

Poéticas transgresoras en el romance decasílabo
“Lámina sirva el cielo al retrato”,
de Sor Juana Inés de la Cruz



AHARON ARVIZU RAMÍREZ

University of California, Santa Barbara

Pensé yo que huía de mí misma, pero ¡miserable de mí! Trájeme a mí conmigo y traje mi mayor enemigo en ésta inclinación [por el saber], que no sé determinar si por prenda o castigo me dio el Cielo, pues de apagarse o embarazarse con tanto ejercicio que la religión tiene, reventaba como pólvora, y se verificaba en mí el privatio est causa appetitus [“la privación es causa de apetito”].

RESPUESTA A SOR FILOTEA DE LA CRUZ

ATISBOS Y ESCARCEOS SORJUANINOS

En este artículo propongo que el romance decasílabo “Lámina sirva el cielo al retrato...” devela una poética de la transgresión, a partir de los tópicos literarios de la *descriptio puellae* y el erotismo. Lo anterior lo llevo a cabo a través de un análisis estilístico que explora las diversas funciones y estrategias discursivas que la voz poética despliega en el romance objeto del estudio.

Analizo el romance decasílabo, afianzándome en las múltiples lecturas que exploran las estrategias de subversión de las jerarquías de poder y dominación, radicalizadas en la obra sorjuanina. Sigo la línea genealógica de los romances de amiga que sugiere Poot-Herrera en *Romances de amigas: finezas poéticas de Sor Juana*, toda vez que en ellos

circulan *venas ocultas* que comunican entre sí a estas figuras femeninas. Los “romances de amiga” —los que Sor Juana escribió y los que otras mujeres le escribieron— dan las pautas para seguir huellas en este doble género, el del romance literario y el de la figura femenina¹ ¶

1 SARA POOT-HERRERA, “Romances de amiga, finezas poéticas de Sor Juana”, en *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 4.1(1998), p. 191.

¿Cuáles son estas venas ocultas? ¿Desde qué posición enuncian y contra quién enuncian? ¿Qué voz de autoridad las reprime o las liberta? ¿De qué manera aquello que no puede ser nombrado es dicho en el romance sorjuanino y cómo el silencio persuade al lector contemporáneo? Estas son algunas preguntas que abordo. ¶

Vinculo el romance con las estrategias que el sujeto poético echa a andar para posicionarse como un sujeto marginal que conculca los muros materiales del poder, en su tentaculosidad política, eclesiástica y patriarcal. ¶

Aunque el objeto de mi estudio está abocado al romance decasílabo, comienzo un breve recorrido por algunas de las rutilantes constelaciones de la obra sorjuanina sobre el tópico del sujeto marginal. En este sentido inserto mi trabajo en la línea de pensamiento que analiza las diversas formas de inversión de las jerarquías de poder y subordinación en la obra de Sor Juana. ¶

DE ASCENSOS Y DESCENSOS EN PARACAÍDAS Y PARASUBIDAS: VERTICALIDADES HUIDOBRIANAS

Los ejemplos que a continuación menciono ilustran perfectamente la hipótesis de la verticalidad que esgrime Margo Glantz en *Sor Juana: poesía lírica a lo divino*. El juego de subidas y bajadas, de ascensos y descensos² que enmascaran el discurso y dan voz a aquello que no era posible decir de forma concreta en el contexto en que se gesta la obra de Sor Juana. De este modo, lo sagrado se vuelve profano, lo profano se vuelve sagrado y los sujetos se travisten: “procedimiento natural en la época, expresar lo terrestre con imaginería divina, como se expresa lo celestial con imaginería de la tierra”.³ ¶

Un ejemplo de doble juego de inversión aparece en el “Villancico de la Asunción de 1690”,⁴ cuando el yo lírico advierte que:

2 Estos ejemplos ascendentes y descendentes de los que habla Margo Glantz están férreamente justificados toda vez que abundan en nuestra tradición literaria hispanoamericana. Los más célebres se encuentran en *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* cuando asistimos al descenso de nuestro héroe a la Cueva de Montesinos. En la tradición literaria mexicana es imposible soslayar el descenso a la mina de Susana San Juan, en *Pedro Páramo*. Finalmente, en el ámbito latinoamericano, a propósito de paracaídas o parasubidas, no se puede dejar de lado el gran poema metafísico del vanguardismo creacionista huidobriano: *Altazor o el viaje en paracaídas* (1919).

3 MARGO GLANTZ, “Sor Juana: poesía lírica a lo divino”, en *Revista de la Universidad de México*. Agosto (1992), p. 24.

4 SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*. Ed. Alfonso Méndez Plancarte. México: FCE, 2018. Tomo I editado y prologado por Antonio Alatorre, p. 307.

Como es siempre su Humildad
su individua compañera,
 hasta en el mismo subir,
 el querer bajar ostenta.

No fué, su Asunción, subir
 por apetecer grandeza,
 sino que se pasó al Cielo
 por entrañarse en la tierra.⁵ ¶

En un primer momento, la inversión del término *individuo* por *individua* se revela al lector como un aparente juego inocuo. María elevándose en su divinidad pretende quedarse en el mundo terrestre encarnándose. No obstante, el ascender descendiendo no implica sólo una inversión alquímica que abreve del hermetismo de Trismegisto (“Como es arriba es abajo, como es adentro es afuera”) cuyas enseñanzas remontan a la deidad egipcia Thoth,⁶ sino que presenta una intención subvertidora que desestabiliza e invierte las categorías de lo sagrado y lo profano, los binarismos hombre/mujer y la posición del enunciador, en este caso, la poetisa que sin empacho ni arredramiento taladra los márgenes del discurso permitido. ¶

Glantz afirma en el artículo antes citado que la jerónima había sido “muy benignamente tratada”. Acto seguido cuestiona, no sin razón: ¿había asimilado el barroco con tal perfección la violenta metaforización de la sexualidad que esos “cúmulos de primores” o “ese bósforo de estrechez” de que habla Sor Juana —al hacer el retrato de la Condesa Paredes— se aceptaban como naturales?⁷ Me atrevo a decir que la benignidad del trato hacia la monja no obedece al barroquismo conceptista que esgrime la poetisa, sino a algo más simple: la admiración de su genio y portento. Si bien es cierto que el barroquismo en el romance decasílabo puede servir de disfraz, a través del tópico literario de la descripción de la amada poniendo énfasis en el cuerpo de la condesa; también es verdad que la descripción erótica en el poema

5 *Ibid.* Vol. II, p. 155. Para mi lectura, uso las obras completas del FCE editadas, anotadas y prologadas por Méndez Plancarte (2018). Para el cuarto volumen, uso la edición digital de ALBERTO G. SALCEDA *Obras completas, IV. Comedias, sainetes y prosa*. E-book, México: FCE, 2017.

6 Sobre el posible origen de la afinidad de la monja hacia el neoplatonismo, muy criticado por Antonio Alatorre, leo a OCTAVIO PAZ, “Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe”, en *Obras Completas*. México: FCE, 1998, particularmente los capítulos “Reino de Signos” y la lectura que el bardo lleva a cabo de “Primero Sueño”.

7 GLANTZ, *op. cit.*, p. 25.

no deviene sino hasta el verso 50. En ese punto del romance, la poetisa es consciente de que ningún lector cederá a la censura por más convencionalismos que el sujeto poético haya transgredido. Es muy arriesgada la apuesta, pero Sor Juan podría argumentar, dado el supuesto, que sólo ha pintado el retrato de una amiga, para deleite del marqués, su otro amigo y, de este modo, disfrazar el tópico erótico en el poema.

Las ristas de amistades que se desprenden de la relación con los marqueses son las que protegen la voz de una mujer que en un primer momento es relegada a los márgenes del poder político y eclesiástico, pero que en un segundo momento logra la absoluta reivindicación de su subjetividad. De esta manera, el yo poético en el romance adopta una estrategia de apropiación del poder que detentan sus protectores. En el apartado correspondiente al romance y siguiendo la misma vena comunicante, analizo la estrategia que el sujeto poético esgrime para feminizar al dios Efebo (*Lámparas, tus dos ojos, febeas*). ¶

Otro ejemplo que sigue la suerte del arriba descrito es la noción de conciencia criolla⁸ como una nueva epistemología de enunciación marginal. En el villancico número II de “Navidad, 1689” se lee, cuando canta al niño Dios que llora:

1.—¡Déjen-lé,
que a *lo Criollito* yo le cantaré!
2.—¡Le, le,
que le, le, le!⁹ ¶

Sin embargo, la noción de conciencia criolla se presenta en un estado más radical en la loa y en el auto sacramental *El Divino Narciso*. La loa al Divino Narciso da cuenta del conato y el encuentro violento entre dos ontologías opuestas que, con el devenir del tiempo, se convertirán en complementarias. Los elementos incorporados en la misma loa, tales como el teocualo, el tocotín, los atavíos elegantes de Occidente, el Indio galán y América, vestida de India bizarra, con mantas y cupiles, son apenas una muestra de la gestación de una nueva concepción del mundo: la criolla. ¶

8 Al respecto, véase Georgina Sabat de Rivers, *En busca de Sor Juana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998; Mabel Moraña, “Barroco y conciencia criolla en Hispanoamérica”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 14.28 (1988), pp. 229–251; y YOLANDA MARTÍNEZ-SAN MIGUEL, “Engendrando el sujeto femenino del saber o las estrategias para la construcción de una conciencia epistemológica colonial en Sor Juana”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 20. 40 (1994), pp. 259–280.

9 SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, *op. cit.*, Tomo II, p. 113.

En términos epistemológicos, se contraponen duramente a la palabra escrita y la iconografía argumentativa de la conquista que justifica el ataque y sujeción del indígena por considerarlo un natural salvaje que cubre sus vergüenzas como un indio. ¶

Por este motivo, para Benassy-Berling y Méndez Plancarte, la loa pone en evidencia la doble conquista temporal y espiritual de América, al tiempo que representa una suerte de recuperación teológica e histórica de las culturas indígenas.¹⁰ Se pueden expandir los márgenes de lo anterior haciendo hincapié en que la desnudez, la idolatría y el supuesto estado primigenio de los habitantes originarios es trastocado en su verticalidad, invirtiendo las jerarquías del poder (o en el peor de los casos igualándolas), lo que a la postre conlleva un hecho reivindicatorio del marginalizado. En términos discursivos, el acto puede observarse como un acto parresiástico. Es decir, entendido en sentido foucaultiano como un actuar y un

hablar franco (...) es exactamente la anti-adulación. Es la anti-adulación en el sentido de que la parresía es, en efecto, alguien que habla y habla a otro, pero habla al otro de tal manera que este otro pueda, a diferencia de lo que ocurre con la adulación, constituir una relación consigo mismo que sea autónoma, independiente, plena y satisfactoria.¹¹ ¶

La parresía da al otro la oportunidad discursivamente de afirmarse como un ente con agencia: el sujeto que habla con la verdad es lo que se denomina el *parresiastés*. En este sentido, el discurso esgrimido por Sor Juana se encuadra en un hablar franco, colocándolo evidentemente dentro de la genealogía que se ha marcado como enunciadora de una verdad transgresora y subversiva. Dicha dinámica se desenvuelve a partir de una deconstrucción de lo femenino que es tradicionalmente visto como un receptáculo pasivo carente de agencialidad y, en consecuencia, percibido como algo irracional. Ante esto, la loa presenta y representa la voz, primero, de América (lo indígena) y, después, de la mujer como tal.¹² Sería conveniente recordar

10 Véase CARMELA ZANELLI, “La loa de El Divino Narciso de Sor Juana Inés de la Cruz y la doble recuperación de la cultura indígena mexicana”, en *La literatura novohispana. Revisión crítica y propuestas metodológicas*, 1994, pp. 183-200. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc9g5z4>

11 MICHEL FOUCAULT, *La historia de la sexualidad II. El uso de los placeres*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003. p. 362.

12 Véase PAOLA LIZANA, “La poética o retórica subalterna en la Loa El Divino Narciso de Sor Juana Inés de la Cruz”, en *Alpha* 48 (2019), pp. 43-50.

que antes de ser pasada por las armas y ser vencida por Celo, Religión interviene movida por la piedad a fin de lograr la conversión deseada:

... que me inclina la piedad a llegar
(antes que tu furor los embiستا)
a convidarlos, de paz,
a que mi culto reciban.¹³ ¶

Sin embargo, lejos de recibir pasivamente la reprimenda o las razones de Religión, se lleva a cabo un desdoblamiento de estrategias discursivas de subversión que comienzan a dilapidar los muros simbólicos del poder colonial.

¿Qué naciones nunca vistas
quieren oponerse al fuero
de mi potestad antigua?¹⁴ ¶

Y más adelante la pregunta retórica que no es otra cosa que una contumaz afirmación, cuestiona:

¿Qué Dios, qué error, qué torpeza,
o qué castigos me intimas?
Que no entiendo tus razones
ni aún por remotas noticias,
ni quien ere tú, que osado
a tanto empeño te animas
como impedir que mi gente
en debidos cultos diga :

MÚSICA
¡Y en pompa festiva,
Celebrad al gran Dios de las Semillas!¹⁵ ¶

Lo anterior no sólo conlleva la idea de una lucha entre iguales, sino que exhibe los instrumentos a través de los cuales se libra el combate: es decir, el uso de

13 SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, *op. cit.* Tomo III, p. 6.

14 *Ibid.* p. 7.

15 *Ibid.* p. 9.

la razón, el planteamiento de silogismos que revisten a América de autoridad, la agencialidad, la legitimación fundada en su potestad antigua (historia) y la razón (lógica). El argumento fundado en la historia y la lógica permean el *dictum* que Sor Juana empuñará unos años más adelante en *La respuesta a sor Filotea*: “Como ente de razón”. ¶

Para Sabat de Rivers, Sor Juana va siempre más allá de lo que el límite de los géneros le impone:

Vemos, pues, que Sor Juana incluso dentro de un género alejado de controversias políticas como es el auto sacramental, se aprovecha de su condición de religiosa que escribe una pieza teatral que trata cuestiones de fe para hacer valer la visión americana de gentes [sic] de los mares de ‘non plus ultra’ sacudiendo, en boca de sus indios, la legalidad de la autoridad divina y estatal.¹⁶ ¶

La expresión clave en esta cita es “En boca de sus indios”, cuya idea conlleva la exigencia de que la marginalidad hable por ella misma. Es una de las grandes funciones reivindicadoras de la obra sorjuanina aplicadas a nuestra contemporaneidad: dar voz al subalterno. Spivak en su célebre ensayo advertía sobre el peligro de que el intelectual moderno de forma consciente o inconsciente se apropiara de la voz del representado. En el supuesto anterior no ocurre así. El caso más radicalizado y transgresor de la obra de la monja jerónima se encuentra en los villancicos escritos en náhuatl: “La Asunción” (1676). Pero hagamos un comentario final sobre la loa al Divino Narciso. ¶

En relación con el endecasílabo, en la loa, quisiera hacer un comentario de estilo de pocas veces notado. Desde el verso 14, el lector asiste al combate entre lo sacro y lo profano que irrumpe con fuerza y expresividad estética: “¡Celebrad al gran Dios de las Semillas!”. El endecasílabo no es gratuito (como tampoco nada está puesto al azar en la obra de Sor Juana) toda vez que contrasta con los versos de arte menor que le anteceden. El yo lírico intenta resaltar el contenido (el sincretismo indígena) a partir de una intensificación del continente (el endecasílabo). Por tanto, la forma (la métrica) no sólo es forma, sino que deviene en contenido a través de un trastocamiento isomórfico. ¶

De esta manera, el contraste del verso queda evidenciado en la loa que servirá como especie de vuelta y figura de repetición cuya intencionalidad es afirmar y anticipar el sincretismo de dos ontologías: la indígena y la católico-cristiana. Así, se

16 GEORGINA SABAT DE RIVERS, “Sor Juana Inés de la Cruz: Barroco de Indias, feminismo y lenguaje transgresor”, en *Sallina Revista de Lletres*, No. 6 (1991), p. 43.

perfecciona el contenido en la forma y la forma en el contenido. Un recurso similar abrirá la escena I del Cuadro Primero de *El divino Narciso*: “¡Alabad al Señor todos los hombres!”. Misma intensidad formal se evidencia durante la tentación que sufre Narciso por Eco, en el cuadro segundo. El punto más álgido de estos mecanismos de creación internos en el auto, estéticamente hablando, está dado a partir del soneto en el que el yo lírico expresa la muerte de Narciso, la figura crística por antonomasia. Hasta aquí mi comentario. ¶

Finalmente, conviene mencionar la noción de centralidad y periferia en *Primero sueño* cuando ya desde el epígrafe se menciona que “así intituló y compuso [este poema] la madre Juana Inés de la Cruz, *imitando* a Góngora”.¹⁷ A quién se imita, desde qué posición y por qué se imita parecen ser las pesquisas por seguir. ¶

La sucinta lectura del sujeto marginal en las obras arriba citadas indica que tienen un objetivo introductorio al romance estudiado. Lo anterior puede sintetizarse en lo que Sabat de Rivers afirma en *Sor Juana Inés de la Cruz: Barroco de Indias, feminismo y lenguaje transgresor*: “La lucha de Sor Juana por ensalzar a la mujer, por conseguir el reconocimiento del derecho de ésta a la intelectualidad y por equipararla al hombre en muchos planos, es una de las fuerzas principales que mueven su obra”.¹⁸ Esto es en villancicos, loas, autos y lírica personal cuyas correspondencias se encuentran con la hipótesis de la verticalidad expuesta por Glantz, la noción de conciencia criolla y el trocamiento de términos masculinos por femeninos. ¶

VÉRTIGOS DEL ROMANCE DECASÍLABO: RAPTOS DEL SENTIDO Y VUELOS POÉTICOS (*alétheia*)

Tomás Navarro Tomás en *Métrica española* señala que para finales del siglo XVI la métrica del romance había comenzado a ganar terreno entre las formas de época, casi al nivel que tenía la redondilla, poniendo énfasis que en aquel entonces los poetas de más renombre habían adoptado la nueva forma métrica. Acto seguido menciona algunos rasgos que provocan que el romance adquiriera el estatus que ahora se le concede. ¶

Fundamentalmente el autor señala que el romance abandona la pareja de versos para afianzarse en el uso de la cuarteta (versos de arte menor, normalmente octosílabos). Asimismo, el romance adopta la asonancia como rima normal, abandonando en definitiva la consonancia que había señoreado en el pasado. Finalmente, mencio-

17 SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, *op. cit.* Tomo I, p. 486.

18 SABAT DE RIVERS, *op. cit.*, p. 45.

na que la rima aguda sigue evitándose.¹⁹ Sin embargo, lo que debe interesar a los propósitos de este artículo es que el romance en el tiempo en que sor Juana perfecciona sus poemas ha alcanzado, ya, uno de sus puntos más elevados en cuanto a su ejecución y, por tanto, como afirma Alatorre en *Avatares barrocos del romance*, en Sor Juana se encuentra “su culminación más visible” dada su “barroquización”.²⁰ En más de cien páginas, el maestro Alatorre explica en qué consiste aquello que él denomina barroquización. ¶

En otro escueto y sobrio artículo denominado *Los versos de Sor Juana*, Tomás Navarro Tomás destaca la proclividad de la monja jerónima “a ensayar formas originales o poco conocidas en la versificación de su tiempo”,²¹ tal es el caso del romance en alabanza a la condesa Paredes. Además de comentar la función del esdrújulo inicial en términos de ritmo, añade muy poco. Alatorre en el citado artículo, a través de un periplo pormenorizado, le enmienda la página a casi todo el mundo y se aventura al viaje de la interpretación dejando constancia sobre la carga erótica del poema. Sentencia contundente: “Es un retrato hecho con amor. Es, en verdad, un poema erótico”.²² Luego, se embarca en una pesquisa (que no se reproducirá aquí) para dar con el verdadero artífice de la fórmula poética. ¶

Queda claro a estas alturas que la poetisa no es la creadora de la forma decasílabo de comienzos esdrújulos. Al menos, tal es el consenso. Todo indica que el hallazgo corresponde a Agustín de Salazar y Torres (como afirman, por ejemplo, Tenorio, Sabat de Rivers y Paz), aunque la impronta de la genialidad y el pulimento estético se lo lleva la madre Juana. Se antoja injusto poner *tête-à-tête* el poema de Salazar y Torres con el de Sor Juana toda vez que el primero parece desfallecer de inanición frente a la riqueza expresiva, luminosidad sensorial y engarce rítmico del decasílabo sorjuanino. Propongo dirimir las controversias triviales con las palabras de Martha Lilia Tenorio cuando advierte que “se puede decir que el arte de Sor Juana es superior, quizás más maduro, reposado, como fruta llevada a la sazón, pero honor a quien honor merece: el hallazgo métrico es de Salazar”.²³ Habría que señalar también que si la misma Sor Juana leía y admiraba las composiciones de Salazar y Torres, ¿por qué no habría el lector contemporáneo de prestarse a tal goce estético? ¶

19 TOMÁS NAVARRO TOMÁS, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Madrid: Guadarrama, 1966. p. 289.

20 ANTONIO ALATORRE, “Avatares barrocos del romance (de Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz)”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 26.2 (1977): 341–459. p. 342.

21 TOMÁS NAVARRO TOMÁS, “Los versos de Sor Juana.” *Romance Philology* 7.1 (1953): 44–50. p. 46.

22 ALATORRE, *op. cit.*, p. 410.

23 MARTHA LILIA TENORIO, “Agustín de Salazar y Torres: discípulo de Góngora, maestro de sor Juana”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica* 58.1 (2010), p. 185.

Además de considerar el poema como un romance de amiga,²⁴ en cuanto al mundo femenino que devela y la red de complicidades que deja al descubierto, sigo la clasificación que propone Georgina Sabat de Rivers en *Sor Juana y sus retratos poéticos*.²⁵ De los cuatro grupos que propone, me enfoco en el primero de ellos por tener como hilo conductor la descripción física de la mujer. De este modo, he leído las siguientes composiciones poéticas: 41, 61, 71, 72, 80, 87, 132 y 214, de las cuales sólo la 41 y la 61 (que nos ocupa) son romances. El resto se reparten en forma de letras para ser cantadas, seguidillas, redondillas, décimas y hasta un ovillejo no ecoico. Sólo en la letra (72) y en la seguidilla (80) no se menciona el talle, la cintura o los glúteos de la mujer. Sin embargo, ninguna de las formas poéticas antes mencionadas alcanza la fuerza expresiva y el detalle minucioso que se verá a continuación en el romance decasílabo con inicio esdrújulo (61). ¶

Para aclarar el sentido erótico del poema me baso en la lectura que lleva a cabo Rocío Olivares Zorrilla en el lúcido artículo “El romance decasílabo de Sor Juana y las zonas perdidas del sentido en la crítica de la poesía novohispana”,²⁶ toda vez que dirime la controversia en cuanto a un posible homoerotismo en la *descriptio puellae*, pero sobre todo aclara perspicazmente la función semiótica del cingulo (cinto de Venus) en la tradición occidental. Sería conveniente, pues, dar seguimiento a la voz que habla en “Lámina sirva el cielo al retrato”. ¶

IMPULSOS Y ALETEOS DEL POEMA HACIA LA VERDAD (ALETHEIA)

¿Cuál es el asunto del romance? ¿Qué pasa en él? A lo largo de 60 versos el yo lírico lleva a cabo un despliegue pormenorizado que exalta los atributos de la mujer y la idealizan a través del tópico literario de la *descriptio puellae*. María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga (Lísida) sirve como objeto del deseo donde se decanta la belleza como expresión ulterior del poema. Con este pretexto el yo lírico implementa una serie de estrategias discursivas que le permiten subvertir diversos órdenes del poder. ¶

24 Véase SARA POOT-HERRERA, “Romances de amiga, finezas poéticas de Sor Juana”, en *Caliope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry* 4.1 (1998), pp. 189-207.

25 GEORGINA SABAT DE RIVERS, “Sor Juana y sus retratos poéticos”, en *Revista Chilena de Literatura* 23 (1984), pp. 39-52.

26 ROCÍO OLIVARES ZORRILLA, “El romance decasílabo de Sor Juana y las zonas perdidas del sentido de la crítica de la poesía novohispana”, en *Especulo: Revista de Estudios Literarios* 14.44 (2010). <http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/decasila.html>

En la primera estrofa del romance, el sujeto lírico logra irrumpir con belleza inusitada, al mismo tiempo que sirve para contextualizar el asunto del poema. Es apenas el comienzo del romance y el sujeto poético advierte que a continuación llevará a cabo un retrato de la Condesa de Paredes, a través de las proporciones más sutiles que admite el lenguaje, la palabra y “los elegantes esdrújulos”. La musicalidad y la sublimación de esta primera estrofa no tienen parangón en la tradición literaria novohispana. ¶

El poder expresivo y la sonoridad vibrátil de la aliteración del fonema [l] que a lo largo de cuatros versos aletea (permítaseme el juego: del griego ἀλήθεια que se traduce por desocultamiento o lo que muestra lo verdadero) en nuestros oídos y sucumbe en nuestro paladar:

Lámina sirva el cielo al retrato,
Lísida, de tu angélica forma;
cálamos forme el sol de sus luces;
sílabas las estrellas compongan.²⁷ ¶

Los golpes de sentido son cruzados y multiplican el efecto: de color, de forma y a nivel sensorial. Los colores y la luz sirven para dibujar los atributos de la mujer idealizada. El cálamo, es decir, el pincel de la poetisa, columbra el retrato de su querida amiga en un poema lleno de plasticidad, por su claridad, tonalidad y coloratura. Los esdrújulos constituyen la materialidad pictórica con la cual se colorea el retrato. El cielo, así, deviene en la *palette* de la pintora que a pinceladas pinta las proporciones de Lísida mientras las estrellas hacen su sigiloso trabajo silábico.²⁸ “Cielo”, “angélica forma”, “sol”, “luz” y “estrellas” constituyen el campo semántico donde se vierten las acuarelas del tópico literario del retrato. A partir de este momento el sujeto poético describe de forma gradual y en dirección cefalocaudal los atributos físicos y amorosos de la mujer.²⁹ Se leen apenas los primeros cuatro versos y comienza a percibirse inexorablemente el agobio de la embriaguez dionisiaca. ¶

27 SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, *op. cit.*, Tomo I, p. 242.

28 No quiero dejar de mencionar que es tal la belleza aliterativa de esta primera estrofa que Octavio Paz, en una suerte de sortilegio dialógico, de poetisa a poeta, de poeta a poetisa, decide incorporar el verso “sílabas las estrellas compongan” como subtítulo a uno de los capítulos donde se exploran la curiosidad intelectual y el poder transgresor del conocimiento en la vida y obra sorjuanina.

29 El objeto del deseo sexual no debe vincularse a la autora del romance, es decir, a Sor Juana, sino al cónyuge de María Luisa, como ha dejado muy claro la escueta, pero inteligente lectura que lleva a cabo ROCÍO OLIVARES ZORRILLA en su artículo “El romance decasílabo de Sor Juana y las zonas perdidas del sentido en la crítica de la poesía novohispana”, en *Especulo: Revista de Estudios Literarios* 14.44 (2010). <http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/decasila.html>

Del verso 5 al 64, son 15 los núcleos estructurales que sirven como cronotopo y palestra donde, al mismo tiempo, el sujeto lírico, el ser y el signo lingüístico libran un combate cuerpo a cuerpo (cabellos, frente, arcos cigomáticos, ojos, nariz, mejillas, dientes/boca, barbilla/hoyuelo, pechos, brazos, dedos, cintura/glúteos, talle, pies y estatura). Apenas el soneto gongorino “xxxI Mientras por competir con tu cabello” puede equipararse con el romance de Sor Juana. Compite, sí, a nivel de dicción y expresión porque es un soneto trabajado en su forma clásica. Sin embargo, no compite, en profundidad, fina prolijidad, agudeza y barroquización. En este viaje lírico el romance *alethea* (del gr. ἀλήθεια:alétheia) con el objetivo de descubrir acompañada y gradualmente su verdad ulterior (versos 5 al 64). ¶

En la última estrofa (versos 65-69) se deja constancia de la impotencia del yo poético por transmitir a cabalidad la hermosura del objeto del deseo idealizado. La poetisa se disculpa por tan cortas líneas inexpresivas. El tópico de la falsa modestia tan aludido en la Edad Media permite al sujeto poético confirmar que es dueño de la materia y argamasa poemática que demanda la belleza de Lísida, en la última aliteración del romance:

Índices de tu rara hermosura
rústicas estas líneas son cortas ;
cítara solamente de Apolo
méritos cante tuyos, sonora.³⁰ ¶

El lector puede advertir que el romance comienza y termina con aliteraciones líquidas, vibrátiles y lateralizadas. Así, los fonemas [l] y [r] transmiten la sensación de haber transitado por los aires de un vuelo poético de los sentidos, en el sosegado silencio del poema sorjuanino. Romance de altos vuelos, que en un vaivén heterodoxo y bamboleante mecen las pasiones febriles del lector, como en un sueño donde el cuerpo y el erotismo funcionan a través de una estrategia de subversión de las sensaciones; primero, en términos formales; luego, en términos de contenido toda vez que la voz del sujeto poético va cobrando color y posicionándose en su afán transgresor. ¶

El trastocamiento de términos masculinos por femeninos, al describir los ojos de Lísida: “Lámparas, tus dos ojos, *febeas*...”³¹ es un claro ejemplo de lo antes dicho. Alatorre advierte sin ambages que el neologismo *febeas* connota la comparación “como de Febo (el sol)”, pero nada dice el maestro sobre la intención trastocado-

30 SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, *op. cit.*, Tomo I, p. 245.

31 *Ibid.* p. 243.

ra que subyace al adjetivar los ojos de la mujer como lámparas de Febo, el dios sol. Alatorre deja de lado la referencia sin esculpir el sentido del verso. ¶

Desde mi perspectiva, es clara la intención transgresora tanto del verso como de la estrofa. Es la estrofa 5 y el sujeto lírico ha descrito cabellos, frente y arcos cigomáticos o cejas. Siguiendo la finura del detalle, es turno de los ojos. Es en este punto donde el yo lírico se posiciona de un modo distinto y logra mirar directamente a la alteridad: en este caso a la mujer. El dios-sol Efebo feminizado nos recuerda a la Humildad, “la individua compañera” de María, en el villancico de la Asunción (1690). Paz dice en el prólogo a su estudio sobre Sor Juana que “La poesía, cualquiera que sea el contenido manifiesto del poema, es *siempre* una transgresión de la racionalidad y la moralidad de la sociedad burguesa”.³² El autor subraya el adverbio *siempre*, dejando clara la impronta de que la voluntad transgresora constituye la nota esencial del lenguaje poético. ¶

También queda claro que esa racionalidad y moralidad de la que habla Paz se ven debilitadas por la pólvora del ingenio que dilapida las categorías estables de lo masculino. El *Diccionario de autoridades* (1737) da una pormenorizada definición de la pólvora como aquel “Compuesto bien conocido que se hace de azufre, salitre y carbón, de que se forman unos granillos negros menúdos [sic], fácilmente *inflamables*, y de *gran violencia* por lo mucho que se extiende”.³³ Es curioso que el yo lírico escogiera este elemento para metaforizar el efecto de la mirada de Lísida. Se lee en el romance:

Lámparas, tus dos ojos, *febeas*
 súbitos resplandores arrojan:
pólvora que, a las almas que llega,
tórridas, abrasadas transforma.³⁴ ¶

Los versos ponen en juego la relación cortesana en el romance, que viene precedida de una estrofa anterior donde las “áspides” como flechas son disparadas y llevan el dulce veneno del amor. El tópico del amor cortés se va minando toda vez que el retrato de Lísida que se pinta en esta estrofa transgrede la visión petrarquista del amor que tradicionalmente tenían los poetas del Siglo de Oro sobre la mujer.³⁵

32 OCTAVIO PAZ, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe. Obras Completas*. México: FCE, 1998. p. 21.

33 REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, “Pólvora”, en *Diccionario de autoridades*. Madrid: RAE, 2022. <https://apps2.rae.es/Da.Html>

34 SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, *op. cit.*, Tomo I, p. 243.

35 ÍÑIGO SÁNCHEZ LLAMA, “La lente deformante: la visión de la mujer en la Literatura de los Siglos de

El razonamiento representado en el retrato es el siguiente: sus ojos son dos lámparas de un dios que se feminiza. Luego, estas miradas proyectan súbitos resplandores a las almas que las miran. Estas almas que miran terminan siendo abrasadas y minadas como consecuencia de contemplar tal belleza. ¶

Por tanto, se puede concluir que la mirada de Lísida no es la mirada del desdén cuyo objetivo es incentivar la porfía en el amante. Es decir, no muestra un desprecio para ser perseguida, sino que muestra arrojo, valentía y cierto grado de violencia. “Y de gran violencia por lo mucho que se extiende” dice el *Diccionario de autoridades*. La pólvora del mirar en Lísida no es sólo producto de una conflagración sino que causa daño a quien la contempla, lo mismo que las flechas envenenadas por su amor o los “tósigos de beldad [que] inficionan”, puestas en las estrofas finales. ¶

Dicho de otra manera, el retrato que el yo lírico lleva a cabo no presenta una mirada de desprecio que traducido al amor cortesano es una invitación al amante en la consecución de su empeño. La posición del enunciador que elige construir el campo semántico de un campo minado: “lámparas febeas”, “súbitos resplandores”, “pólvora” y “tórridas” deja claramente un posicionamiento cada vez más alejado del tópico de época. En este sentido, el poema inscribe una visión que logra conculcar palmo a palmo la idea de un amor caballeresco y noble. ¶

En la descripción erótica y en el posicionamiento del yo lírico se pueden evidenciar algunas de las estrategias de subversión que el sujeto poético blande para vulnerar las nociones propias del amor cortesano, su condición de mujer, de religiosa y de criolla. Uno de los pasajes más comentados en cuanto al erotismo que destila el romance es el siguiente:

Bósforo de estrechez tu cintura
cíngulo ciñe breve por zona;
rígida, si de seda, clausura,
músculos nos oculta ambiciosa.³⁶ ¶

¿Es posible que el retrato petrarquista patentice algún tipo de construcción del sujeto poético en esta estrofa? Es decir, ¿qué elementos de subversión, explícita o implícitamente, se pueden encontrar para afirmar su poderío dilapidador? Para desentrañar este punto se debe entender lo que ha ocurrido en el romance. Si se lee nuevamente la composición poética desde el inicio se advierte que hay una franca

Oro”, en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*. Vol. 2, (1993), p. 943.

36 SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, *op. cit.*, Tomo I, p. 244.

oposición y contraste entre la idea y la materia, el espíritu y el cuerpo, lo que constituye el eterno combate entre el Idealismo y el Materialismo, en la historia del pensamiento occidental (Platón y Aristóteles, Kant, Hegel y Marx vienen a la mente). El yo poético en el romance libra el mismo combate que se ha librado desde la Grecia antigua y que continúa hasta nuestros días con exponentes como Merleau-Ponty y sus elucubraciones sobre lo “cárnico”, el cuerpo y el espacio. ¶

En esta misma línea de razonamiento, la primera estrofa lleva a cabo la descripción de Lísida desde un punto que no contraviene los dictados del retrato petrarquista. Lo anterior se fundamenta en una descripción estrictamente idealizada. Se pinta a la mujer con angélica forma y se usa el cielo como lámina para colorearla. Se hizo mención en líneas anteriores al campo semántico que se despliega para representar a la Señora Condesa de Paredes en la primera estrofa. Sin embargo, conforme el yo lírico avanza en dirección cefalocaudal, en vertical, la Idea comienza a perder fuerza, como si comenzara a difuminarse hasta la concreción más absoluta: el cuerpo que encuentra su radicalización en lo cárnico. El énfasis puesto sobre el cuerpo en su extremismo erótico es lo que permite establecer el alejamiento de una simple, inocente e idealizada descripción física. Así, el sujeto lírico representa la superioridad del cuerpo sobre la idea. ¶

La belleza de Lísida deja de ser abstracta para materializarse en la carne. De este modo, la verticalidad que menciona Glantz es absolutamente plausible. Si en el multicitado villancico de la Asunción de 1690 (307),³⁷ María asciende al cielo y se diviniza para encarnarse en la tierra, en el romance decasílabo el movimiento es inverso, rebelde y muy claro. La idealización del retrato poético desciende en paracaídas, se corporiza, hasta encarnarse en “los jardines de Venus” (los pechos duros: “órgano es de marfil”), la cintura (“cíngulo ciñe breve por zona”), los glúteos (“músculos nos oculta ambiciosa”) y el talle³⁸ (“cúmulo de primores tu talle”) de Lísida. Por tanto, el poder desacralizador que conlleva la inversión de un tópico de época como la *descriptio puellae* ilustra el poder transgresor del romance que horada los principios canónicos y tradicionales de la forma. En este sentido, Sor Juana se convierte una vez más en una figura iconoclasta a partir de su propia *ars poética* y el acto escritural. ¶

Alatorre en la nota al pie confirma el dicho anterior toda vez que “Sor Juana llega más lejos que Góngora, que en el retrato de Tisbe, al llegar a ese punto, dice sólo: ‘el etcétera es de mármol’”. Lo que entre líneas advierte Alatorre es que “ese llegar más lejos que Góngora” tiene una implicación doble: de continuidad y de

37 SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, *op. cit.*, Tomo II, p. 154.

38 El *Diccionario de autoridades* (1739) consigna que el talle se refiere a “La disposición [sic], ò proporción [sic] del cuerpo humano. Lat. *Corporis forma, figura, habitus*”. Es decir, que se distingue entre la cintura, la hondonada y la forma o silueta del cuerpo humano.

ruptura.³⁹ En primer término de continuidad, porque el yo poético se afianza y muestra su dominio en la tradición del retrato petrarquista. En segundo lugar, de ruptura, porque señoreando en los alcázares que la tradición le impone, Sor Juana rehace el tópico de época, introduce imágenes eróticas antes no dichas y reconfigura la forma llevándola a límites extenuantes en comparación con los ejercicios de Salazar y Torres. ¶

Se posiciona asimismo como *una sujeta* contestataria en virtud de que desafía el poder eclesiástico, netamente masculino, y el poder eurocéntrico. Primero, por su condición de monja y de mujer que tiene prohibido escribir cosas profanas. Segundo, por apropiarse de los versos gongorinos y superarlos dialécticamente. Si bien es cierto que la poetisa imita en la forma, supera a Góngora en contenido al decir aquello que el otro (hombre y europeo) no se atreve a decir y deja en pura reticencia (“el etcétera es de mármol”). ¿Qué etcétera? La monja responde con rebeldía y sin ambages: “los músculos [que] nos oculta ambiciosa”. ¶

El sujeto lírico es finalmente desafiante por su condición de criolla. Expresa su yoidad a través del tratamiento de lo erótico y del mecanismo interno de creación del poema. Si leemos el poema desde el inicio, haciendo caso omiso al epígrafe, nos daremos cuenta de que el yo lírico se dibuja a sí mismo como un ente de razón por su capacidad creadora. Asimismo, la última estrofa del romance consigna, bajo el tópico de la falsa modestia, el mismo aserto. Nuevamente, la primera y última estrofa entran en un juego de convergencias que complementan la idea de que Sor Juana eleva su figura poética:

Índices de tu rara hermosura
rústicas estas líneas son cortas;
cítara solamente de Apolo
 méritos cante tuyos, sonora.⁴⁰ ¶

Alatorre en la nota explicativa ayuda a aclarar el sentido de la estrofa. Dice que “cítara de Apolo” se llamaba el libro que póstumamente recogía las obras de Salazar y Torres, el inventor del metro en que está escrito el presente romance y a quien la Condesa Paredes admiraba. En consecuencia, se puede argumentar que el yo lírico exalta su propia figura literaria mediante el uso del tópico de la falsa modestia, no sólo como mujer, sino como mujer artista y criolla que habita dos mundos: el eu-

39 OCTAVIO PAZ también advierte en su lectura de *Primero Sueño* esta doble dualidad del poema: de ruptura y continuidad. *Op. cit.*, p. 456.

40 SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, *op. cit.*, Tomo I, p. 245.

ropeo y el americano. El verso “rústicas estas líneas son cortas” debe entenderse de forma irónica. Es decir, lo que el sujeto lírico advierte es todo lo contrario. Se propone la siguiente interpretación: los versos que escribo tienen profundidad cognitiva y expresividad estética, de ningún modo son cortos y mucho menos rústicos. El mismo *Diccionario de autoridades* citado confiere a lo rústico la cualidad de sencillo y simple, cosa que en la especie no acontece. El romance decasílabo de comienzo esdrújulo puede definirse de múltiples formas, pero en ningún caso es simple y sencillo en su hechura escritural. Es puro artificio, pulimento estético, pesaje y medición quirúrgica de la palabra y el ritmo. ¶

Lo que en resumidas cuentas Sor Juana advierte a través del yo lírico en esta estrofa es que ella domina la compleja forma propuesta por Salazar y Torres y que, por tanto, dada la complejidad de la belleza de Lísida, no encuentra otra forma mejor para pintar su “rara hermosura”. La poetisa razona del siguiente modo: para una rareza, otra igual. En el siglo XIX, Rubén Darío escogería el adjetivo *raro* para hablar de sus maestros e influencias literarias (*Los Raros*). En esa obra, “la rareza” es sinónimo de genialidad. El silogismo se infiere solo. Sor Juana, mujer, monja y criolla, desde México, es capaz de pintar la hermosura de su amiga, con el pincel y la rareza del genio que posee. Por tanto, desde la posición que el yo lírico guarda en el romance, Sor Juana expresa una cuádruple condición marginal: de mujer, de monja, de artista y de criolla. En este sentido, Kathryn Mayers señala:

En retratos verbales como los que acabamos de ver, Sor Juana conecta su capacidad de ver [sic] de manera distinta con una perspectiva alternativa que radica en su otredad sexual, religiosa, y racial, y se sirve de esta perspectiva alternativa para representar objetos cuya propia ambigüedad transmite la compleja heterogeneidad de la sociedad colonial.⁴¹ ¶

La perspectiva sorjuanina en el retrato comentado deja constancia de la heterogeneidad colonial en la que vivía. Por tal motivo, Yolanda Martínez San Miguel explora las dinámicas a través de las cuales el sujeto sorjuanino se autoriza para llevar a cabo su enunciación.⁴² De Martínez San Miguel se retoma la idea de un sujeto

41 KATRIN MAYERS, “El retrato verbal como mecanismo de autoconstrucción: Sor Juana y la subjetividad multiposicional”, en *Poéticas de lo criollo: la transformación del concepto criollo en las letras hispanoamericanas (Siglo XVI al XIX)*, editado por Vitulli, Juan M., y David M. Solodkoff, Buenos Aires: Corregidor (2009), p. 158.

42 YOLANDA MARTÍNEZ-SAN MIGUEL, “Engendrando el sujeto femenino del saber o las estrategias para la construcción de una conciencia epistemológica colonial en Sor Juana”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 20. 40 (1994), p. 260.

multiposicional que asume el yo “para legitimar su autoridad y su derecho a adquirir un saber, sin transgredir abiertamente toda una red institucional de control con la cual Sor Juana intenta negociar su espacio personal”.⁴³ A partir del perspectivismo que el sujeto sorjuanino guarda se pueden crear, asimismo, un cúmulo de lecturas múltiples como las que aquí propongo, tal y como ha ocurrido por el reguero de pólvora que dejaron a su paso las candentes discusiones sobre *La Carta Atenagórica* y *La Respuesta a Sor Filotea*. Dejemos, pues, apenas, el cabo de la mecha encendida. ¶

* * BIBLIOGRAFÍA * *

- ALATORRE, ANTONIO, “Avatares barrocos del romance (de Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz)”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 26.2 (1977), pp. 341–459.
- DE LA CRUZ, SOR JUANA INÉS, *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*. Ed. Alfonso Méndez Plancarte. México: FCE, 2018. Tomo I Editado y prologado por Antonio Alatorre.
- FOUCAULT, MICHEL, *La historia de la sexualidad II. El uso de los placeres*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- GLANTZ, MARGO, “Sor Juana: poesía lírica a lo divino”, en *Revista de la Universidad de México*. Agosto (1992), pp. 23–26. <https://www.revistadeluniversidad.mx/download/cd0c2c57-f500-4a16-8ea6-53e96cb9cb27?filename=sor-juana-poesia-lirica-a-lo-divino> Consultado el 22 de marzo de 2022.
- LIZANA, PAOLA, “La poética o retórica subalterna en la Loa El Divino Narciso de Sor Juana Inés de la Cruz”, en *Alpha* 48 (2019), pp. 37–53.
- MARTÍNEZ-SAN MIGUEL, YOLANDA, “Engendrando el sujeto femenino del saber o las estrategias para la construcción de una conciencia epistemológica colonial en Sor Juana”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 20. 40 (1994), pp. 259–280.
- MAYERS, KATRYN, “El retrato verbal como mecanismo de autoconstrucción: Sor Juana y la subjetividad multiposicional”, en *Poéticas de lo criollo: la transformación del concepto criollo en las letras hispanoamericanas (Siglo XVI al XIX)*, editado por Vitulli, Juan M., y David M. Solodkow, Buenos Aires: Corregidor (2009), pp. 147–165.
- MORAÑA, MABEL, “Barroco y conciencia criolla en Hispanoamérica”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 14.28 (1988), pp. 229–251. *Jstor*, www.jstor.org/stable/4530399. Consultado el 11 junio de 2021.
- NAVARRO TOMÁS, TOMÁS, “Los versos de Sor Juana”, en *Romance Philology* 7.1 (1953), pp. 44–50. *Jstor*, www.jstor.org/stable/44938286 Consultado el 11 de junio de 2021.
- , *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Madrid: Guadarrama, 1966.
- OLIVARES ZORRILLA, ROCÍO, “El romance decasílabo de Sor Juana y las zonas perdidas del sentido de la crítica de la poesía novohispana”, en *Especulo: Revista de Estudios Literarios* 14.44 (2010). <http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/decasila.html> Consultado el 22 marzo de 2022.
- PAZ, OCTAVIO, “Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe”, en *Obras Completas*. México: FCE, 1998.

43 MARTÍNEZ-SAN MIGUEL, *op. cit.*, p. 262.

- POOT-HERRERA, SARA, “Romances de amiga, finezas poéticas de Sor Juana”, en *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry* 4.1 (1998), pp. 189-207. *Project Muse* muse.jhu.edu/article/672081
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, “Pólvora”, en *Diccionario de autoridades*. Madrid: RAE, 2022. <https://apps2.rae.es/Da.Html> Consultado el 22 de marzo de 2022.
- , “Talle”, en *Diccionario de autoridades*. Madrid: RAE, 2022. <https://apps2.rae.es/Da.Html> Consultado el 22 de marzo de 2022.
- SABAT DE RIVERS, Georgina, *En busca de Sor Juana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- , “Sor Juana Inés de la Cruz: Barroco de Indias, feminismo y lenguaje transgresor”, en *Sallina Revista de Lletres*, No. 6 (1991), pp. 41-45.
- , “Sor Juana y sus retratos poéticos”, en *Revista Chilena de Literatura* 23 (1984), pp. 39-52. *Jstor*, www.jstor.org/stable/40356381 Consultado el 11 de junio de 2021.
- SALCEDA, ALBERTO.G., *Obras completas, IV. Comedias, sainetes y prosa*. (E-book). México: FCE, 2017.
- SÁNCHEZ LLAMA, ÍÑIGO, “La lente deformante: la visión de la mujer en la Literatura de los Siglos de Oro”, en *Estado Actual de los Estudios sobre el Siglo de Oro: Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*. Vol. 2, (1993), pp. 941-948.
- TENORIO, MARTHA LILIA, “Agustín de Salazar y Torres: discípulo de Góngora, maestro de sor Juana”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica* 58.1 (2010), pp. 159-189. *Jstor*, www.jstor.org/stable/41220681. Consultado el 11 de junio de 2021.
- ZANELLI VELÁSQUEZ, CARMELA, “El Divino Narciso de Sor Juana Inés de la Cruz y la doble recuperación de la cultura indígena mexicana”, en *La literatura novohispana. Revisión crítica y propuestas metodológicas*, (1994), pp. 183-200. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc9g5z4>. Consultado el 11 de junio de 2021.