edición de la obra completa de Sor Juana Inés de la Cruz. Se comentan aspectos relacionados con el proceso de transmisión textual, la selección de los testimonios, las variantes, la modernización gráfica, la puntuación y la anotación. Todo esto explicado a través de ejemplos extraídos de la propia obra de Sor Juana.

Palabras clave: Siglo de Oro. Edición crítica. Sor Juana Inés de la Cruz.

This article offers some practical indications regarding the critical edition of the Golden Age texts, adapted to the edition project of the Complete Works of Sor Juana Inés de la Cruz. They are commented several aspects about the textual transmission process, the selection of testimonies, the variants, the graphic modernization, the punctuation and the annotation. These points are explained through examples of Sor Juana's texts.

Keywords: Golden Age. Critical Edition. Sor Juana Inés de la Cruz

Aproximación al estado de la cuestión

No me ocuparé en estas páginas estrictamente de crítica textual¹ ni de una teoría de la edición. Me interesa señalar, simplemente, algunas orientaciones prácticas –que he planteado en otras ocasiones– adaptadas en este caso al proyecto de edición crítica de Sor Juana², en el que está actualmente trabajando un amplio equipo internacional coordinado por el Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra.

Antonio Alatorre al comentar la excelente edición, ya clásica, de Méndez Plancarte, afirma que dista de acercarse a la meta de la edición crítica que merece Sor Juana (515). Esa tarea es muy difícil para un investigador individual, y la muy meritoria de Méndez Plancarte observa ciertas prácticas editoras que deben corregirse o que pueden completarse (enmiendas innecesarias, malas lecturas, anotación parcial...).

Nuevos trabajos han ido aportando contribuciones muy estimables que habrán de ser tenidas en cuenta: por ejemplo, la edición facsímil con listas de variantes debida a Gabriela Eguía³; la de la comedia *Los empeños de una casa* de García Valdés; *El divino Narciso*, de Robin Rice; el trabajo de los villancicos de Martha Lilia Tenorio, las antologías poéticas de Sabat de Rivers, Sabat y Rivers, o González Boixo⁴, de valor desigual... De las aportaciones más recientes en este sentido hay que destacar el tomo I de las *Obras completas (Lírica personal)*, aparecido en 2009, a cargo de Antonio Alatorre; el *Neptuno alegórico* (Ed. V. Martín y E. Arenal, 2009) y la edición de las comedias *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto* hecha por Celsa García Valdés en 2010.

En estas condiciones, abordar una edición crítica completa parece, pues, una empresa pertinente y asequible, y quizá puedan resultar útiles algunas consideraciones prácticas.

Cuestiones de transmisión y definición del texto

Se suele definir como edición crítica la que refleja de la manera más fiel las intenciones del escritor. Para Carol Bingham Kirby es aquella que reconstruye el arquetipo perdido, esto es, “el texto del cual deben proceder todas las versiones existentes y la redacción más cercana al original del autor” (71). Kirby sitúa su teoría en la línea de R. B. McKerrow, W. W. Greg, o Fredson Bowers. Para Bowers (149):

¹ Ver Bleuca, 1983; Rico, 2006 para esas cuestiones.

² Ver Arellano, 1992; Escudero, 2006. Ver también Arellano y Cañedo, 1987; Arellano, 1991. Recojo algunas de estas observaciones en Arellano, 2007, muchas de cuyas reflexiones utilizo aquí de nuevo en lo que me parece pertinente.

³ Tres tomos correspondientes a *Inundación castálida*, 1689; *Segundo volumen*, 1692; *Obras póstumas*, 1700, México: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de México, 1995. De estas listas se sirve Alatorre para su comentario a la edición de Méndez Plancarte.

⁴ *Inundación castálida*, Ed. G. Sabat; *Poesía, teatro, pensamiento*, Eds. G. Sabat y E. Rivers; *Poesía lírica*, Ed. González Boixo. Recojo en la bibliografía los otros datos pertinentes de las ediciones aludidas.

A critical edition is not the bastard child of a facsimile or reprint text; if is properly contrived it is an improvement, in that it more faithfully represents the author's intentions than any reproduction of a single transmitted documentary form can do...

Y Greg declara en su libro sobre *The Calculus of Variants* que todas las ediciones existentes de un determinado texto están derivadas de un único original, que el crítico textual debe tratar de recobrar (1).

Estos objetivos no son fáciles cuando la transmisión es compleja y con puntos oscuros.

Si tomamos un ejemplo, estudiado por Robin Rice en su edición de *El divino Narciso*, percibiremos con claridad algunos problemas habituales que afectan a Sor Juana Inés de la Cruz.

No parece que el auto y su loa estuvieran preparados en 1688 cuando la Condesa de Paredes lleva a España los escritos que formarían la *Inundación castálida* publicada en 1689. La primera edición de *El divino Narciso* es una suelta de la viuda de Bernardo Calderón, México, 1690. En la segunda edición del Tomo Primero (*Poemas...*), Madrid, 1690, tampoco se incluyeron los textos. Solo en 1691, en la tercera edición del Tomo Primero, impresa en Barcelona, aparece por primera vez, en una colección, *El divino Narciso*, probablemente incluido a última hora. Se indica que es una edición "corregida, y añadida por su autora". La segunda edición de este tomo primero también llevaba la misma indicación, de la que se puede aceptar lo de "añadida", pero difícilmente lo de "corregida". Los textos incluidos en la primera edición del Segundo Volumen, impresa en Sevilla en 1692, parecen más cerca de la voluntad de la autora⁵.

Varias ediciones afirman ser "corregidas" y "mejoradas" por Sor Juana. Como indica Rice, la rapidez con que se suceden las ediciones del Tomo Primero (1689, 1690, 1691...), hace inverosímil su corrección y mejora sistemáticas. Son fáciles de comprender los añadidos de obras nuevas en cada edición, pero no se advierten cambios atribuibles a una revisión de la autora. En alguna oportunidad, sin embargo, es probable que revisara algunos textos antes de enviarlos a España, sobre todo en el caso de los impresos en México con antelación: lo más razonable sería usar como textos base las ediciones españolas, que representarían la última decisión, no las ediciones príncipes... (Alatorre: 521, n. 33)

Recuérdense, por otro lado, las precisiones del Prólogo al lector en la edición de 1690 (no figura en *Inundación castálida*), en el que habla sor Juana de la prisa de los traslados, de su carencia de borradores y de las faltas de los copistas:

⁵ Sobre las características de esta edición y las facilidades que Sevilla podía ofrecer para una rápida y cuidada impresión ver Robin Rice, ed. citada.

Bien pudiera yo decirte
por disculpa, que no ha dado
lugar para corregirlos
la prisa de los traslados,
que van de diversas letras,
y que algunas de muchachos
matan de suerte el sentido
que es cadáver el vocablo...
(*Obras completas de Sor Juana*, I: 3-4)⁶

Habrá que examinar, pues, cuidadosamente los testimonios y efectuar las enmiendas pertinentes, sin prestar inmediata aquiescencia a los diversos testigos de la tradición y tomando la responsabilidad de enmendar cuando se considere necesario, señalando siempre las enmiendas que no sean de simples erratas en el aparato.

Selección de testimonios

En principio pretendemos estudiar un ejemplar de cada edición y manuscrito conservados. En el caso de Sor Juana, por ejemplo, habría que compulsar las tres ediciones de 1693 del *Segundo volumen*, las dos ediciones de 1709 de *Inundación castálida*, etc.

Algunos críticos suelen exigir la compulsión de *todos* los ejemplares conservados de cada edición: dado el sistema de impresión del Siglo de Oro, puede haber –los hay– ejemplares de una edición que muestren diferencias con otros de esa misma edición. Ciertamente es conveniente compulsar algunos ejemplares de cada edición, pero la compulsión de todos los ejemplares de todas las ediciones parece una utopía, y generalmente la tarea resulta poco productiva.

Una vez recogidos los testimonios disponibles, para el establecimiento de las filiaciones y la elaboración de los estemas, las técnicas (errores conjuntivos, separativos, compuestos, etc.) son generalmente bien conocidas y aceptadas. Supongamos que hemos elaborado nuestro estema⁷, tenemos claro cuál es el texto que debemos usar como base y cuáles son los que irán al aparato de variantes. Respecto a las variantes hay que decidir si consignaremos todas las variantes o solo las principales, y si daremos categoría de variantes –es decir, ¿las incluiremos en el aparato o no?– a las diferencias de diversos testimonios, insertadas en el proceso transmisor por manos ajenas y de poca relevancia dramática y estética⁸.

⁶ En lo que sigue abrevio en MP y la *Inundación castálida* (1689) en IC.

⁷ Si es necesario, que no siempre lo es. Un estema es un instrumento para valorar los testimonios. Muchas veces es mera hipótesis de trabajo porque no hay datos suficientemente significativos para establecerlo de modo unívoco. Otras veces la existencia de un autógrafo de última mano hace innecesaria la ayuda del estema. Si no hace falta un estema no será necesario consignarlo en la edición.

⁸ Por ejemplo, diferencias y errores surgidos en ediciones modernas, por errores interpretativos, fallos de transcripción, correcciones equivocadas, etc.

Variantes y sus problemas. La "basura textual" y el tratamiento del texto

Al elaborar una edición crítica, el editor tiende a menudo a recoger exhaustivamente las variantes de muchos testimonios que realmente no tienen valor textual, con la pretensión de hacer un trabajo lo más definitivo y completo posible.

En realidad estos criterios no son científicos, y tampoco han resultado prácticos en empresas anteriores, como la edición de los autos completos de Calderón o las obras completas de Tirso de Molina, en distintas etapas de realización por el equipo del GRISO⁹. Han producido aparatos llenos de "basura textual" o ruido, que a menudo interfiere en la verdadera información, y que en el futuro nos proponemos eliminar.

El concepto de variante, por otro lado, está relacionado con el tratamiento del texto que se haya decidido. Si se mantienen las grafías antiguas como elementos relevantes estaremos obligados a considerar variantes las diferencias de grafías y de puntuación. Adoptando la modernización gráfica, práctica que se propone seguir la edición proyectada de las obras completas de Sor Juana, puede ignorarse en el aparato de variantes cualquier diferencia de este tipo entre los testimonios (diferencias que pertenecen a lo que he llamado basura textual). El límite, tanto para la modernización gráfica como para la definición de variante, será la grafía que represente fonemas distintos.

Para establecer la lista de variantes pueden aplicarse, pues, los criterios siguientes:

- 1) Todos los testimonios *descripti*, que se haya demostrado en el estudio textual que proceden de otros anteriores, a los que no añaden nada, no se tendrán en cuenta en el aparato de variantes. Es decir, no se tendrá en cuenta la "basura textual"¹⁰. Es posible que muchos de estos testimonios ofrezcan enmiendas aceptables del copista o editor: serían siempre, en el panorama descrito, enmiendas *ope ingenii*, y se tomarán como ayuda en la misma categoría que cualquier bibliografía útil para comprender mejor el texto que editamos, sin que ello implique una mayor relevancia textual global de determinado testimonio.
- 2) Una vez seleccionados los testimonios considerados útiles se consignarán las variantes en relación con el texto fijado. Toda grafía que implique una diferenciación de fonema se considerará variante, incluyendo alternancias vocálicas.

⁹ Remito para más información sobre estos proyectos a la web del GRISO: <<http://www.unav.es/griso/docs/inicio/principal.html>>

¹⁰ En este sentido no es cierto lo que defiende Alatorre cuando afirma que para que su edición fuera crítica necesitaría entre otras cosas "un registro exhaustivo de las variantes que hay en *todas* las reediciones" (*Obras completas*, XXV-XXVI)... Solo de aquellas con valor textual.

El mayor problema que afecta al tratamiento de las grafías reside en la modernización o conservación. Hoy parece definitivamente asentada la opción modernizadora¹¹, que es la que pretendemos aplicar a Sor Juana, como viene siendo habitual en editores anteriores.

Como se sabe, las grafías (y puntuación) en los impresos no son del autor, sino de los cajistas y en los manuscritos no autógrafos, de los copistas. Cada cajista tenía una serie de hábitos gráficos que no obedecían a un sistema general estricto. Puede haber algún sistema en cada cajista, pero ningún sistema en el panorama general.

En los autógrafos se muestra que los hábitos de cada escritor no son tampoco sistemáticos. Algunas argumentaciones conservadoras¹² insisten en respetar el "valor representativo" de los grafemas. Pero siempre habrá valores representativos desde algún punto de vista: por ejemplo, siempre tendrán valores representativos las grafías para un historiador de la ortografía.

En realidad la reproducción paleográfica no surge de un criterio científico sino de una carencia técnica: es la manera más "fiel" de reproducir un texto en una época que no dispone de otros medios. Insistir en ella en la era de la fotografía digital es completamente irracional. Proponemos, por tanto, la modernización, entendiendo por tal la actualización de toda grafía que no tenga trascendencia fonética. La fonética es el límite: nos estamos, pues, refiriendo a la modernización estrictamente gráfica.

En las ediciones de Sor Juana parece haber consenso en este sentido, pero conviene hacer alguna observación, pues aunque todos los editores optan por modernizar no todos mantienen iguales criterios. Curiosamente suelen pecar más por exceso que por defecto. MP moderniza formas gramaticales, suprimiendo leísmo y laísmo, corrientes en el Siglo de Oro, como apunta Alatorre (506-507), o añadiendo la preposición *a* para objeto directo de persona, corrección innecesaria: esto transgrede los límites admisibles. González Boixo asegura que moderniza puntuación y ortografía, pero que respeta la ortografía antigua cuando los cambios afectan a la rima o se trata de variantes morfológicas (*Poesía lírica*, 64): está bien ese respeto, pero no hay que confundir ortografía con fonética o morfología. Tampoco Alatorre tiene muy claros los límites cuando admite cambiar las formas *mostrastis* por *mostrasteis*, poniéndolas en la misma categoría que *haber* por *aver* (509). Este caso pertenece al terreno ortográfico, pero aquel al morfológico: las formas en *-stes*, *-stis*, procedentes etimológicas de las latinas en *-stis* todavía son comunes en el XVII, y no se pueden eliminar del sistema mientras pervivan antes de ser sustituidas por las diptongadas analógicas en *-steis*.

Tampoco es legítimo cambiar, como hace MP *Dalida* por *Dalila*, *Bersabé* por *Betsabé* (366), ni *antojos* por *anteojos*, cambios todos que suprimen formas léxicas de la época.

¹¹ Ver Arellano y Cañedo, 1987; Arellano, 1991; Iglesias Feijoo, 1983, 1990; Serralta, 1986. Remito a estos trabajos para otras argumentaciones.

¹² Por ejemplo, las de J. Barroso Castro y Joaquín Sánchez de Bustos, 1993.

En la tarea de editar un texto una de las mayores dificultades es la puntuación. El español no tiene un sistema seguro de puntuación, y la subjetividad de cada editor desempeña un papel importante, aunque hay ciertas soluciones básicas que permiten una lectura más adecuada que otras.

Existe un *corpus* teórico sobre la puntuación en el Siglo de Oro, que proviene fundamentalmente de tratadistas clásicos antiguos (adaptados o parafraseados por los modernos) y de ciertos impresores que plantean con objetivos prácticos el posible sistema de puntuación. En todos los casos hay que señalar que la distancia entre teoría y práctica real es muy grande.

Fidel Sebastián Mediavilla¹³ ha estudiado la cuestión, con demorados análisis de la puntuación en *La Celestina*, *el Lazarillo*, *Guzmán de Alfarache* y el propio *Quijote*, y no queda sino remitir a sus trabajos¹⁴.

De las teorías de Casiodoro, San Isidoro, y de tratadistas de la Edad Media y el Humanismo, se desprenden varias características: casi todos hablan de comma, cola y periodo, pero les atribuyen dimensiones y funciones diversas. Las funciones se pueden reducir a tres tipos básicos: las orgánicas o rítmicas (la puntuación indica las respiraciones del lector); las estructurales o gramaticales y semánticas (la puntuación marca las unidades de sentido); y las metalingüísticas (marcas de atención sobre determinados vocablos que se quieren individualizar). A estas se añade un tipo de puntuación mecánica en los signos que se colocan en determinadas posiciones: comas sobre todo delante de las conjunciones y otras partículas –puntuación mecánica a menudo respetada innecesariamente por los editores de Sor Juana–.

Este panorama es el reflejado en las teorías de los siglos XVI y XVII, con leves modificaciones. Siempre nos encontramos con un alto grado de indefinición: Alejo Venegas, por ejemplo, admite la vírgula o barra como una especie de coma un poco más pequeña que se puede usar, dice, “cuando la sentencia es muy imperfecta porque no hay verbo y es menester tomar un huelgo insensible que no sea tan vehemente como el de la coma”. Aparte de la mezcla de criterios gramaticales-semánticos y de ritmo respiratorio, se advertirá la dificultad de definir el huelgo insensible, el grado de vehemencia de la coma o lo que es un poco más pequeño o más grande...

Nada de extraño tiene que la práctica sea muy irregular. Torquemada en su *Manual de escribientes* (ca. 1547) se queja del amanuense vizcaíno que trasladó tan mal su texto que ni siquiera en un libro dedicado a las reglas de escribir y puntuar consiguió aplicarlas, pero sobre todo reconoce la discrecionalidad que rige en la materia:

los que escriben y leen el molde van más puntuales [...] que no los que escriben de su propia mano [...] no somos tan curiosos o cuidadosos que os queramos detener a poner dos puntos en la pausa [...] algunos escriben muy aprisa, y

¹³ Sobre todo en su tesis doctoral *La puntuación en el Siglo de Oro. Teoría y práctica*.

¹⁴ Ver también Sebastián Mediavilla, 2002, 2003.

otros descuidados, y otros que no miran en ello, y otros que no se les da nada ni les parece que es falta (Cit. Sebastián Mediavilla, *La puntuación en los siglos XVI y XVII*: 47).

Y en suma, podríamos recordar las palabras de Juan de Robles en *El culto sevillano*:

no me acuerdo de haber leído libro alguno en latín ni romance (y he leído muchos) que esté a mi parecer perfectamente apuntado... (241).

Resulta significativo que teóricos de la puntuación como Juan de Yziar o Jiménez Patón acaben remitiendo al ejemplo de los buenos impresores como modelo para imitar: es decir, que en la práctica real no se trataba de que el impresor respetase la puntuación de un autógrafo (que no la llevaba); más bien el escribiente podría orientarse a la hora de puntuar siguiendo los modelos de los impresores de prestigio. No tiene sentido, por tanto, en estas circunstancias, plantearse el supuesto grado de fidelidad que un impreso podría mantener respecto a un autorizado modelo autógrafo.

En la práctica esto quiere decir que nunca dispondremos del sistema del autor, entre otras razones porque el autor del Siglo de Oro no tiene sistema.

Las transcripciones modernas se ven obligadas a suplir estos signos, si de verdad desean facilitar la lectura, y si desean constituirse en ediciones críticas.

Si no conviene ceñirse a la puntuación antigua, ¿cuál es la conveniente? Todos los editores modernos se acogen a la llamada "puntuación moderna", pero ahí tenemos un nuevo problema, porque la puntuación moderna tampoco obedece a un sistema bien definido.

Aunque Sebastián Mediavilla, aceptando afirmaciones de José Polo, cree en la objetividad de la puntuación moderna y califica de prejuicio a la idea de la subjetividad, más en lo cierto se halla Rico cuando señala que el problema de puntuar el *Quijote* –cualquier obra del Siglo de Oro, añadido– "no está (o no solo ni directamente) en la ausencia o arbitrariedad de la puntuación en Cervantes o en la *princeps*, sino en el asistematismo de la que modernamente se emplea en español" (*Don Quijote*, II: 693).

Pero es cierto que existen límites y que hay una gama de puntuaciones aceptables y alguna otra claramente errónea.

En las ediciones de Sor Juana la norma general tiende a un exceso agobiante de puntuación, instaurado por MP –que respeta demasiado la puntuación de las ediciones antiguas–, y continuado con agravantes por Sabat de Rivers y González Boixo, que multiplican a menudo la puntuación de MP (González Boixo, cuando puede la copia directamente de Sabat de Rivers¹⁵). Sobran

¹⁵ Ver los sonetos 3, 4, 5 y 6 de ed. de Boixo, por ejemplo, en comparación con Sabat de Rivers, entre muchos casos.

todas las comas interiores de verso por ejemplo en pasajes –hay infinitos casos parecidos en G. Boixo y Sabat– como:

mintió a Ariadna, Teseo,
ofendió a Minos, Pasife
y engañaba a Marte, Venus. (*Poesía lírica*, 87)¹⁶

pues admira mirar, en su rostro,
en cielo de nieve, soles de zafir,
que venciendo del sol los reflejos,
afrentan del cielo el claro turquí (*Poesía lírica*, 175)

En bastantes casos la puntuación falsea el sentido: en un elogio al marqués de la Laguna identifica la sabiduría con la senectud, argumentando que el joven sabio es cano en el consejo; G. Boixo imprime (copiando a Sabat, *Inundación castálida*, 125):

En breve: el prudente joven
eterno padrón erige
a su vida... (*Poesía lírica*, 152)

Que habría de interpretarse: ‘resumiendo: el prudente joven es capaz de erigir padrón eterno a su vida’. Pero así está mal interpretado; sobran los dos puntos. Lo extraño es que MP puntúa en este caso perfectamente y los editores posteriores lo estropean:

En breve el prudente joven
eterno padrón erige
a su vida... (47)

Esto es ‘en breve tiempo el joven prudente erige padrón eterno’, con la ingeniosa antítesis breve/ eterno. Los versos siguientes confirman esta lectura:

Ningún espacio de tiempo
es corto al que no permite
que los instantes más breves
el ocio le desperdicie.

Puntuación superflua introducen Sabat y G. Boixo en el poema “El pintar de Lisarda la belleza”: “entonces era el sol, nuevo, flamante” (MP, mejor: “entonces era el sol nuevo, flamante”; y mejor aún la antigua en este caso, de IC: “entonces era el sol nuevo flamante”). Otra coma parásita pone Sabat de Rivers en el verso “era una platería, una belleza”, como si fuera una enumeración que resultaría anacolútica, en vez del correcto (como imprime MP) “era una platería una belleza” (porque la dama bella se podía describir con metáforas de piedras, plata y materiales preciosos que la convertían en una platería). Sabat de Rivers inventa un falso vocativo al poner una coma en “si

¹⁶ Sabat de Rivers coloca punto y coma tras “Teseo” (*Inundación castálida*, 114); MP no las pone y la primera edición IC en este caso tiene muchas menos comas.

yo os viera, padre santo" (*Inundación castálida*, 146, cuando quiere decir al arzobispo de México 'si yo os viera papa', como bien entiende MP). El verso "¿mas que piensan que digo de Cupido...? (ver MP 325; Sabat de Rivers, *Inundación castálida*, 175; G. Boixo, *Poesía lírica*, 216) 'a que piensan...'; con el sintagma¹⁷ usual en el Siglo de Oro *mas que...* se convierte mal puntuado en "mas, ¿qué piensan que digo...".

El casuismo sería interminable: solo quiero insistir en que no podremos puntuar correctamente sin haber comprendido bien el texto, y viceversa, una puntuación errónea hace ininteligible un texto. La ecdótica no puede separarse de la hermenéutica. Y esta hermenéutica se traduce en la edición en un aparato de notas explicativas.

La anotación de los textos de Sor Juana

La cuestión crucial que afecta a la anotación filológica es la de su propia concepción¹⁸. Dos actitudes fundamentales que se encuentran a propósito de la anotación enfrentan a los partidarios de reducirla al máximo y aquellos que subrayan su necesidad. Según los primeros no hay que abusar de un aparato que distrae al lector y no le permite la fruición gozosa de una obra. Según los segundos es preciso anotar con mucho detalle los textos.

Desde mi punto de vista, la anotación es muy necesaria, tanto más cuanto mayor sea la lejanía entre los ámbitos históricos y culturales del lector y de la obra: hay que reconstruir, en palabras de Eugenio Asensio, "todo el contexto lingüístico, social y sentimental, que únicamente a través de una niebla de erudición logramos a veces percibir" (246). El objetivo sería reconstruir el horizonte de recepción que podía tener un lector ideal del XVII o un espectador.

Una cuestión importante que se debe tener en cuenta es la estrecha relación entre fijación textual y hermenéutica: ¿cómo podrá fijar un editor el texto sin comprenderlo, materialice o no esa comprensión en una nota? Es necesario simultanear la interpretación y el trabajo estrictamente textual.

A veces, aunque no sepamos cómo enmendar, está clara una deturpación del texto si hay fallos en la métrica o en la rima¹⁹. El verso de IC "¡Jesús!, ¿no estuve en un tris de decir soles?" (G. Boixo, *Poesía lírica*, 216; Sabat, *Inundación castálida*, 175) no se puede mantener así, hipermétrico, por más que Sabat de Rivers crea que sobra la correcta enmienda de MP, quien quita la partícula "en", dejando una estructura que continúa los ablativos latinos sin preposición, perfectamente aceptable. Tampoco se puede mantener "en la reservada sonda" (debe ser "senda"): la nota de Sabat es errónea desde el momento que ignora que la rima del romance exige é-a. MP enmienda correctamente. En el pasaje "cuando otros lloren tormentos / entonarán mis

¹⁷ Sobre esta construcción usual en la época ver Templin, 1929; Lenz, 1929; Brooks, 1933.

¹⁸ Ver Arellano, 1985, 2000.

¹⁹ Muchas enmiendas de distinta dimensión que hace MP recoge Alatorre (2003), quien propone otras muchas sobre el texto de MP. Añado aquí alguna otra propuesta.

bonanzas" (MP 49; Sabat, *Inundación castálida*, 104) debe enmendarse por razones de antítesis semántica entre tormentas /bonanzas, como apunta Alatorre. Por motivos apoyados en la estructura sintáctica y retórica conviene enmendar

los dos
mundos la sirvan a un tiempo,
breve círculo a sus sienes,
y globo a sus pies pequeños.
(Sabat, *Inundación castálida*, 163, como en IC)

Se trata de un texto construido en quiasmo adj-sus+sust-adj: breve círculo / globo pequeño, con hipébaton: los dos mundos deben servir a la reina de breve círculo (a las sienes) y globo pequeño (a los pies). *Pequeño* debe concertar con *globo*: hacerlo concertar con *pies* es una *lectio facillior* arrastrada por el tópico de la belleza de los pies pequeños. Debe imprimirse:

los dos
mundos la sirvan a un tiempo,
breve círculo a sus sienes,
y globo a sus pies pequeño.

Conviene justificar las enmiendas. A veces parecen obvias, como le sucede a Sabat de Rivers en el poema "La soberana doctora" (*Inundación castálida*, 352), donde enmienda "hichen las raridades del aire" por "hinchan", explicando que "cambiamos al presente [de indicativo] por ser el tono usado en el villancico". La enmienda es mala, pero al menos la explicación nos permite volver a la buena lectura, que es la de IC, ya que no se trata aquí del verbo *hinchar*, sino del verbo *henchir*, y en efecto, *hichen* es presente de indicativo.

Sor Juana se inserta en la estética conceptista de la ingeniosa dificultad, que convierte a muchos textos en laberintos de equívocos, alusiones, invenciones lingüísticas y juegos mentales y de palabras, difícilmente asequibles al lector de hoy, incluso al especialista, que debería reconocer más a menudo las dificultades.

Podemos establecer algunos criterios elementales: en general, una buena explicación debe ser de triple coherencia: gramatical, semántica y poética. Debe explicar, si es preciso, el aspecto lingüístico de la fonética, morfología y sintaxis, la semántica, y la coherencia global, propiamente poética. Debe ser, además, clara (de nada sirve una nota más confusa que el texto) y recoger la precisión del texto poético.

Debe evitarse la nota estrictamente literal que no contempla el contexto, que ha de servir como fuente de precisión y no de vaguedad aproximada.

Otro peligro es la nota excesiva. No es problema en Sor Juana por el momento, ya que no contamos con anotaciones exhaustivas que incurran en ese defecto.

Si el contexto es la perspectiva que debe dominar la anotación, sería conveniente a veces dar primacía a las notas tipo 'traducción' sin limitarse a la explicación de un solo término, que deja sin aclarar el sentido global de un pasaje.

Algunos ejemplos más de textos sorjuaninos permitirán mayores aclaraciones.

El primer verso del romance sobre los celos se imprime en IC "Si es causa Amor productivo", que enmienda MP en "Si es causa amor productiva" (9), creyendo que hay en el texto un error procedente de Abreu Gómez. MP al parecer no ha manejado aquí directamente IC, que lee "productivo", lo cual acepta Sabat de Rivers (*Inundación castálida*, 111) explicando que puede referirse al amor "en su calidad de productor" (error de explicación vaga apoyada en un contexto leído de modo impreciso). Alatorre cree acertada la corrección de MP, señalando que el "productivo es un pleonasma" (516, floja argumentación en apoyo de la enmienda)²⁰. La confirmación de la enmienda puede basarse con mucha certeza en la terminología escolástica en la que es sintagma corriente el de *causa productiva*, que Sor Juana vuelve a usar en *Sueño*, vv. 620-623, para referirse a la Naturaleza, frente a la primera causa (Dios):

del ser inanimado
(menos favorecido,
si no más desvalido
de la segunda causa productiva).

El epíteto de 'productiva' corresponde a *causa* también en el poema "Lo atrevido de un pincel" (Sabat, *Inundación castálida*, 277): el contexto cultural asegura, por tanto, la enmienda. A este mismo contexto hay que acudir para explicar con precisión el significado de "primer causa" que no es en general "creación de toda cosa animada" (Sabat de Rivers, *Inundación castálida*, 229), sino Dios mismo, que dispone como su agente de la segunda causa o Naturaleza. Basta mirar el *Diccionario de autoridades*, *causa primera*: "La que con independencia total de otra causa superior eficiente produce el efecto; y por esto Dios es la primera causa de todas las cosas".

Sor Juana, como todos los poetas barrocos, usa a menudo los lenguajes sectoriales como herramientas del ingenio. De la filosofía escolástica puede pasar al lenguaje jurídico, y siempre es necesario buscar la precisión del sentido. El texto:

El cariño ¿cuántas veces
por dulce entretenimiento
fingiendo quilates, crece
la mitad del justo precio?
(Sabat de Rivers, *Inundación castálida*, 112)

²⁰ En la edición de 2009 Alatorre se limita a señalar que en ediciones posteriores de IC se corrigió la errata de *productivo* a *productiva*.

recibe esta nota en la edición citada: "El cariño, a veces, solo por entretenimiento finge quilates creciendo hasta la mitad del verdadero precio". La nota es ininteligible²¹ y resulta semántica y poéticamente incoherente porque no se puede crecer hasta la mitad del verdadero precio: eso sería disminuir. Al cambiar la expresión exacta "justo precio" por *verdadero precio* borra el universo alusivo del texto, que alude a las teorías del justo precio, según las cuales el límite de lo ilegítimo se coloca precisamente en la mitad del justo precio: es ilegítimo comprar algo por menos de la mitad de su "justo precio" (si vale 100 pagar menos de 50) y también lo es cobrar una mitad más de su justo precio (es decir, si una cosa vale 100, cobrar más de 150). Luis de Molina, por ejemplo, explica que peca la persona que compra a un precio inferior a la mitad del justo o vende a un precio superior al justo en la mitad del mismo. El cariño aumenta de manera ilegítima con fingimientos su verdadera dimensión hasta la mitad del justo precio.

Otro ejemplo de nota que no respeta la coherencia semántica lo tenemos en Sabat de Rivers (*Inundación castálida*, 253), al explicar la décima "En un anillo retrató a la señora condesa de Paredes":

Este retrato que ha hecho
copiar mi cariño ufano,
es sobrecribir la mano
lo que tiene dentro el pecho,
que como este viene estrecho
a tan alta perfección
brota fuera la afición
y en el índice la emplea
para que con verdad sea
índice del corazón.

La idea injustificada de que Sor Juana es la misma pintora del retrato que "ha hecho copiar" en un anillo lleva a afirmar a la editora que el índice "es el dedo que utilizamos para señalar; la poetisa, al usarlo para pintar el retrato de la marquesa ha indicado los sentimientos que alberga en su pecho, en su corazón". Nota que es una paráfrasis desviada del propio texto: pues no es posible pintar en un anillo un retrato (una miniatura) usando como pincel el dedo. El dedo es el que lleva el anillo.

Un caso bien interesante, que muestra la necesidad de analizar con precisión no solo el contexto inmediato (los versos que rodean al texto) sino también el contexto amplio cultural y de las alusiones ingeniosas, lo tenemos en el mismo poema de los celos: los editores más modernos y Alatorre coinciden en desechar la enmienda que hace MP (que es el que tiene razón): habla Sor Juana de aquellos empeñados por sutileza en probar lo que no es probable y defender lo más difícil y extravagante, que es lo que hace Montoro en un poema sobre los celos (al que responde Sor Juana con el suyo):

²¹ Los restantes editores no ponen nota al pasaje.

Al modo que aquellos que
sutilmente defendieron
que de la nube los ampos
se visten de color negro... (IC; Sabat de Rivers,
Inundación castálida, 120; *Poesía lírica*, 93)

MP enmienda *nube* por *nieve* "claro por el sentido y según nota Ms. antigua de nuestro ejemplar" (MP 366). Sabat de Rivers mantiene la lectura de IC y señala que Sor Juana puede haber sufrido un lapsus y confundir *nieve* por *nube*, en cuanto ambas son blancas, pero no explica el texto y se inclina al fin por "nube". González Boixo se acoge a la definición de ampo "albura y candor de la nieve" y supone que Sor Juana pudo equivocarse, o que quizá haya una errata en IC, pero con todo mantiene la lectura antigua y se confunde en una explicación parcial que copia mal de Sabat de Rivers, afirmando que los calumniadores son los que defendían que la nieve era negra, según Cicerón, alusión que con otros matices apuntaba también, de manera críptica Sabat de Rivers. Alatorre, por su parte asegura que "nadie defendió que la nieve se viste de negro, que es lo que imprime MP" (500), y en su última edición (*Obras completas*, 24) explica que "nube se entiende bien: aunque a veces las nubes son negras, hay quienes ingeniosamente dicen que son siempre blancas, y que el negro no es sino ropaje", explicación que poco tiene que ver con el texto de Sor Juana. Pues bien, vayamos otra vez al pasaje y examinemos su coherencia poética: no tiene sentido ponderar la sutileza de los que dicen que las nubes se visten de negro, cosa bien común a veces, en las tormentas. Lo sutil y extravagante sería decir que la nieve se viste de negro. Las lecturas adoptadas por los editores posteriores a MP y la apostilla de Alatorre hacen absurdo el texto de Sor Juana, demostrando además que no han leído bien la explicación de MP, quien aduce una paradoja de Cicerón evocada en un epigrama de Owen:

Que era negra la nieve
Anaxágoras dijo...

Eso es un buen ejemplo de sutileza extravagante: en efecto, sí defendió alguien que la nieve era negra o podía ser negra, o que quizá era negra: Anaxágoras. Es, por lo demás, lugar común: basta rastrear en Internet para acopiar numerosas referencias a esta ingeniosidad del filósofo, evocada por San Agustín, Cicerón, el P. Feijoo, y hasta por el poeta chileno actual Enrique Lihn en "Nada tiene que ver el dolor con el dolor":

Cae la nieve negra de Anaxágoras desde Edgar Allan Poe
sobre el blanco que se extiende ante el ojo
invisible del lápiz.

Hay que aceptar, en suma, la enmienda de MP.

La mera literalidad de un vocablo poco dice a menudo del sentido de un pasaje. En "Si daros los buenos años" elogia Sor Juana la precocidad seria y grave del marqués de la Laguna, quien desde niño ignoraba las "ignorancias pueriles",

Tanto que hasta ahora están
quejosos de vos los dijes
que a invasiones fascinantes
fueron muros invencibles (Sabat de Rivers, *Inundación
castálida*, 126)

González Boixo (*Poesía lírica*, 153) se limita a anotar: "Dijes. Juguetes", explicación literal que nada aclara del pasaje y que procede seguramente de MP ("los dijes: los juguetes y chucherías", 382). No parece que el editor considere el texto tan claro que no necesita explicación. Para Sabat de Rivers es un pasaje oscuro:

Pasaje oscuro. Parece decir SJ que los juguetes actuaron con respecto al marqués como muros que no permitieron pasar la fascinación que generalmente ellos mismos (los juguetes) producen en los niños.

La clave está en el uso alegórico, otra vez, de un lenguaje sectorial, en este caso de la guerra, y en la alusión precisa a la función protectora de los dijes, higas o colgantes contra el mal de ojo o la *fascinación*, que en su sentido estricto, como precisa *Autoridades* significa "aojar o hacer mal de ojo". Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana*, define dijes como "Las cositas de piedras y las demás menudencias que cuelgan a los niños ordinariamente al cuello para acallarlos y alegrarlos; y aun dicen también que para divertir a los que los miran para que no los aojen si les están mirando al rostro de hito en hito"²². Un tipo usual de dijes eran las higas de azabache o coral: estos dijes a los que no hace caso de niño el marqués le servían como muros (protección) contra las invasiones (ataques) del mal de ojo. A "fascinantes contagios" se refiere en otro poema Sor Juana, y dedica las décimas "Amarilis celestial" a sosegar "el susto de la fascinación" en una hermosura medrosa.

No sirve en los textos del Siglo de Oro, es decir, no sirve en los textos de Sor Juana, apelar a vagas interpretaciones sacadas, en círculo vicioso, de un contexto mal comprendido: en el soneto "Aunque eres, Teresilla, tan muchacha", los versos 3-4, "porque dará tu disimulo un chacho / a aquel que se pintare más sin tacha"²³, cree MP que se refiere, obscenamente, a que le dará un muchacho al tal Camacho presumido, interpretación que sigue G. Boixo: "le dará un hijo". No se comprende en qué consistiría la burla de darle un hijo a Camacho²⁴. En esta ocasión Alatorre (*Obras completas*, 402)

²² Y Covarrubias, s. v. *higo*: "Colgar a los niños del hombro una higa de azabache es muy antiguo, y comúnmente se inora su principio. Pudo tener origen de la misma materia, porque el succino o ámbar, y el azabache escriben tener propiedad contra el ojo; y también porque, en cuanto a la figura es supersticiosa, derivada de la gentilidad, que estaba persuadida tener fuerza contra la fascinación de la efigie priapeya, que como tenemos dicho era la higa".

²³ El primer cuarteto completo es: "Aunque eres, Teresilla, tan muchacha, / le das quehacer al pobre de Camacho, / porque dará tu disimulo un chacho / a aquel que se pintare más sin tacha".

²⁴ En el último terceto se dice que le da varios hijos, pero de otros padres, y se los hace pasar por propios, pero ese es otro motivo diferente. En el poema comentado darle un hijo a Camacho (que distaría mucho de ser un padre responsable) solo podría ser prueba

multiplica los errores de su texto y de su interpretación en un excelente ejemplo de cómo se relacionan ecdótica y hermenéutica. Parte de la lectura de la edición de Valencia, 1709, que imprime "dará tu disimulo un cacho", considerando errata lo que leen las anteriores ("chacho"), y añade una extensa nota para justificar su elección textual y su interpretación del pasaje, nota curiosa por su abundancia de abusos interpretativos extraños en un conocedor tan notable de la obra de Sor Juana. Escribe Alatorre:

cacho: 'cuerno'; es lo que se lee en la edición de Valencia, 1709, que corrige a las anteriores, donde se lee *chacho*; MP imprime *chacho*, y lo cree abreviatura de muchacho; en la "Silva de consonantes" del *Arte poética* de Rengifo (1592) hay *cacho*, pero no *chacho*; y *cacho* 'cuerno' está bien documentado: cf. *cacho* en el Diccionario de la Academia. Un romance viejo "En Santa Águeda de Burgos", dice "Villanos te maten, Alonso, /.../ con cuchillos *cachicuernos*, / no con puñales dorados" (tal debe de ser la explicación de *cachidiablo*, y no la que, con reservas, da Corominas); cf. asimismo el Tesoro de Covarrubias: *cachas*, 'los cabos de los cuchillos, por hacerse de pedazos de *cuernos*'. Por otra parte, los cuartetos del soneto de Sor Juana están dedicados exclusivamente a los cuernos que soporta el pobre Camacho, mientras que los tercetos se dedican solo a los partos de Teresilla (aquí es donde podría entrar el inexistente *chacho*, 'muchacho').

Toda la nota es un cúmulo de desviaciones para justificar una lectura errónea: que el *Arte poética* de Rengifo traiga *cacho* y no *chacho* no quiere decir nada ni nada aporta sobre este vocablo en el soneto de Sor Juana; el sentido de 'cuerno' para *cacho* no está tan documentado como afirma Alatorre en el siglo XVII: su mención del Diccionario de la Academia oculta el rasgo de americanismo para esta acepción, que no se documenta, por ejemplo, para el siglo XVII, en ningún texto del CORDE de la Real Academia. Al aducir la definición de Covarrubias pone la cursiva en *cuernos*, pero debería ponerla en *pedazos*: pues Covarrubias define *cacho* como 'pedazo' y según el *Tesoro* las *cachas* se llamarían así por estar hechas de *pedazos* (de cuerno, sí, pero esto es secundario):

CACHO. Vale pedazo; lat. *frustum*, *quasi gacho*, de gajo, que es un ramillo del árbol, de donde se dijo desgajar y gajo de uvas, el que se corta del racimo grande. Cachas, los cabos de los cuchillos, por hacerse de pedazos de cuernos con que los guarnecen.

Y *chacho*, en fin, no es palabra inexistente, sino bien documentada en acepción pertinente al texto que comento.

Lo que en realidad hay que explicar (anotar) es la expresión "dar un chacho", propia del juego del hombre (un juego de naipes), que significaba vencer a los otros jugadores con una suerte ganadora, a veces tramposa o

de que el individuo había conseguido sus propósitos eróticos. Es decir, la interpretación que rechazo es poéticamente incoherente. Semánticamente también porque *chacho* no significa aquí 'muchacho'.

no del todo limpia. Ver Quiñones de Benavente, *El murmurador en Jocoseria*, vv. 121-22: "Si a uno que juega al hombre diesen chacho / porque habló, el compañero, ¿qué diría?", o esta explicación de Herrero²⁵ a propósito de un pasaje cervantino:

Chacho es una jugada en el llamado juego del hombre (parecido al actual tresillo), que consiste en fallar con un triunfo, por no tener carta del palo que se juega, valiéndose de un descuido del jugador, ordinariamente por estar distraído, hablando. Hacer semejante jugada se dice dar chacho, pegar chacho. Esto es lo que se deduce, contra las definiciones de todos los Diccionarios, del *Entremés del juego del hombre*, de Quiñones de Benavente, y sobre todo, del *Entremés del Murmurador*" (*Viaje del Parnaso*, 472).

Añádase este otro pasaje de una sátira contra los monsiures de Francia, con el mismo lenguaje figurado de los naipes²⁶:

falsa trinidad de Francia,
tres voluntades en una,
trinca que a su mismo rey
le dan chacho y garatusa...

Lo que viene a decir, en suma, el texto de Sor Juana es que Teresilla se burla del más creído de sagaz.

No hace al caso revisar ahora todos los lugares de Sor Juana susceptibles de anotación o precisión respecto de las ediciones anteriores, las cuales serán, sin duda, el punto de partida. Me sirven los ejemplos anteriores como muestra del tipo de análisis y de notas que me parecen adecuados para unos textos de tanta densidad ingeniosa como los de Sor Juana, que recorren numerosos registros, tonos, sistemas metafóricos y universos alusivos que van desde las doctrinas filosóficas al léxico de los juegos de naipes.

Final

Parece claro, pues, que las obras completas de Sor Juana están aún pendientes de una edición verdaderamente crítica, con el necesario trabajo de fijación textual, puntuación y sobre todo anotación que permita al lector actual comprender los complejos e ingeniosos textos sorjuaninos. Los comentarios precedentes solo intentan apuntar algunas de las tareas que es preciso abordar, ejemplificando algunos de los problemas que será preciso resolver en esa empresa, y procurando, de camino, aclarar algunos pasajes que deberían ser anotados en esa edición planeada.

²⁵ La explicación de Herrero no es del todo convincente, y parece sacada en círculo vicioso de dos textos muy peculiares, pero es suficiente para certificar la terminología naipesca.

²⁶ Ver Cid, "Centauro a lo pícaro" y voz de su amo", 40.

Obras citadas

- Alatorre, Antonio. "Hacia una edición crítica de Sor Juana". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 51 (2003): 493-526.
- Arellano, Ignacio. "En torno a la anotación filológica de textos áureos y un ejemplo quevediano: el romance "Hagamos cuenta con pago"". *Criticón* 31 (1985): 5-43.
- _____. "Edición crítica y anotación filológica en textos del Siglo de Oro. Notas muy sueltas". *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*. Eds. Ignacio Arellano y Jesús Cañedo. Madrid: Castalia, 1991, 563-586.
- _____. *Normas de edición. Autos sacramentales completos*. Kassel: Reichenberger, [1992].
- _____. "Anotar el teatro de Tirso". *Varia lección de Tirso de Molina*. Eds. Ignacio Arellano y Blanca Oteiza. Madrid-Pamplona: Instituto de Estudios Tirsianos, 2000, 9-29.
- _____. *Editar a Calderón*. Madrid: Iberoamericana, 2007.
- Arellano, Ignacio y Cañedo, Jesús. "Observaciones provisionales sobre la edición y anotación de textos". *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro*. Eds. Jesús Cañedo e Ignacio Arellano. Pamplona: EUNSA, 1987, 339-355.
- Asensio, Eugenio. *Itinerario del entremés*. Madrid: Gredos, 1965.
- Barroso Castro, José y Sánchez de Bustos, Joaquín. "Propuestas de transcripción para textos del XV y Siglos de Oro". *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*. Ed. Manuel García Martín et al. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993, 161-178.
- Bleuca, Alberto. *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia, 1983.
- Bowers, Fredson. *Textual and Literary Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1959.
- Brooks, John. "Más que, mas que and mas iqué!". *Hispania* 16 (1933): 23-24.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*, Ed. Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 1998, 2 vols.
- _____. *Viaje del Parnaso*. Ed. Miguel Herrero. Madrid: CSIC, 1983.
- Cid, Jesús Antonio. "Centaurio a lo pícaro" y voz de su amo: interpretaciones y textos nuevos sobre *La vida y hechos de Estebanillo González*. I: La "Sátira contra los monsiures de Francia" y otros poemas de 1636-1638". *Criticón* 47 (1989): 29-76.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Eds. Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Madrid: Iberoamericana, 2006.
- Escudero, Juan Manuel. "La edición de las comedias completas de Calderón". *La dramaturgia de Calderón. Técnicas y estructuras*. Eds. Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere. Madrid: Iberoamericana, 2006, 171-190.
- Greg, W. W., *The Calculus of Variants*. Oxford: Oxford University Press, 1927.
- Iglesias Feijoo, Luis. "La contribución de Jáuregui en las justas poéticas del Colegio Imperial por la canonización de San Ignacio y San Francisco Javier (con algunas notas sobre la edición crítica de textos clásicos)". *Serta Philologica. Fernando Lázaro Carreter*. Madrid: Cátedra, 1983, vol. 1, 259-274.
- _____. "Modernización frente a "old spelling" en la edición de textos clásicos". *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*. Eds. Pablo Jauralde Pou, Dolores Noguera y Alfonso Rey. London: Tamesis, 1990, 237-244.

- Juana Inés de la Cruz, Sor. *El divino Narciso*. Ed. Robin Rice. Pamplona: EUNSA, 2005.
- . *Inundación castálida*. Ed. Georgina Sabat de Rivers. Madrid: Castalia, 1982.
- . *Inundación castálida*. Madrid: Juan García Infanzón, 1689. Ed. facsímil Aureliano Tapia Méndez y Tarsicio Herrera. Toluca de Lerdo: Instituto Mexiquense de Cultura, 1993.
- . *Los empeños de una casa*. Ed. Celsa Carmen García Valdés. Barcelona: PPU, 1989.
- . *Los empeños de una casa. Amor es más laberinto*. Ed. Celsa Carmen García Valdés. Madrid: Cátedra, 2010.
- . *Neptuno alegórico*. Ed. V. Martín y E. Arenal. Madrid: Cátedra, 2009.
- . *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*. Ed. Alfonso Méndez Plancarte. México: FCE, 1951, 4 vols.
- . *Obras completas, I. Lírica personal*. Ed. Antonio Alatorre. México: FCE, 2009.
- . *Obras póstumas*, 1700. Ed. facsímil Gabriela Eguía. México: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de México, 1995.
- . *Poesía lírica*. Ed. José Carlos González Boixo. Madrid: Cátedra, 1992.
- . *Poesía, teatro, pensamiento*. Eds. Georgina Sabat y Elías Rivers. Madrid: Espasa Calpe, 2004.
- . *Segundo volumen*, 1692. Ed. facsímil Gabriela Eguía. México: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de México, 1995.
- Kirby, Carol Bingham. "La verdadera edición crítica de un texto dramático del Siglo de Oro: teoría, metodología y aplicación". *Incipit* 6 (1986): 71-98.
- Lenz, A. "Notes de lexicographie. I Mas que". *Revue Hispanique* 77 (1929): 612-618.
- McKerrow, Ronald B. *An Introduction to Bibliography for Literary Students*. Oxford: Oxford University Press, 1928.
- Quiñones de Benavente, Luis. *Entremeses completos. I. La Jocoseria*. Eds. Ignacio Arellano, Juan Manuel Escudero y Abraham Madroñal. Madrid: Iberoamericana, 2001.
- Rico, Francisco. *El texto del "Quijote"*. Barcelona: Destino, 2006.
- Robles, Juan de. *El culto sevillano*. Ed. Alejandro Gómez Camacho. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1992.
- Sebastián Mediavilla, Fidel. *La puntuación en el Siglo de Oro. Teoría y práctica*. Tesis doctoral. Barcelona: UAB, 2001. Disponible en <http://www.tdcat.cbuc.es/TDCat-0720101-093447/>
- . *La puntuación en los siglos XVI y XVII*. Barcelona: Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma, 2002.
- . "Las primeras ediciones de la Celestina y su puntuación". *Boletín de la Real Academia Española* 83 (2003): 113-135.
- Serralta, Frédéric. "Las comedias de A. de Solís: reflexiones sobre la edición de un texto del Siglo de Oro". *Criticón* 34 (1986): 159-174.
- Templin, E. H. "An additional note on más que". *Hispania* 12 (1929): 163-170.
- Tenorio, Martha Lilia. *Los villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz*. México: Colegio de México, 1999.