

“Copia divina”. La tradición del retrato femenino en la lírica de sor Juana¹

MARTHA LILIA TENORIO
El Colegio de México

RESUMEN. El retrato poético femenino está muy documentado en la historia de la lírica hispánica, desde las sencillas comparaciones de *La vida de Santa María Egipciaca* hasta las más elaboradas construcciones gongorinas. Sor Juana contribuye a esta larga lista con algunos retratos de excelente factura, en los cuales la monja sorprende por la maestría y por la originalidad con las que recrea la tradición heredada. Este trabajo poético es particularmente notorio en el romance decasílabo (“Lámina sirva el Cielo al retrato”) y en los ovillejos, en los cuales sor Juana se vale del retrato de Lisarda para hacer una lúcida reflexión sobre la escritura.

1. *Mujer... alabastrina*

—En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios.

—¿En qué, Calixto?

—En dar poder a Natura que de tan perfecta hermosura te dotase [...] (Rojas 53).

Estas primeras líneas de *La Celestina* actualizan un tópico introductorio muy común en las descripciones medievales de personas: en palabras de Faral, se trata del elogio a Dios o a la Naturaleza

¹ Agradezco profundamente la generosidad del profesor Antonio Alatorre, que me proporcionó sus fichas de retratos. Gracias a su “universalidad de noticias”, obtuve información importante para la elaboración de este trabajo. Desde luego, el uso de este material es totalmente responsabilidad mía. Señalaré con un asterisco las referencias tomadas del fichero del profesor Alatorre. Agradezco también las lúcidas observaciones de Margit Frenk y Enrique Flores.

por el cuidado puesto en la confección de su criatura (80). En efecto, párrafos más adelante, el asombro de Calisto se liga con el retrato de Melibea; es pues la descripción de la hermosa lo que desencadena la acción dramática. Para que esta convención literaria funcione, el retrato femenino debe convencer (o sea, justificar la pasión de Calisto) y para lograr ese convencimiento debe inscribirse dentro del canon estético fijado por una larga tradición lírica amorosa. Así, el homenaje del galán no sólo actualiza uno de los elogios más comúnmente rendidos a la dama sino también remite a la función poética y retórica que la preceptiva medieval daba a la descripción, particularmente, a la femenina.

De acuerdo con Faral, el retrato medieval descende del género demostrativo de la oratoria antigua y su propósito era alabar o censurar —de ahí su carácter retórico—, no “fotografiar”. El retrato era parte fundamental de la lírica amorosa y cortesana, vehículo de la rendición amorosa o de la alabanza a los grandes; su confección era casi tan predecible como su inclusión en este tipo de poemas. Sin pretensión de objetividad o de realismo, el retrato se concebía esencialmente como un ejercicio poético, cuyos elementos, orden de enumeración y expresión estilística obedecían a reglas más o menos estrictas:

C'est ainsi que, pour la physionomie, on examine dans l'ordre la cheveleure, le front, les sourcils et l'intervalle qui les sépare, les yeux, les joues et leur teint, le nez, la bouche et les dents, le menton; pour le corps, le cou et la nuque, les épaules, les bras, les mains, la poitrine, la taille, le ventre (à propos de quoi la rhétorique prête le voile de ses figures à des pointes licencieuses), les jambes et les pieds (80).²

² El canon dictaba, pues, que la descripción debía proceder de la cabeza a los pies, pero como se trataba de un reto al ingenio, pueden encontrarse ejemplos al revés como el soneto de Góngora (cf. *infra*) o el “Retrato de una hermosa”: “Compuesta pareces, / no de tierra y agua, / sino de ayre y fuego, / cosa extraordinaria [...]. / Tus pies galançantes / cinco puntos calzan [...]”, y de los pies se pasa a la cintura, pecho, brazos, manos, cuello, rostro, boca, dientes, labios, mejillas, etc. (todo descrito con las imágenes convencionales), hasta los cabellos de oro (*Séptima parte de Flor*, Madrid, 1595 [Rodríguez-Moñino, *Fuentes*, IX], 49v-50r*). También Jacinto Polo, en su “Fábula burlesca de Apo-

Este canon es el que actualizan retratos como los de María Egipciaca (*Vida de Santa María Egipciaca*):

Redondas aujé las orejas,
 blanquas como leche d'ouejas;
 ojos negros e sobreçejas;
 alua fruenta fasta las çernejas;
 la faz tenjé colorada,
 como la rosa quando es granada;
 boca chica e por mesura,
 muy fermosa la catadura [...] (115);

de Calettris (*Libro de Alexandre*):

La fruenta auié blanca, alegre e serena,
 plus clara que la luna quando es duodena
 [...]
 Tales a las sobreçejas, commo listas de seda,
 iguales bien abiertas de la nariz hereda
 [...]
 La beldat de los oios era fiera nobleza,
 las pestannas iguales de continua ladeza
 [...]
 Era tan a razón la nariz leuantada,
 que non podría Apelles deprender la posada;
 los beços auenidos, la boca mesurada,
 los dientes bien iguales, blancos como quaiada (350);

de la “dueña” de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita:

Busca muger de talla, de cabeza pequeña;
 cabellos amarillos, non sean de alheña;

lo y Dafne”, elabora al revés la descripción de Dafne (talones, manos, garganta, boca,... cabellera). Qué raro que a sor Juana, conocedora de Jacinto Polo —su modelo para los ovillejos— y tan dada a las novedades curiosas, no se le haya ocurrido este retrato al revés; quizá le parecía un juego medio bobo; definitivamente era más difícil conservar la estructura clásica renovando las imágenes, que utilizar las mismas imágenes solamente variadas en el orden de exposición.

las cejas apartadas, luengas, altas en peña;
 ancheta de caderas [...].
 Ojos grandes, someros, pintados, reluzientes,
 e de luengas pestañas, bien claras parecientes [...];
 si ha el cuello alto: atal quieren las gentes (165);

de algunas serranas del Marqués de Santillana:

Fruentes claras e luzientes,
 las cejas en arco alçadas,
 las narizes afiladas,
 chica boca e blancos dientes,
 ojos prietos e rientes,
 las mejillas como rosas,
 gargantas maravillosas,
 altas, lindas al mi grado (61).

Todos estos retratos destacan ciertos rasgos y los caracterizan más o menos de la misma manera (cejas en arco, piel blanca, mejillas rosadas). Las descripciones no reflejaban las preferencias estéticas de los poetas, más bien respondían a un modelo aprendido en escuelas y codificado en tratados poéticos y amorosos (del tipo del *Ars Versificatoria* del Abad de Brantôme).

La poética del *dolce stil nuovo* reafirmó esa concepción del retrato. El paradigma de belleza permaneció más o menos inalterado, pero su elaboración poética cambió. Mientras que el poeta medieval enumeraba los rasgos de la dama, calificándolos con el adjetivo canónico y reforzándolos a veces con alguna comparación: “orejas blanquas como leche d’ouejas” (*Vida de Santa María Egipcíaca*), los dientes “blancos como quaiada” (*Libro de Alexandre*), la lírica petrarquista retomó el modelo idealizándolo por medio de expresiones metafóricas, con lo que la belleza de la dama se transformó en una construcción poética; describir la belleza femenina consistió, entonces, en usar tropos y metáforas: el cabello de la dama ya no es sólo rubio, es “oro”, los dientes no son sólo blancos, sino “perlas”. Y así como el canon medieval había codificado ciertos rasgos, a partir de Petrarca se fijaron las metáforas referidas a esos atributos femeninos: cabello-oro, frente-cielo, ce-

jas-arcos, ojos-luceros, mejillas-rosas, piel-nieve, boca-coral/rosa bermeja, dientes-perlas, etc.³ Lo importante no fue tanto el establecimiento de este almacén de metáforas como la construcción ideal de la amada, realizada por medio de y en el poema. Esta idealización implicaba que la poesía tenía que realizar una labor imposible: poner en palabras lo que por definición no se puede nombrar. A la concepción medieval del retrato como un ejercicio poético, el petrarquismo añadió la analogía poema-amada, esto es, la idea de que el trabajo de elaboración del poema es análogo a la recreación de la dama:

De pura honestidad templo sagrado
cuyo bello cimiento y gentil muro
de blanco nácar y alabastro duro
fue por divina mano fabricado;

pequeña puerta de coralpreciado,
claras lumbreras de mirar seguro,
que a la esmeralda fina el verde puro
habéis para viriles usurpado;

soberbio techo, cuyas cimbrias de oro,
al claro sol, en cuanto en torno gira,
ornan de luz, coronan de belleza;

ídolo bello, a quien humilde adoro:
oye piadoso al que por ti suspira,
tus himnos canta y tus virtudes reza (Góngora 118).

³ Sirvan de ejemplo los siguientes versos de un soneto de Petrarca: "*Onde tolse Amor l'oro, e di qual vena, / per far due treccie bionde? e 'n quali spine / colse le ròse, e 'n qual piaggia le brine / tènere e fresche, e die' lor polso e lena? // onde le perle, in ch'ei frange et affrena / dolci parole, oneste e pellegrine? / onde tante belleze, e sì divine, / di quella fronte, più che 'l ciel serena? [...]*" (432). Tal era la fijeza y popularidad de estas metáforas, que don Quijote, tan libresco siempre, describe con ellas a Dulcinea, al hacer su retrato a Vivaldo: "sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes [...]" (Cervantes, *Don Quijote* I: 13, ed. L. A. Murillo I: 176)*.

En este soneto el cuerpo femenino se describe de abajo a arriba, acorde con la metáfora de la dama como un templo clásico; el poeta se incluye como el oficiante que “canta los himnos” y “reza las virtudes” de la amada, que recrea verbalmente la obra “por divina mano fabricada”. La mención del origen divino de la creación sugiere una eventual equiparación entre el trabajo del arquitecto (Dios) y el de quien alaba la labor creada (el poeta), quien en su alabanza vehicula su propia creación lingüística. De ahí el artificio, de ahí la complejidad: se partía del supuesto de que la belleza del retrato (como elaboración poética) sólo podía ser un reflejo, siempre aproximado, de la belleza de la retratada, por ello la descripción implicaba un reto poético:

*Io son già stanco di pensar sì come
i miei pensier in voi stanchi non sono,
[...]
e come a dir del viso e de le chiomi
e de' begli occhi, ond'io sempre ragiono,
non è mancata omai la lingua e 'l suono
[...]
et onde vien l'enchiostro, onde le carte
ch'i' vo empiendo di voi: se 'n ciò fallassi,
colpa d'Amor, non già defetto d'arte (Petrarca 172).*

De esta manera, el retrato literario ensancha sus posibilidades connotativas: no se trata únicamente de la descripción de una hermosa, sino del problema de escritura que esa descripción supone. De ahí el carácter autorreferencial de estos poemas: además de enumerar y describir los rasgos de una dama, presentan el retrato como algo que se está realizando al mismo tiempo que el poema y dentro de él.

2. “Porque todo poeta aquí se roza”

Sor Juana tiene varios retratos. En parte, como lo advierte ella misma en su soneto jocosos a la rosa, “porque todo poeta aquí se

roza”,⁴ es decir, porque se trataba de poemas casi obligatorios en el repertorio de cualquier poeta. En parte también porque mucha de su poesía tenía una función claramente cortesana, y el retrato poético era una forma eficaz de elogio, una especie de código en el que se reunían las fórmulas y convenciones del homenaje. Así, los retratos de sor Juana podrían clasificarse en dos grandes grupos: uno formado por poesía cortesana, es decir, por poemas de complicada elaboración formal, en los que la alabanza se expresa en el alarde virtuoso y en el ingenio con el que se tratan los tópicos convencionales. Y un segundo grupo constituido por dos poemas notables, uno por su belleza (el romance “Lámina sirva el Cielo al retrato”), otro por el ingenio e inteligencia con los que sor Juana trabaja el código de la descripción femenina (el “Retrato de Lisarda”).

Es importante aclarar que en este estudio sólo tomaré en cuenta los ocho poemas que explícitamente tienen que ver con la descripción de una dama; hay varias composiciones más en las que sor Juana recurre a los tópicos del retrato, pero que, estrictamente hablando, no tienen como finalidad la confección de un retrato.⁵

⁴ Utilizo la edición de A. Méndez Plancarte. En adelante me referiré a ella con la sigla *SJ*, señalando tomo y página.

⁵ Georgina Sabat (1986) señala dieciséis composiciones de sor Juana relacionadas con retratos; dentro de su clasificación incluye las ocho que yo trato. Sabat toma en cuenta las décimas 126 y 127, así como los sonetos 145 y 208, en los cuales se hace referencia a un objeto concreto que es el retrato pictórico de la amada; a ese retrato apela el yo lírico para hablarle de amores, o bien la pintura es el motivo de una serie de reflexiones filosóficas o morales (“Éste que ves engaño colorido...”), pero la finalidad de estos poemas no es la descripción o la “pintura” de la dama. Incluye también el romance 19, poema de carácter amoroso en el que se utilizan los tópicos del retrato para alabar a la amada, sin que la descripción sea el objetivo del poema. Sabat menciona asimismo los poemas 102, 103 y 89, relacionados con el motivo de un retrato pintado, cuya contemplación provoca en el yo lírico una serie de reclamos y denuestos amorosos: “¡Oh Lysi de tu belleza / contempla la Copia dura, / mucho más que en la hermosura / parecida en la dureza!” (núm. 89). No considero estas composiciones, porque únicamente me interesa analizar aquellas que actualizan el modelo del retrato como “pintura” de la amada.

3. *Malabarismos*

A las composiciones de homenaje pertenecen dos romances dedicados a la Condesa de Galve (núms. 41 y 43). Los dos están elaborados a base de imágenes bien convencionales (cabellos-hilos de oro, mejillas-rosas, dientes-perlas, etc.). En el romance 41 sor Juana muestra su dominio del oficio recurriendo a la versificación en eco, forma difícil y lucidora, de acuerdo con el *Arte poética* de Rengifo: “composición rara y dificultosa, pero que da mucho contento cuando sale con perfección” (*apud SJ* 1:421).⁶ Seguramente este “contento” era lo que atraía a la monja:

De tus mejillas el campo
ampo es, que con nieve emprima
prima la labor, y la rosa
osa resaltar más viva.

En este caso el retrato cumple dos funciones: homenajear a su protectora (la Condesa de Galve) y exaltar sus propias dotes de gran poeta. Como se verá más adelante, si en el ovillejo hay una preocupación evidente por reafirmar su condición de autora, en estos otros retratos esa reafirmación se da en la elegancia con que se ostenta dueña del oficio.

⁶ Sor Juana recurre frecuentemente a este tipo de versificación, de diversas maneras y en diferentes composiciones: en el *Divino Narciso*, en la *Loa a la Concepción*, en la *Loa por los años del rey don Carlos III*, en la letra para cantar de la *Dedicación de San Bernardo*. Por otro lado, hay que hacer notar que en éste como en muchos otros casos, sor Juana sigue muy de cerca a Agustín de Salazar y Torres, el poeta de moda y modelo predilecto, quien tiene también varios retratos en ecos: “Pintar un bello retrato / trato, y serán sus aciertos / ciertos, si Pocris reparte / parte de sus rayos bellos”; o “Marica, en la luz que apura / pura voluntad expuesta, / puesta a sus rayos fiel / el retrato escucha atenta [...]” (129, 140-141)*. Como se ve no se trata de algo muy novedoso (*cf.*, además, *SJ* 1: 421), pero sí complicado, y es esta complicación la que le permite a sor Juana apropiarse de las tradiciones líricas heredadas. Refiriéndose a Góngora, Dámaso Alonso anota lo siguiente: “Es interesante observar que cuando Góngora utiliza el almacén metafórico de la tradición renacentista, se da cuenta de que está empleando más bien que elementos inventivos, personales, materia del común lexicalizada (lexicalizada en lengua poética). Por eso necesita complicar esos elementos para diferenciarlos y hacerlos suyos” (372).

En el romance 43 lleva a cabo otro tipo de trabajo: recurre al repertorio de metáforas convencionales, pero para jugar con su insuficiencia:

resuelta a escribirte ya,
 en todos los aranceles
 de Jardines y de Luces,
 de Estrellas y de Claveles,

no hallé en luces ni colores
 comparación conveniente,
 que con más de quince palmos
 a tu hermosura viniese.

Como en otros retratos, sor Juana juega con el binomio tradición-originalidad: por un lado, se lamenta de la ineficacia de las metáforas tradicionales; por el otro, al remitirse, en su búsqueda de novedad, a la poesía que ha consagrado esas imágenes, declara una filiación poética y su inscripción en la tradición cuestionada:

Pues a los Poetas, ¡cuánto
 les revolví los afeites
 con que hacen que una hermosura
 dure aunque el tiempo le pese!

En Petrarca hallé una copia
 de una Laura, o de una duende,
 pues dicen que ser no tuvo
 más del que en sus versos tiene.

Conserva las metáforas heredadas del petrarquismo, con el mismo tenor y fundamento (ojos claros y brillantes, mejillas rosas, etc.), pero ahora el vehículo es explícitamente textual: la valía ya no se busca en la Naturaleza (“luceros”, “rosas”) sino en la poesía misma. Sor Juana establece un diálogo con la tradición clásica de la lírica amorosa y sus retratos (la Elena de Homero, la Elisa de Virgilio, las mujeres de Ovidio, la Angélica de Ariosto, etc.) y, al mismo tiempo que le rinde un homenaje, cuestiona la eficacia li-

teraria de un modelo y de sus metáforas ya anquilosadas. Por otra parte, al lamentarse de la dificultad para describir a la hermosa y para renovar los términos de esa descripción, enfatiza el carácter artificial de los retratos y la necesidad de ese artificio: la complicación y la artificiosidad son directamente proporcionales a la inefable belleza de la dama.

Sor Juana estrecha la identificación poema-amada al grado de establecer una especie de relación “mimética” entre el discurso poético y el supuesto referente, como lo demuestra la siguiente décima:

Tersa frente, oro el cabello.
cejas arcos, zafir ojos,
bruñida tez, labios rojos,
nariz recta, ebúrneo cuello;
talle airoso, cuerpo bello,
cándidas manos en que
el cetro de Amor se ve,
tiene Fili; en oro engasta
pie tan breve, que no gasta
ni un pie.

Lo interesante de la décima es el juego del último verso (el pie de la hermosa es tan pequeño que para su descripción no requiere de un verso completo), porque con él sor Juana resalta la identificación —propia del retrato petrarquista— entre la bella proporción de la amada y la del poema: como el lenguaje pictórico, el poético también ilustra *visualmente*, de ahí la analogía retrato poético-pictórico, describir-pintar, asociación fundamental para entender el carácter autorreferencial de los poemas de retrato.

En otros retratos (núms. 80 y 87) sor Juana renueva el modelo innovando el tercer elemento de la metáfora. Caracteriza los encantos femeninos tal y como los ha consagrado el canon tradicional, pero en lugar de recurrir a los tradicionales “luceros”, “perlas”, crea sus propias equivalencias. En las seguidillas (núm. 80) “pinta” la belleza de la Condesa de Galve “por comparaciones de varios héroes”:

Alencastro y Ayorque
son tus mejillas,
porque mezcladas rosas
son sus divisas.

Y en las redondillas (núm. 87) describe “la armonía simétrica” de la dama “con otra de Música”, es decir, el término de comparación es ahora un término musical:⁷

El clavel bien concertado
en tu rostro no disuena,
porque, junto a la azucena,
te hacen el color templado [afinado].

En los dos casos se trata del procedimiento que Dámaso Alonso ha denominado metáfora de segundo grado: primer grado: mejillas = rosas, clavel, azucena; segundo grado: mejillas = rosas = Alencastro y Ayorque (las dos casas reales inglesas, roja la de Lancaster y blanca la de York). Así, sor Juana da con una metáfora muy novedosa, en palabras de A. Alatorre, “seguramente única en la poesía barroca de lengua española” (1993 411 nota 21); da una vuelta más a la construcción metafórica convencional, pero el referente sigue siendo el mismo: algún rasgo de la hermosa.⁸

⁷ Otra vez es importante la mención del antecedente de Salazar y Torres, con su “Retrato a vna Dama, compuesto de varios metros”: “De indeterminado assumpto / era poema el cabello, / y por eso, destrençado, / le esparcía en versos sueltos [...]. La nariz, poema heroyco [...]. / Églogas sus dos mexillas [...]. / Sátira es la mano, porque / nieve enseña, oculta fuego” (144-145).

⁸ En relación con las redondillas musicales, Octavio Paz comenta: “Triple juego de reflejos: la pintura es verbal y los términos con que se construye el retrato son musicales [...]. El poema es insignificante, no la idea que lo inspira: las teoría de las correspondencias, que más tarde será redescubierta por los románticos y simbolistas” (312). En efecto, la pintura (como todos los retratos poéticos) es verbal y las metáforas musicales, pero no creo que este tipo de trabajos esté inspirado o tenga que ver con un sistema de correspondencias. Por ejemplo, en el caso del poema de Salazar y Torres citado en la nota 7, los términos de comparación son esquemas métricos (“églogas”, “verso suelto”, etc.), es decir, de lo que se trata es de innovar los términos metafóricos del discurso poético referido a la belleza femenina; la intención visual es parte de ese discurso. El poema se inspira en ciertos cánones de representación (el mo-

La convención poética del retrato femenino implica para sor Juana toda una hazaña. En primer lugar, por las exigencias metafóricas propias del género: el fundamento de estas composiciones es plasmar con palabras un “algo” que es visual, por lo que la construcción metafórica debe ser lo suficientemente plástica para proporcionar esa “visualidad”. En segundo lugar, por la finalidad cortesana de estos poemas: las convenciones literarias y sociales dictaban que la complejidad de las composiciones, su carácter hiperbólico y extravagante, eran pruebas del afecto del poeta y de la sinceridad de su homenaje. Como bien lo señala Elias Rivers (en relación con Garcilaso), la poesía “cuanto más llena de artificios, tanto más natural y sincera parecía” (426). De ahí que el ingenio y la renovación conceptual y métrica lleguen a ser el verdadero objetivo de estos poemas y que el retrato sea el pretexto para bordar un discurso poético.

4. *Un retrato y un romance singulares*

Como ya lo mencioné, el retrato más hermoso de sor Juana es el romance decasílabo “Lámina sirva el Cielo al retrato” (núm. 61), dedicado a la Condesa de Paredes, que por sus alcances poéticos

delo del retrato, sus tópicos) y, en mi opinión, lo que hace la monja es actualizar esos cánones tratando de ser lo más original e ingeniosa posible. Ahora bien, sor Juana sabía música; se supone que escribió un estudio que llamó *El Caracol* (hasta ahora perdido); se sabe que conocía y manejaba el tratado de Pedro Cerone, *El Melopeo y Maestro* (1613), de quien se decía discípula. Méndez Plancarte cita apuntes de puño y letra de sor Juana que se encuentran en el ejemplar que poseía la monja (*SJ* 1: 387), y Stevenson, al hablar de sus villancicos, menciona *Sor Juana's rare musical prowess* (7). Este conocimiento musical quizá podría avalar la interpretación de Paz: sor Juana recurre a términos musicales no sólo para innovar la construcción metafórica, sino inspirada en teorías que postulaban la existencia de vasos comunicantes entre la poesía, la pintura y la música. Habría que estudiar el tratado de Cerone y otros de la época, para ver si en efecto existían esas teorías. Por ahora, esa investigación rebasa los límites de este trabajo. Sin embargo, la referencia a otros ensayos de innovación, que utilizan el mismo mecanismo (cambiar el término metafórico)—como el de Salazar y Torres y otros de la misma sor Juana (núms. 41, 43 y 50)—, me hace pensar que más bien va por el lado de una búsqueda formal.

merece mención aparte. Entre otros aspectos, destaca la complejidad e innovación formal: 1) un metro poco usual; 2) el comienzo esdrújulo; 3) la difícil y artificiosa construcción metafórica. Mucho se ha hablado del aspecto formal del romance: “por una especie de pudor, quienes han admirado esa poesía tan nueva y tan desusada —y tan alarmante para la gazmoñería de entonces y de ahora— han trasladado su admiración del contenido a la forma, del «mensaje» a la «estructura»” (Alatorre 1977 411). Tan novedosa resulta su versificación, que algunos la consideran innovación de la misma sor Juana; otros, en cambio, encuentran algunos antecedentes, pocos, pues en efecto no era una forma usual.⁹

Otro aspecto innovador de este romance —en relación con los demás retratos— es su carga erótica.¹⁰ Sor Juana expresa senti-

⁹ Alatorre (1977) y Méndez Plancarte (*SJ* 1: 450-459) citan, entre los autores que consideran el romance decasílabo con comienzo esdrújulo como invención de sor Juana, a: Joseph Vicéns, el adicionador del *Arte poética* de Rengifo, a Agustín Pérez de Castro, jesuita del siglo xviii, a Menéndez Pelayo, a Henríquez Ureña y a Abreu Gómez. Entre los que no consideran el metro como original de la monja están: Navarro Tomás (46); el mismo Alatorre (1977 391-392, 404), que además menciona los siguientes antecedentes (tomando en cuenta que Méndez Plancarte fecha el romance entre abril de 1688 y principios de 1689): una jácara de Diego de Rivera (México, 1673) y un villancico de Gabriel de Santillana (México, 1688); finalmente José María Cossío sostiene que el romance está calcado “en forma que bordea el plagio” de otro de Salazar y Torres que también es un retrato: “Retrato que escribió a una dama” (45). Compárense las siguientes estrofas:

Diáfano de tu rostro el espacio,
fértiles dos Abriles ostenta,
cándidos los jazmines vencen,
púrpura a las rosas enseñan.
(Salazar y Torres)

Cátedras de Abril, tus mejillas,
clásicas dan a Mayo, estudiosas:
métodos a jazmines nevados
fórmula rubicunda a las rosas.
(sor Juana).

¹⁰ Este erotismo es frecuente en las composiciones dedicadas a la Condesa de Paredes; el mismo anotador de sor Juana lo percibió, y le resultó tan perturbador, que se sintió en la necesidad de acompañar uno de esos poemas (el núm. 16), con la siguiente advertencia: “[...] o el agradecimiento de favorecida

mientos que quizá fuera de la tradición de la lírica cortés y petrarquista habrían resultado escandalosos. Como bien lo señala Paz: “al amparo de las expresiones consagradas se deslizan otras que, por su temperatura y su osadía, dicen algo muy distinto de las consabidas declaraciones de lealtad y devoción al señor o la señora” (202-203). Por un lado, este erotismo es parte de la herencia lírica petrarquista, aunque esta vez la idealización erótica de la amada toma rumbos inesperados y hasta excesivos para provenir de la pluma de una monja; por otro, el tono exaltado es también resultado del gusto de sor Juana por el alarde virtuoso: el romance es grandioso porque a la intensidad del contenido, del afecto, corresponde una construcción poética brillante y admirablemente trabada. Sólo la Condesa de Paredes podía ser la musa de un poema de esta envergadura. En otros retratos notamos el trabajo, la búsqueda de formas novedosas, pero no con estos resultados. En éste hay pasión en la experimentación formal y hay pasión en el sentimiento que lo inspira. No hay que olvidar que la amada podía ser rubia o morena, de abundante o escasa cabellera, esbelta o no, siempre se le cantaba igual; la diferencia entre los retratos residía en la eficacia y en el logro literarios. Dice Foucault:

por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que despliega la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis (19).

El afecto de sor Juana no podía encontrar mejor forma de expresión, y seguramente la Condesa recibiría el alarde de la poetisa como el mejor testimonio de su devoción.

Lámina sirva el Cielo al retrato,
Lísida, de tu angélica forma.
Cálamos forme el sol de sus luces;
sílabas las estrellas compongan.

y celebrada, o el conocimiento que tenía de las relevantes prendas que a la Señora Virreina dio el Cielo, o aquel secreto influjo [...] de los humores de los Astros [...] o todo junto, causó en la poetisa un amor a su Excelencia con ardor tan puro, como en el contexto de todo el libro irá viendo el lector” (SJ 1: 48).

En esta primera estrofa sor Juana recurre a la analogía pintar-describir:¹¹ una primera metáfora hace de la descripción de la dama una pintura o retrato sobre la única lámina digna de la “angélica forma”, es decir, la lámina del Cielo. Una segunda metáfora transforma ese retrato en una obra de escritura, de tales dimensiones, que sólo el sol formando “cálamos” (‘plumas de escribir’, *Aut.*) y las estrellas agrupándose en sílabas pueden realizar. Así, para pintar el cabello no es suficiente el metafórico oro y se transforma en los hiperbólicos “Tíbares” y “Ofires” (además, en plural): la amada cabellera no es sólo dorada, es todo el oro de todos los posibles Tíbares y Ofires. A diferencia de otros retratos, la elaboración metafórica se conjuga con una declaración de afecto: el cabello, además de ser la hermosa madeja dorada, es la cárcel, es el laberinto en donde la poetisa-amante se encuentra gustosamente presa:

Cárceles tu madeja fabrica:
Dédalo que sutilmente forma
vínculos de dorados Ofires,
Tíbares de prisiones gustosas.

Parte de la originalidad de este retrato es que al pintar cada rasgo se va develando el hechizo que esos encantos ejercen sobre el implícito enamorado. La descripción se hace a partir de la rendición amorosa de ese amante; sor Juana personaliza el tópico convencional, subrayando, además de lo hermoso, la cualidad amatoria del rasgo descrito, lo que da al poema un tono de íntima y fina sensualidad. Así, la frente es una luna llena, resplandeciente, que prodiga, generosa, sus candores:

Hécate, no triforme, mas llena,
pródiga de candores asoma;

¹¹ La metáfora pintar-describir es un motivo frecuente en los retratos literarios. Ejemplos: Polo de Medina: “Quiero *pintar* al vivo / tu cara o rostro, de belleza archivo” (*BAE* 42 193); Francisco de Trillo y Figueroa: “Si el borrar tu retrato, Anarda hermosa, / castigo es sacro de *pinzel* segundo [...]” (*Obras* 275); Salazar y Torres (cf. nota 6). Y entre los retratos de sor Juana: “A Belilla *pinto* / (tengan atención) [...]” (núm. 71); “Agrísima Gila [...] / por San Juan de Lima / te quiero *pintar* [...]” (núm. 72); y el “Retrato de Lisarda” (véase *infra*).

trémula no en tu frente se oculta,
fúlgida su esplendor desemboza.

Los ojos atraen a las almas y en amores las abrazan:

Lámparas, tus dos ojos, Febeas
súbitos resplandores arrojan:
pólvora que, a las almas que llega,
Tórridas, abrasadas transforma.

Las cejas son arcos —metáfora tradicional— que disparan “vibras de halagüeña ponzoña”. El hoyuelo de la barbilla es “breve pira” donde son sacrificadas las almas víctimas de la belleza de la Condesa.

Un elemento común a casi todos los retratos de sor Juana (a excepción de los núms. 132 y 41) es la contundencia de la primera persona; ésta casi siempre aparece explícitamente como la que va a “cantar” o “pintar” la belleza de la dama, esto es, el yo del poema y la escritora se identifican. Por esto llama la atención la ausencia de un yo lírico, a pesar del tono marcadamente personal del romance. El porqué de esta omisión pudiera hallarse en la primera y última cuartetas: para pintar la impar belleza de la Condesa sólo el universo puede dictar los colores, sólo música divina (“Cítara de Apolo”) puede cantar sus méritos. Sin embargo, los dos primeros versos de la última estrofa revelan que sí se elaboró un retrato poético, esto es, sí hay un poeta que describe: “Índices de tu rara hermosura, / rústicas estas líneas son cortas”, y, en la cuarteta más comprometedora, encontramos un “nos” muy perturbador que, además, es el único pronombre personal del poema:

Bósforo de estrechez tu cintura,
cíngulo ciñe breve por Zona;
rígida, si de seda, clausura,
músculos *nos* oculta ambiciosa.

La ambiciosa vestimenta priva a un “nosotros” de la belleza del cuerpo amado. ¿A quién incluye ese nosotros? Posiblemente a los

admiradores de la virreina, pues son muchas las almas que se rinden en su templo, y, seguramente, a sor Juana, que con este “nos” refrenda su afecto y declara su autoría.

Sor Juana conjuga impecablemente los cánones del modelo y el artificio de su técnica poética con su sello propio, es decir, con la preocupación por evidenciar su trabajo poético, su autoría y su inscripción dentro del discurso literario de su época. Después de todo, no hay que olvidar que, si gran parte de la poesía de entonces era “propiedad” masculina, el retrato poético lo era aún más, pues por su carácter ornamental el retrato por excelencia fue el femenino. Así que, en este caso, sor Juana se enfrenta a un discurso eminentemente masculino, por lo que se luce, se reafirma como gran poeta, con un retrato soberbio que demuestra la plena asimilación y superación del modelo y de la enseñanza gongorina. El romance deca sílabo prueba que no hay género ni tema que ella no pueda recrear con una calidad muchas veces superior a la de los antecedentes. Si la construcción metafórica de Góngora en el soneto “De pura honestidad...” es imponente, en este romance la manera que encuentra sor Juana para variar las metáforas de siempre es aún más majestuosa.

5. *Jocosó numen*

Paralelas al tratamiento serio del retrato literario surgieron sus parodias: poemas burlescos en los que los tópicos del retrato se descontextualizaban, se desarticulaban, para llevar a cabo una revisión irónica de su sistema de imágenes y burlarse de su convencionalidad. Ésta es la tradición lírica en la que se inscribe el ovillejo.

Para algunos autores, este “Retrato” es sólo un poema paródico, un juego literario. Por ejemplo, Abreu Gómez lo interpreta como una mera parodia del estilo gongorino: “Tras estos *Ovillejos*, entre burlas, mejor que pintar el retrato de la tal Lizarda [*sic*], traza una sátira intencionada del gongorismo de su época, y más especialmente del de México” (sor Juana *Poesías* 287). Y más recientemente, Paz comenta que se trata de una “sátira del estilo culterano” hecha “dentro del estilo culterano”, que “no indica una opinión estética sino un juego literario” (402-403). En efecto, el ovi-

llejo es un ejercicio lúdico; lo notable es que el juego se haga a partir del fundamento mismo del retrato, esto es, a partir del conflicto de cómo poner en palabras algo que es esencialmente visual. La burla a un discurso gastado es sólo una de las líneas argumentativas del poema, la otra es una reflexión sobre el acto de escribir y sobre la escritura, un ejercicio teórico que implica la filiación de la autora y su homenaje a una tradición literaria: sor Juana se narra en el aprieto de escribir el retrato, lo que le sirve para pensar en voz alta acerca del trabajo poético y de la tradición dentro de la cual inscribe sus propios retratos.

La hazaña del ovillejo va a ser doble: primero elaborar el retrato de Lisarda superando el agotamiento de las metáforas tradicionales; segundo, mejorar al modelo confesado, esto es, a Jacinto Polo ("*Pinta en jocoso numen, igual con el tan célebre de Jacinto Polo [...], SJ 1: 320*), y con él a toda una tradición de fábulas burlescas (sor Juana parte muy probablemente de la "Fábula burlesca de Apolo y Dafne") en las que los retratos de las damas son un recordatorio obligado y burlón de las descripciones canónicas. De estas "Fábulas" hereda también sor Juana la pretendida depuración de lugares comunes y la forma métrica: silva de versos pareados. He aquí otro reto: este esquema rítmico es muy proclive al ripio, a la monotonía; se requiere de un gran oficio para conservar, a lo largo de 396 versos, frescura, chispa y ritmo. Creo que sor Juana lo logra, supera a su modelo inmediato y aporta a este género burlesco su "algo" más, como trataré de demostrar.

El propósito declarado del poema es describir a Lisarda:

El pintar de Lisarda la belleza
 en que a sí se excedió Naturaleza,
 con un estilo llano,
 se me viene a la pluma y a la mano.

La Naturaleza ya se excedió con Lisarda, el reto explícito del poeta es exceder a la Naturaleza (principio de la estética barroca). Ya en esta primera estrofa, sor Juana juega con las posibilidades de representación, se escribe escribiendo y desplaza al sujeto del retrato (Lisarda).

El “yo” del ovillejo es contundente. Sor Juana subraya su presencia aclarando que el poema no sólo es producto de un encargo, sino también mandato de su “natural inclinación”.¹² Exhorta al lector a la complacencia con sus vacilaciones y fallas; se lamenta de sus dudas e indecisiones, pero al articular esas exhortaciones con el supuesto retrato, lo que hace es resaltar su presencia y su dominio del oficio: “Yo tengo que pintar, dé donde diere; / salga como saliere”. Es ella, pues, quien tiene las riendas del poema y quien va a moldear a placer las formas poéticas que utilice.

En la elaboración del ovillejo sor Juana conjuga tres discursos poéticos, resignificándolos por medio de la subversión de sus convenciones: 1) el retrato petrarquista, de cuyo sistema metafórico se burla; 2) la poesía antipetrarquista: no satiriza la idealización de la amada sino los términos metafóricos de esa idealización;¹³ 3) las parodias del gongorismo: la elaboración del poema muestra la intención de rescatar la artificiosidad y belleza del discurso gongorino.

Uno de los motivos de reflexión y juego en el poema, como en otros retratos, es la cuestión tradición/originalidad: ¿cómo elaborar el retrato de una hermosa sin recurrir a alquimias de flores y pie-

¹² Esta expresión es muy de sor Juana. Tanto en la *Respuesta a Sor Filotea* como en su carta al Padre Núñez se defiende de los embates inquisitoriales de Núñez y de Fernández de Santa Cruz refiriéndose a su “inclinación congénita”: “Dios me inclinó a esso [...]. Yo tengo este genio [...]. Nací con él y con él he de morir” (Alatorre 1987 623); “Lo que sí es verdad que no negaré [...] que desde que me rayó la primera luz de la razón, fue tan vehemente y poderosa la inclinación a las letras [...]” (SJ 4: 444).

¹³ Sor Juana critica un discurso gastado, no la idealización de la amada. No pretende la exaltación, propia de la reacción antipetrarquista, de la mujer de carne y hueso, de la compañera de cama: “[...] Va de pintura: no era / de oro, perlas, plata, nácar, / sino de carne y güeso, / pero un abismo de gracias: / campesina de cintura / y agallegada de nalgas [...], / los pechos a lo pulido / y a lo llano las tetazas [...]. / De la cintura a los muslos / no permiten las enaguas / brujulear el dos de copas / ni ver la cueva encantada” (“Fábula de Daphne y Apolo” de un estudiante de Alcalá)*. O el retrato burlesco de Lope de Vega en la comedia *¡Si no vieran las mujeres!*: “Tres peregrinas calvas / su gracia aumentan: / una tiene en el pelo, / dos en las cejas. // Sus ojuelos azules / son tan serenos, / que me dan romadizo / de sólo verlos [...]. / Sin claveles ni rosas [...]. / Sólo tiene una gracia / la boca bella, / que comiendo o pidiendo / jamás se cierra [...]” (Acad 15: 182)*.

dras preciosas? La única regla del juego será, entonces, no recurrir a las imágenes convencionales:

Mas no pienso robar yo sus colores;
descansen por aquesta vez las flores:
que no quiere mi musa ni se mete
en hacer su hermosura ramillete.

Esta prohibición es el eje lúdico de todo el ovillejo: ¿caeré o no? ¿cómo le hago para no caer?, eje que le permite rendir un homenaje a la tradición del retrato petrarquista, revisar sus metáforas y mostrar el andamiaje de su construcción poética. ¿Cómo pintar entonces a Lisarda?

[...] si ya la vena
no se tiene por buena
si no forma, hortelana, en sus colores,
un gran cuadro de flores?

La pregunta da pie a sor Juana para una larga disquisición entre nostálgica y crítica, en la cual añora una especie de “edad de oro” de la poesía y discurre acerca de la posibilidad de originalidad poética. ¿Cómo crear si ya todo está dicho? ¿Cómo describir a una hermosa con metáforas tan lexicalizadas?: “¡Oh dulces [prendas], por mi mal halladas, / dulces y alegres cuando Dios quería!”. La cita es conscientemente errónea y articula el mismo sentimiento de decepción del poema de Garcilaso: el poeta sufre un revés amoroso, sor Juana, poético, ya que el tópico “luces” no es más ni dulce ni alegre. La poetisa se lamenta de la pérdida de poder figurativo de las metáforas referidas a la belleza femenina y las satiriza. Tras la argumentación sobre una “edad de oro” y una tradición gastada está la sugerencia de que ahora, “en este siglo desdichado”, ser buen poeta es toda una hazaña, es *su* hazaña. La digresión no es gratuita, además de subrayar el gran oficio de la monja, le permite discurrir en torno a un tipo de representación literaria y jugar con ella:

Digo, pues, que el coral entre los sabios
se estaba con la grana aún en los labios;
y las perlas, con nítidos orientes,
andaban enseñándose a ser dientes.

Por fin, después de mucho discurrir, hacia el verso 160 (de 396) empieza propiamente el retrato de Lisarda. Para su confección la poetisa se vale de varios elementos: 1) la parodia de una tradición (a la cual ella y el ovillejo pertenecen); 2) el juego que resulta de la búsqueda y exaltación de un lenguaje llano, a través de un lenguaje sumamente artificioso; 3) el rescate y la renovación del artificio virtuoso e ingenioso. Por ejemplo, al retratar el cabello, la autora se queja de que ya no se pueda “tomar la ocasión por la mollera”, es decir, recurrir a las imágenes tradicionales, pues éstas se han explotado tanto, que la mollera se ha quedado “calva”: las metáforas convencionales han perdido su fuerza expresiva, y quien recurra a ellas se quedará con meras palabras huecas (con la calva lisa). Ante la imposibilidad de renovar la metáfora, sor Juana encarece la novedad y expresividad del lenguaje llano: “¿Qué tenemos, mi musa, de cabello?”, pues que el cabello de Lisarda es... el cabello de Lisarda (o sea, no es peluca), y como la dama se supone hermosa, su cabellera participa de esa belleza, “que es lo que encarecerse más se puede”.¹⁴

En la descripción de los ojos sor Juana sufre y vence la tentación de la metáfora convencional: “¡Jesús! ¿no estuve en un tris de decir soles?” Al no encontrar, por segunda vez, manera de renovar la metáfora, “que no todo ha de ser comparaciones”, califica los ojos sencillamente de “buenos”. Vuelve, pues, a usar un lenguaje poético libre de excesos metafóricos y de comparaciones super-

¹⁴ No debe confundirse este recurso poético con las parodias del género, que alaban la “realidad” de la dama, exaltando rasgos verosímiles (cf. nota anterior). De hecho, se trata de un procedimiento poético que pretende la renovación de la metáfora lexicalizada. Así lo explica Dámaso Alonso, al referirse a este recurso en Góngora: “La primera novedad es que, en la ecuación ojos (A) = estrellas (B), donde normalmente el plano real está en «ojos» y el metafórico en «estrellas», Góngora, que se da cuenta [...] del valor lexicalizado de «estrellas», parte ya de «estrellas» como del plano real, por donde «ojos» viene a caer como del lado irreal” (373).

fluas. Las imágenes en las que desemboca al retratar cabello y ojos encarecen un lenguaje llano, lo que no significa que su discurso participe de esa llaneza. Ése es precisamente el juego: la parodia de una tradición estilizada por medio de un ingenio que comparte esa estilización.

Otras veces, en cambio, sor Juana se burla de las metáforas tradicionales, pero para recuperarlas. Éste es el caso de la frente: ancha, despejada, “y si temen por ello verla arada, / pierdan ese recello, / que estas caballerías son del *Cielo*”. Emplea el tópico convencional y aparentemente desobedece u olvida su prohibición inicial; sin embargo, su olvido tiene una explicación: cayó en la expresión “cielo” al contemplar otro cielo, la boca de Lisarda. La poetisa revitaliza la imagen usándola para referirse a la boca (tradicionalmente coral, rubí, etc.), no a la frente, y “¡por Dios que lo [ha] enmendado lindamente!”. Lo mismo sucede en el caso de las cejas: en un principio rechaza los tradicionales “arcos”, para acabar usando la metáfora, pero renovada: en lugar de asociar los “arcos” con Cupido o con el arco iris, sus “arcos” son “cañerías” que “encañan” las lágrimas de Lisarda. Luego, con fingido asombro, sor Juana defiende la novedad de su metáfora remendada: “¿Esto quién lo ha pensado? / ¿Me dirán que es viejo y es trillado?”.

Como ya lo señalé, en la base de la estrategia poética de sor Juana está este juego-debate entre la aceptación y el rechazo del tópico convencional. Así, casi al final del ovillejo, al describir cómo mueve Lisarda el cabello y descubre la frente, sor Juana exclama: “[...] ¡por tanto digo *Cielo* / quebrantando la ley! [...]”, es decir, está a punto de violar las reglas del juego. Pero ahora, a diferencia de otras desobediencias, no se corrige: “[...] mas ¿qué importara / que yo la quebrantara?”. De esta manera declara lo que es evidente desde el principio del ovillejo (por supuesto todo es parte del juego): la mención del tópico equivale a incluirlo (a pesar del aparente rechazo) y a incluirse ella misma como parte de esa tradición poética.

¿Y Lisarda? Lo único que sabemos al final del retrato es que cumplía veinte años: “Veinte años de cumplir en Mayo acaba. / Juana Inés de la Cruz la retrataba”. Con la inclusión de su nombre en el último verso, sor Juana se identifica con el yo lírico del poe-

ma y rúbrica su insistencia en hacer explícitos su trabajo poético, su ingenio y su arte. El verso con su nombre viene inmediatamente después del que fija el hecho concreto —“real”— que motivó el encargo del poema (el cumpleaños de alguien); con ello la monja pretende dar la misma realidad y concreción a su autoría. Sor Juana lleva la autorreferencialidad del poema al extremo de incluir su nombre y la circunstancia que originó el ovillejo. Lo que aparentemente era alabanza y exaltación de Lisarda se convierte en panegírico de su labor y en reflexión en torno a esa labor.

Finalmente no hay tal retrato. Lisarda es un pretexto para discutir en torno al quehacer literario, a la tradición del retrato y al trabajo del poeta como receptor e innovador de esa tradición. Sor Juana va mostrando los mecanismos del poema (menciones de los problemas de la rima y de la renovación metafórica, por ejemplo) al mismo tiempo que elabora el bosquejo con constantes anotaciones y comentarios marginales sobre el poema, la tradición en la cual se inscribe y su propio trabajo.

El ovillejo es, como lo enseñaban los tratados retóricos medievales, un ejercicio poético. La pretensión de retratar es sólo retórica, sor Juana no está preocupada por la veracidad del retrato y, al acentuar las limitaciones del discurso poético y de la capacidad figurativa y referencial de las metáforas, lo que hace es problematizar un lenguaje poético, cuestionar su eficacia literaria, no contrastar referente-poema. Finalmente, sor Juana construye su poema como la representación de una representación (el retrato petrarquista) y de una manera de representar (la poesía barroca).

Como ha podido apreciarse, en sus retratos sor Juana afirma su individualidad, se presenta como la “autora”, como la artista que conoce su medio literario, que domina el discurso poético de su época y que propone nuevas posibilidades creativas. Se apropia de una tradición del común, la hace suya con ingenio, oficio e inteligencia y confirma con creces lo que con tanta vehemencia defendió ante el Padre Núñez: su genio.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALATORRE, ANTONIO. "Avatares barrocos del romance (de Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz)." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 26 (1977): 341-459.
- —. "La Carta de Sor Juana al P. Núñez." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 35 (1987): 591-673.
- —. "La «Fábula burlesca de Cristo y la Magdalena» de Miguel de Barrios." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 41 (1993): 401-458.
- ALONSO, DÁMASO. *Poesía española. Ensayo de límites y estilística*. Madrid: Gredos, 1971.
- Biblioteca de Autores Españoles*. Vol. 42. Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando, 1923. 176-214.
- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE. *Novelas ejemplares*. Ed. Francisco Rodríguez Marín. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.
- —. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. Luis Andrés Murillo. 2 vols. Clásicos Castalia 77, 78. Madrid: Castalia, 1978.
- COSSÍO, JOSÉ MARÍA. "Sobre la vida y obra de Sor Juana Inés de la Cruz." *Boletín de la Real Academia Española* 32 (1952): 27-47.
- Diccionario de Autoridades*. 3 vols. Madrid: Gredos, 1984.
- FARAL, EDMOND. *Les arts poétiques du XII et du XIII siècle*. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1924.
- FOUCAULT, MICHEL. *Las palabras y las cosas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. México: Siglo XXI, 1986.
- GÓNGORA Y ARGOTE, LUIS DE. *Sonetos*. Ed. Biruté Ciplijauskaitė. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1981.
- JUANA INÉS DE LA CRUZ, SOR. *Poesías completas de...* Ed. Ermilo Abreu Gómez. México: Botas, 1948.
- —. *Obras completas*. 4 vols. Alfonso Méndez Plancarte. México: FCE, 1988.
- Libro de Alexandre*. Ed. Francisco Marcos Marín. Madrid: Alianza Universidad, 1987.
- NAVARRO TOMÁS, TOMÁS. "Los versos de Sor Juana." *Romance Philology* 7 (1954): 44-50.
- PAZ, OCTAVIO. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: FCE, 1982.
- PETRARCA, FRANCESCO. *I Sonetti del Canzoniere*. Ed. Atilio Pentimalli. Barcelona: Bosch, 1981.
- RIVERS, ELIAS. "Las églogas de Garcilaso: ensayo de una trayectoria espiritual." *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*. Eds. Frank Pierce y C. A. Jones. Oxford: Dolphin, 1964. 421-427.

- RODRÍGUEZ MOÑINO, ANTONIO. *Las fuentes del Romancero general (Madrid, 1600)*. 12 vols. Madrid: Real Academia Española, 1956.
- ROJAS, FERNANDO DE. *La Celestina*. Ed. Bruno M. Damiani. México: Cátedra, 1987.
- RUIZ, JUAN. *El libro de buen amor*. Ed. Jaques Joset. Madrid: Espasa-Calpe, 1981.
- SABAT, GEORGINA. "Sor Juana: la tradición clásica del retrato poético." *De la crónica a la narrativa mexicana*. Eds. Merlin H. Forster y Julio Ortega. México: Oasis, 1986. 79-93.
- SALAZAR Y TORRES, AGUSTÍN. *Cythara de Apolo*. Madrid: Francisco Sanz, 1681.
- SANTILLANA, MARQUÉS DE. *Poesías completas*. Ed. Manuel Durán. Madrid: Castalia, 1975.
- STEVENSON, ROBERT. *Christmas Music from Baroque Mexico*. Berkeley / Los Ángeles / London: University of California Press, 1974.
- TRILLO Y FIGUEROA, FRANCISCO DE. *Obras*. Ed. A. Gallego. Madrid: Instituto de Filología Hispánica "Miguel de Cervantes", 1951.
- VEGA CARPIO, LOPE DE. *Obras*. Ed. Real Academia Española. 15 vols. Madrid: RAE, 1890-1913.
- La vida de Santa María Egipciaca, traducida por un juglar anónimo hacia 1215*. Ed. María S. de Andrés Castellanos. Madrid: Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1964.