

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Facultad de Letras y Ciencias Humanas



Triple éctfrasis, humor y autorrepresentación del yo
burlesco en el ovillejo de Sor Juana Inés de la Cruz

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Lingüística
y Literatura con mención en Literatura Hispánica que presenta:

Aline Diaz Gonzalez

Asesor

Eduardo Francisco Hopkins Rodríguez

Lima, 2024

Informe de Similitud

Yo, Eduardo Francisco Hopkins Rodríguez, docente de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis titulada:

Triple écfasis, humor y autorrepresentación del yo burlesco en el ovillejo de Sor Juana Inés de la Cruz,

de la autora Aline Díaz González, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 5%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 27/05/2024.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 5 de junio de 2024.

Apellidos y nombres del asesor: <u>Hopkins Rodríguez, Eduardo Francisco</u>	
DNI:08239686	Firma 
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8792-4641	

RESUMEN

Esta investigación tiene como propósito comentar a partir de dos conceptos el poema tradicionalmente numerado como 214 por la clásica edición de Alfonso Méndez Plancarte en las *Obras Completas* de Sor Juana Inés de la Cruz. El primer concepto es la écfrasis postergada, entendida como una herramienta que permite articular una triple representación paródica de tres retratos. En el primer nivel, está el retrato de Lisarda, es decir, la dama que es pintada por el yo poético en el ovillejo y sobre quien, en principio, se centra la atención. El segundo nivel de écfrasis es el que presenta el retrato de los críticos y censores de la poesía de Sor Juana, personajes típicamente mencionados en la prosa y verso de la monja mexicana y que son retratados en el ovillejo de manera satírica. Finalmente, en el tercer nivel, interesa ver la écfrasis del autorretrato que ella misma construye sobre sí e incluye en el extenso poema, a través del cual el yo poeta-pintora burlesca se posiciona como sujeto conocedor y dominador de las técnicas que dan forma a los poemas retrato en clave seria –lo que luego le permite criticarlos– y se autoconfiere autoridad para representarse en el texto de manera directa por medio de, entre otros elementos, la firma con nombre propio hacia el final del poema retrato creado. Un segundo elemento que circula a lo largo del poema es el humor, este se presenta como elemento constitutivo del ovillejo y es por medio del cual el yo poético reflexiona, cuestiona y se permite transformar los modelos serios que representan la belleza femenina al considerarlos como “metáforas gastadas”. Así, alineándose con poetas como Polo de Medina, se suma a la parodia de las formas petrarquistas que describen la belleza de las damas, mientras aprovecha para introducirse en el poema y autorrepresentarse como mujer, monja y autora.

Palabras clave: Sor Juana Inés de la Cruz, ovillejo, écfrasis, humor, autorrepresentación

Índice

1. Introducción.....	1
2. La écfrasis, un concepto amplio, ambiguo y variable: algunas definiciones para entender la triple écfrasis en el ovillejo de Sor Juana Inés de la Cruz	3
3. “¿Pues qué es ver las metáforas cansadas/ en que han dado las Musas alcanzadas?”: revisión formal como vehículo para el humor en el ovillejo	12
3.1. La comparación con los modelos: revisando algunas fuentes del ovillejo	12
3.2. La forma como primer hilo argumental en el ovillejo: el carácter metapoético del poema y el léxico de lo jocoso.....	20
4. Los dos hilos argumentales restantes en el ovillejo: los críticos y la autorrepresentación del yo burlesco como resultado del desdibujar a Lisarda	31
4.1. Dilatación y digresión en la antesala del retrato: un acercamiento a Lisarda, los censores y la voz autorial.....	33
4.2. El tan esperado retrato de Lisarda: una belleza distorsionada y un juego de perspectivas	59
5. Conclusiones.....	95
Fuentes primarias.....	98
Referencias	98
Apéndice.....	103

1. Introducción

Ante la inmensa producción crítica destinada a Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695), el constante interés que despierta en los nuevos lectores y lo intrépido de lanzarse a comentar su obra, a veces surge la duda sobre qué más se puede decir que no haya sido dicho antes. Sin embargo, y aún consciente de las limitaciones que supone tener un corpus de estudio tan grande, es inevitable que una mujer extraordinaria no genere atracción y, por lo tanto, nuevas lecturas. Famosa y ampliamente celebrada en vida, puede ser considerada todo un ícono de la cultura de su época. Independientemente de su producción, las circunstancias de su vida también han sido objeto de interés, despertando, por supuesto, numerosas aseveraciones sobre su peculiar vida conventual. Aunque fue una mujer de fe, monja jerónima y dama cercana a la corte virreinal del México del XVII, su trabajo nunca pudo ser leído independientemente de las peculiaridades de su vida. Octavio Paz (1914-1998), sin duda, es uno de esos escritores que, tras un renovado interés por la figura de la monja durante el siglo XX, aprovechó las controversias que enmarcaron distintos episodios de la vida de Sor Juana para trazar un estudio peculiarmente atractivo, aunque no exento de licencias literarias. En su libro *Sor Juana Inés de la Cruz, o, las trampas de la fe*, publicado originalmente en 1982, aunque en este texto se trabaje con la edición de 1995, se mezclan análisis interesantes y atractivos sobre sus poemas, los cuales se vinculan con polémicas poco resueltas sobre la biografía de la monja. Paz ha sido cuestionado por importantes y reconocidos críticos de la obra de la jerónima debido a controversiales afirmaciones sobre el vínculo de sor Juana con María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, virreina de la Nueva España, –lo que después ha generado aún más tinta sobre la sexualidad de Sor Juana–, las polémicas en torno a la relación con su confesor y, en general, los distintos episodios de la vida de la monja que se han ido colando en su obra. Sin embargo, aspectos tan personales como los que se tratan en las cartas –*Carta Atenagórica* (1690) o la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* (1700)–;¹ no pueden desvincularse de la ruptura con su confesor, el padre Antonio Núñez de Miranda, y el posterior abandono de las letras, biblioteca, objetos de estudio y demás enseres personales para dedicarse por completo al rol de monja devota. Por ello, es indiscutible que para leer la obra de Sor Juana se debe tener presente las circunstancias de su producción.

¹ Ambas incluida en el Tomo IV, *Comedias, sainetes y prosa* (2012), de las *Obras completas* de Sor Juana Inés de la Cruz, editado por el Fondo de Cultura Económica.

Este es el caso del poema que aquí nos interesa trabajar. El ovillejo, cuyo primer verso –“El pintar de Lisarda la belleza,”– es el único texto con este tipo de verso. En él se evidencia la incapacidad para separar los dos aspectos que marcaron la vida de la poeta mexicana; su producción literaria, sus obras y su arte, de los aspectos personales que la afectaban; la crítica proveniente de sus lectores y las censuras que tenía que sortear para seguir adelante en su afán por escribir. Dentro de las peculiaridades de este poema que, aunque extenso, ha sido relativamente poco estudiado, nos interesa resaltar el pictorialismo que da sentido a sus versos, la importancia de lo visual en sus distintos niveles, la convergencia de lo privado y el quehacer público del arte, el énfasis en la nota autorial final y el rol de la mujer pintora/poeta como coprotagonista del poema retrato. Sin duda, es un texto de valiosa profundidad y complejidad que permite varios acercamientos. El más evidente y el que se trabajará aquí tiene que ver con la comunión entre arte o, más preciso, la pintura y la literatura, las muchas opciones que genera el diálogo interartístico y los conceptos y matices que de él se desprenden. Además, es preciso señalar que, contrario a lo que se puede pensar de este poema, el ovillejo se construye en clave de humor, de burla y parodia. Todos estos rasgos no pasan desapercibidos en el retrato final, pues las tres representaciones que se revelan en el cuadro están permeadas por lo cómico.

Ahora, de manera más puntual, se propone una lectura que identifica tres líneas argumentativas dentro del texto. Una primera es aquella destinada a la representación visual de Lisarda, a la manera tradicional de un retrato –una descripción de la belleza de la dama que va de arriba hacia abajo–, la cual será lentamente postergada, porque parte del ejercicio de “pintar” a la dama implica mostrar más cosas. Eso nos lleva a una siguiente línea de interpretación, la descripción de los críticos, lectores o censores, como aquellos que surgen en el poema definidos, si bien no bajo los parámetros de la representación petrarquista, sí desde una visión que echa luces sobre las circunstancias de producción del poema, las dificultades que surgen al escribir, el miedo a la crítica y la censura, etc. Gracias a la descripción de los críticos, se filtra en el poema, también, el perfil de la voz autorial. Esta es la de una dama que, hacia el final, revela su nombre haciéndolo coincidir con el de la propia monja. Por eso, este estudio plantea que en el ovillejo surgen tres líneas descriptivas compatibles con el principio ecfrástico, el que será explicado en el siguiente apartado. Es decir, podemos hablar de que el ovillejo “teje” alrededor de una triple écfrasis los retratos de Lisarda –casi una excusa para hablar de otros temas como el proceso de creación–, el de los censores y el de la propia autora como

receptora de las críticas y cuestionamientos frente a su trabajo. Así, las imágenes que se van representando en los versos del ovillejo serán una serie de planos yuxtapuestos, una especie de *collage* que permite visualizar distintas imágenes en un mismo “cuadro” y que nos lleva, como lectores, a ser partícipes de un juego de miradas donde el foco de atención se dirige de Lisarda y las complejidades de usar un sistemas de metáforas gastadas, hacia la representación ácida de los críticos y censores y, finalmente, hacia la propia autora que se revela como eje central del texto a través de su capacidad de producción. Sin embargo, antes de entrar al poema en sí mismo, conviene aclarar algunas nociones conceptuales sobre la écfrasis, concepto que hilvanará gran parte del texto.

2. La écfrasis, un concepto amplio, ambiguo y variable: algunas definiciones para entender la triple écfrasis en el ovillejo de Sor Juana Inés de la Cruz

La teoría de la écfrasis se enfrenta a una amplitud de conceptos y definiciones,² que tienen sus antecedentes en un elemento particular de la *Iliada*. Para algunos, la representación meticulosa y gráfica del escudo de Aquiles supone un proceso descriptivo tan exhaustivamente preciso que simboliza una primera forma de écfrasis. En el canto XVIII, se genera la impresión de que el tiempo se detiene en los detalles del escudo. Este, como elemento tallado, no deja de considerarse un objeto artístico en el que se condensarán todas las formas del mundo, desde su creación a manos de los dioses hasta las más comunes escenas de la vida cotidiana. Esta descripción es compatible con lo que los críticos señalan como écfrasis, pues busca dar a la palabra todo el poder de la imagen y lo visual de manera que el receptor tenga la impresión de estar, casi, ante el objeto representado. Dice Natalia Fernández que anteriormente se entendió el concepto, en el ámbito retórico, “como toda descripción capaz de crear, por su viveza e intensidad, impresiones visuales en el receptor” (2019: 116). Esta versión, como señala la misma autora, es la que estará vigente a lo largo de los años hasta el Renacimiento.

Poco a poco, el concepto ha ido modificándose, ampliándose y constriñéndose. Ha pasado de definiciones que incluían casi cualquier descripción que aportara dinamismo, viveza y notoriedad hacia aquellas donde solo se permite entender como

² Uno de los autores que más ha estudiado la écfrasis y su capacidad para representar imágenes es Murray Krieger. Hago uso, aquí, de un artículo suyo publicado dentro del libro *Literatura y pintura* (2000), editado por Antonio Monegal. En dicho texto, Krieger vuelve al tema de la écfrasis porque sigue considerando que es una “noción esquivada, infinitamente evasiva a nivel teórico” (Krieger 2000: 139).

écfrasis a la descripción de otro objeto artístico, eso sí con el mismo nivel de detalle y eficacia. Veamos esta evolución. Siguiendo lo que dice Ponce Cárdenas, la écfrasis tiene que ser una “descripción rica y detallada, capaz de provocar –en el lector o en el oyente– la visión de aquello que se describe merced a su claridad y viveza” (2014: 13). Es decir, una descripción tan detallada que sea capaz de generar en el lector la apariencia de estar observando la imagen que el poeta presenta. Una segunda definición de écfrasis la considera una representación visual de un objeto artístico, es decir que “constituía el ejercicio de descripción de obras de arte reales o imaginarias, mediante el cual el orador demostraba su elocuencia y virtuosismo por medio de la representación visualizante de su discurso” (Lorenzini 2015: 312). En esta definición, se pone la atención sobre la habilidad discursiva del autor para generar en los ojos del lector la imagen representada. Sin embargo, esta manera de entender la écfrasis no ha restringido su uso a la mera representación verbal de un objeto visual, sino que lleva la atención hacia un elemento común en todo principio ecfástico, la mirada y su proyección sobre el espectador. Por eso, interesa recuperar algunas ideas de Natalia Fernández sobre cómo se construye esa mirada ecfástica, la que, además, consideramos que será más útil para comprender el poema de Sor Juana y su intento de una triple écfrasis en el ovillejo. Dice la crítica que:

Con el planteamiento retórico originario, el eco se pone en la moción afectiva, dirigida primariamente a la evocación de una escena pictórica, o virtualmente pictórica, más que a la efectiva descripción de una obra artística en sí. Lo que define la écfrasis desde un punto de vista pragmático es, como en el arte, la mostración de la mirada y, en consecuencia, el encauzamiento de la mirada del lector-observador (2019: 118).

Es decir, uno de los rasgos principales del principio ecfástico es la atención sobre el juego de miradas que va del lector al objeto representado, solo para encontrarse con unos ojos que le devuelven la mirada. Además, en la mayoría de poemas que comparten la écfrasis como atributo, y gracias al predominio de la voz autorial, sus ojos son los que contemplan todo y es la mirada más potente aquella que condiciona hacia dónde se ha de mirar. Es precisamente este un rasgo esencial en la écfrasis, pues es la mirada del lector la que pondrá todas las piezas en orden hasta dar sentido a la imagen que la voz autorial desea presentar.

Ahora, sin duda es gracias a los trabajos de Murray Krieger que el interés por la écfrasis creció. Con él, y a través de lo que llama el principio ecfástico, se pudo dar actualidad al concepto e incorporarlo dentro del gran debate sobre la comparación

interartística y la cultura visual a lo largo del siglo XX. Murray propone tres posibles formas de entender la écfrasis: La primera como el:

intento de imitar con palabras un objeto de las artes plásticas, principalmente la pintura o escultura. Este significado estricto claramente presupone la dependencia de un arte, la poesía, de otro, la pintura o escultura. Es por tanto la forma más extrema de preguntar acerca de la capacidad de las palabras de crear imágenes [*picture making*] en los poemas (Krieger 2000: 141).

En este caso, su uso se restringe exclusivamente a la representación verbal de un objeto artístico, lo que supone que solo casos muy concretos pueden entenderse como écfrasis. Luego, una segunda línea interpretativa para la écfrasis, dice Krieger, implica ampliar su uso. Esto se logra cuando se entiende que écfrasis puede ser “cualquier cosa” que dicha en palabras se asocie con una imagen visual: Dice que puede ser “*cualquier* equivalente [...] en palabras de una imagen visual cualquiera”, por medio del cual el lenguaje funcione como signo natural y no arbitrario, lo que permita generar, así, cualquier representación que recuerde a la creada por imágenes plásticas (Krieger 2000: 141). Esto es buscar un sustituto en palabras para representar aquello que escapa al signo lingüístico, pero seguir manteniendo la imagen visual que se trata de crear. Finalmente, la tercera acepción del principio ecfástico es una más amplia, porque es aquella que se extiende lo suficiente para permitir “cualquier intento de construcción de una obra literaria que trata de hacer de ella, como constructo, un objeto total, el equivalente verbal de un objeto de las artes plásticas” (Krieger 2000: 142). Esta tercera forma de entender la écfrasis frente a la segunda se diferencia porque mientras la segunda piensa solo en una imagen visual, en un instante representado, en un elemento puntual, la tercera busca darle un sentido visual completo al objeto que produce con palabras. De esa manera, contiene todas las características de las artes plásticas sin serlo propiamente. Por eso, es justamente a partir de una noción como esta que se puede pensar en el ovillejo de Sor Juana como una forma de écfrasis triple, donde se busca crear un cuadro/retrato en el que convergen tres representaciones y tres miradas que se tejen entre sí: autora/pintora, mujer representada y público censor.

Ahora, para Krieger existe un problema fundamental con este concepto y es el siguiente: ¿cómo resolver la dificultad del lenguaje, que es arbitrario y temporal, para que se presente espacial y estático como una imagen? Dice el crítico que el lector y el poeta tienen que conciliar estos dos impulsos. Surge, por un lado, la existencia del intento ecfástico por situar y fijar en un instante una representación visual, mientras que, por

otro, la naturaleza misma de la palabra se lo impide, pues es lineal y está en movimiento, efecto contrario al de la imagen. Frente a lo señalado por el crítico, consideramos que la forma del ovillejo que construye la monja mexicana, a la manera de un tejido que intercala tres líneas descriptivo-argumentativas para describir a Lisarda, a los críticos y a sí misma, es clave porque permite ajustar los dos impulsos contradictorios del principio efrástico. Creemos, justamente, que por medio del movimiento que genera la prolongación y las constantes digresiones en el poema, además de los saltos entre línea y línea descriptiva, se puede contrarrestar el efecto estático que tiene la imagen descrita, pues la palabra, al tratar de describir a la joven Lisarda, proporciona movimiento y así se trata de compensar la contradicción del principio efrástico y luchar contra el efecto estático de la descripción de una imagen.

Como no deja de ser un concepto amplio, es necesario completar con algunas nuevas afirmaciones sobre la forma que la éfrasis puede asumir. Puesto que es claro que su valor no deja de ser una descripción detallada y minuciosa que aporta carácter visual a aquello que está representado, se puede confundir con otros conceptos. Uno de ellos, y clave en el Siglo de Oro, es la mimesis; concepto ampliamente trabajado por Aristóteles para definir la manera en que el arte imita a la naturaleza. Extendiendo la idea de mimesis, es posible asumir que la éfrasis pueda ser, también, una forma de la misma, porque al representar, por ejemplo, la belleza de las damas, asume elementos de la naturaleza para describirlas.

Por otro lado, aunque Riffaterre se restringe a explicar la éfrasis como representación verbal de un elemento visual o, en todo caso, plástico, es interesante notar algunas ideas que surgen de su texto:

Como el texto efrástico representa con palabras una representación plástica, esta mimesis es doble. Pero también es ilusoria, ya sea porque su objeto es imaginario, o bien porque su descripción tan solo hace visible una interpretación dictada menos por el objeto real o ficticio que por su función en un contexto literario. Por otra parte, esta acepción moderna no es en absoluto incompatible con el sentido que los antiguos daban a la éfrasis, considerada como un tropo sinónimo de la hipotiposis – descripción tan llamativa y sugestiva que uno se creería en presencia del objeto mismo (Riffaterre 2000: 161).

De aquí, nos interesa notar cómo tanto éfrasis como mimesis e hipotiposis son conceptos estrechamente vinculados, que no dejan de apuntar a una descripción que se propone ser lo más visual posible. Esto es aplicable para el caso del ovillejo de Sor Juana, pues supone una manera de construir un retrato que, en su afán por hacerlo vívido, busca

insertar al lector/receptor dentro del texto a través del juego de miradas, de las perspectivas y de la visión atenta del lector que deberá reconstruir las tres imágenes que la voz autorial le propone. En este caso, la descripción no es meramente de rasgos físicos y visuales, sino también de aspectos que marcan el carácter o la personalidad del retratado, como ocurre cuando se hace uso de la *ethopooia* y *prosopopoeia*.³ De hecho, en el análisis que hace Lorenzini sobre la poesía pictórica virreinal, con énfasis en los retratos de damas, se resalta que hasta el siglo XVIII Iberoamérica consideraba a la écfrasis como una descripción general y plástica de personas.

Sin duda, el concepto es, como se va mostrando, bastante amplio, escurridizo y mutable. Entre otros motivos, esto sucede porque trabaja entre dos disciplinas extensas y complejas como el arte y la literatura. Por eso, conviene tener claras algunas diferencias entre la écfrasis literaria y la écfrasis de la historia del arte o crítica:

La écfrasis crítica se refiere a un cuadro existente, y solo tiene sentido si está basada en el análisis formal de su objeto, mientras que la écfrasis literaria presupone un cuadro, sea este real o ficticio. Por lo tanto, la écfrasis literaria se basa en una idea del cuadro, en una imagen del artista, en lugares comunes del lenguaje a propósito del arte (Riffaterre 2000: 162).

Así, tiene más sentido para el análisis de los poemas retrato que nos interesa fijarnos en la comprensión del concepto de écfrasis como un elemento amplio y no circunscrito a la presencia real de un objeto artístico. Como señala Riffaterre, nos concierne la idea de cuadro, más allá de si existe o no, porque en dicha acepción se esconde la voluntad plástica de la descripción de una persona y hacia allí va el impulso por crear una imagen que recuerda a un cuadro. Porque nos interesa la manera como son representadas esas imágenes y el efecto que puedan tener en la mirada del lector. Esto no significa que la écfrasis no pueda trabajar en función de obras de arte reales o verosímiles, pero en el espectro donde se mueve la écfrasis literaria, es posible que la descripción a la que apunte solo genere la impresión de estar ante una forma de arte o refiera a un tipo de arte o reflexione sobre arte. Dice el crítico que la écfrasis trabaja en función de:

³ Lorenzini (2015), en su artículo sobre el retrato femenino virreinal, desarrolla un poco más estos conceptos y su comparación con la écfrasis. Dice Lorenzini que en la América virreinal existían dos formas complementarias de representar a las mujeres; a través de la écfrasis y la prosopopoeia y la ethopooia: “mientras la *ékphrasis* de persona se definía, principalmente, como la descripción o exposición de las características de los retratados, la *ethopooia* o *prosopopoeia* constituía la elaboración de los discursos hipotéticos que estos pudiesen haber pronunciado, a fin de representar su carácter y sus pasiones” (Lorenzini 2015: 312).

obras de arte reales o imaginarias insertadas en una obra literaria –por ejemplo, en una novela– forman parte del decorado, o bien tienen una función simbólica, o pueden incluso motivar los actos y las emociones de los personajes. A cada una de estas categorías corresponde un mecanismo de efecto de realidad, efecto que constituye una variedad de la ilusión referencial (Riffaterre 2000: 162).

En ese sentido, podemos cuestionarnos si la écfrasis es, entonces, solo un decorado, un elemento accesorio o, en todo caso, reflexionar sobre cuál es su propósito y función en el poema. Antonio Monegal, en la presentación al libro que contiene una serie de estudios sobre la comparación interartística, la visualidad y el diálogo entre arte y literatura, propone que écfrasis es un rasgo propio de la literatura. Argumenta que esta “se basa precisamente en la invocación y la evocación de la visualidad, y como tal se convierte en un laboratorio de experimentación idóneo para comparar los diferentes sistemas de representación, y comprobar hasta qué punto es posible el intercambio entre ellos” (Monegal 2000: 18–19).

Entonces, más allá de ser solo un mecanismo ilusorio en el poema, el uso de la écfrasis supone, además del diálogo interartístico, la incorporación de elementos visuales a un texto, la plasticidad e impresión de estar ante un elemento pictórico, una reflexión superior. El empleo de esta estrategia no es solo un ejercicio de dominio de las formas técnicas, del léxico y de las figuras literarias hasta generar la impresión de *energeia*; sino que cobra valor en la medida en que interpela a su lector. Al final, lo que interesa es ese juego de miradas, por medio de las cuales el cuadro se revela, toma forma y adquiere conciencia de su plasticidad. Lo importante es la interpretación del espectador sobre la descripción, como explica Riffaterre (2000:174).

Lo que hay que resaltar es cómo en el poema se inserta ese juego de miradas que, efectivamente, recuerda a *Las Meninas* (1656) de Velázquez, donde se evidencia la consagración de un efecto tan típico del Barroco –la multiplicidad de planos, el juego de miradas, la perspectiva, los claroscuros, la inserción del autor en el cuadro–, pero que tiene sus antecedentes en otro cuadro tan famoso como el *Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa* (1434) de Jan Van Eyck. Entonces, hacia allí apunta nuestra autora. La monja mexicana busca representar un tipo similar de juego de miradas. Por ello, se vale de la écfrasis para insertar en el ovillejo una triple representación que permite llevar la atención de la persona representada hacia la voz autorial y desde estas dos hacia quien aparece en el poema como receptor de los textos de la monja, los espectadores, críticos, censores de su producción, pero que, en última instancia, podemos ser nosotros mismos, los lectores contemporáneos de su obra.

Irene Artigas en su libro del 2013, *Galería de palabras*, usa la definición de écfrasis en su investigación sobre la comparación interartística y, especialmente, alrededor de algunos poemas. Ella pone énfasis en el sentido que se ha dado al concepto desde la crítica contemporánea, es decir, écfrasis como la representación verbal de un elemento visual, aunque reconoce que es una noción mucho más amplia. Dice que

[se] refería a la descripción de una persona, un lugar o una batalla, y no solo a la de un objeto visual. Se trataba de un ejercicio retórico que debía hacer que el escucha viera lo descrito ante sus ojos, de ahí la importancia del efecto que la descripción producía (Artigas 2013: 13).

Mientras que, ahora, ha habido un retorno a la écfrasis entendida como la descripción que tenga por fin la visualidad y nitidez de aquello que se representa. De Artigas, además, interesa revisar una idea sobre el capítulo tres de su libro, en el que la autora reflexiona en torno a los retratos con especial énfasis en el poema de Margaret Atwood (1939) “Manet’s Olympia”. Para Artigas, “el poema de Atwood busca dotar a la imagen femenina del poder de la palabra para, así, desmitificarla y dar a la mujer su lugar como sujeto” (2013: 22). Esto se consigue al ser la voz autorial del poema de Atwood una mujer, caso similar al de sor Juana en el ovillejo, quien se revela a sí misma como autora en el último verso, mientras firma, como los pintores, el cuadro de su autoría. En el poema de Atwood, la voz autorial femenina se dirige e interpela al lector haciéndole una acusación directa, pues es este quien mira el cuerpo desnudo de Olympia. Como tal, el espectador del cuadro de Manet, así como el lector, son cuestionados en el poema de la canadiense por su voyeurismo. Atwood aprovecha para, después de describir de manera ecfrástica el cuadro de Manet, incluir a un personaje menos evidente, el espectador. En su poema, ella es explícita, lo hace ser parte del texto, retira de él el velo que le protege, la oscuridad y el anonimato. Gracias a su voz autorial, ahora él está dentro del texto y, por lo tanto, dentro del cuadro. Movimiento similar ocurre en el ovillejo. Aunque sin ese carácter sexual del retrato de Manet, Sor Juana trae a sus espectadores delante de la escena. Para la monja, ellos siempre han estado presentes, sin embargo, su imagen ha estado preservada lejos de los focos de atención. Eso ocurre hasta que la propia voz autorial, así como quita, pone los reflectores sobre ellos para hacerlos sujetos del retrato y dotarlos de una presencia incuestionable en el texto. Este acto se extiende hasta tal punto que los lectores/espectadores no son solo mencionados, sino retratados, generando la impresión de que en el retrato final hay suficiente espacio para la imagen deformada que ha hecho la monja de estos personajes.

Esta idea nos traslada a pensar en la autoridad y autoría que surgen en el ovillejo, porque en él es la poeta quien firma al final del texto con su nombre y apellido y, además, es ella quien ha asumido la palabra, quien se representa a sí misma como sujeto dentro del cuadro que ha representado y se reconoce a sí misma con el poder que le da el ser la autora del texto. Ella, como poeta/autora, tiene la capacidad y la virtud de conceder presencia en el poema a quien ella desee, incluida ella misma. A diferencia de los otros representados –los críticos, por ejemplo–, ella aparece representada con más elogios y con una posición favorecedora. Así es como Sor Juana adquiere identidad en el poema, así se posiciona como sujeto de quien trata el poema y como sujeto que proporciona o quita poder a quien ella desee.

Por último, recogeremos el trabajo de un crítico importante sobre la poesía de la monja mexicana y quien también combina la lectura del ovillejo con el concepto de la écfrasis que interesa a este trabajo. Él, sin embargo, niega que el concepto de écfrasis pueda servir como elemento para entender el poema. Para referirse a poemas cuyo tema es la écfrasis, Sebastian Neumeister señala algunos ejemplos como los poemas “Al retrato de una decente hermosura, la marquesa de la Laguna”, “Esmera su respetuoso amor; habla con el retrato, y no calla con él, dos veces dueño”, “Décimas que acompañaron un Retrato enviado a una persona”, “Esmera su respetuoso amor hablando a un Retrato”, “Describe, con énfasis de no poder dar una última mano a la pintura, el retrato de una Belleza”, (Neumeister 2017: 177). Dice el crítico que el ovillejo no puede inscribirse en este paradigma de representación, puesto que “es la descripción de una persona sin la intervención de un retrato pintado, un retrato en forma verbal, o más bien, el ensayo burlesco de hacer un retrato” (Neumeister 2017: 177). Para este crítico, Sor Juana no se muestra ni petrarquista ni antipetrarquista, pues esto significaría continuar con el mismo movimiento. Ella se presenta autónoma (Neumeister 2017: 189). Y, aunque no se extienda mucho más en esta idea, explica que “Sor Juana sale del conjunto literario contemporáneo sin ignorarlo y se establece, hablando en los términos de la teoría de sistemas de Niklas Luhmann, como observadora distinta y autónoma por la observación misma del sistema establecido” (Neumeister 2017: 190). Si bien coincidimos con que Sor Juana se presenta como observadora de las estrategias del petrarquismo, creemos que sí se posiciona en la línea de poetas que reniegan y parodian la facilidad con que las metáforas petrarquistas son usadas para describir la belleza de las damas.

Quizás, en última instancia, convendría decir que se trata de una sátira burlesca. Como amplía Neumeister (2000) en otro texto sobre la autodefensa de Sor Juana en el

ovillejo, el problema de la autoburla que hace la monja de los poemas con rasgos petrarquistas no solo supone la deconstrucción de la belleza femenina hasta la fealdad o hacia el retorno a la funcionalidad de los atributos femeninos, sino que plantea el problema de la elección de un “estilo llano”. En ese sentido, Neumeister (2000) se cuestiona si la decisión de la monja por emular lo jocoso, como hizo Jacinto Polo, implica una “renuncia a todo el aparato imaginístico del petrarquismo y volver a la descripción simple y directa del estilo llano” (300). El crítico señala que la respuesta puede encontrarse en las ideas de Baltasar Gracián. Para el crítico del Barroco, la manera de defenderse y sobrevivir reside en la “agudeza, una malicia estética [...] que hay que aplicar para sobrevivir artísticamente” (cit. en Neumeister 2000: 301). Neumeister completa este análisis al explicar que “Sor Juana conoce los tratados de Gracián, dispone de la agudeza necesaria para superar los éxitos poéticos de sus contemporáneos e incluso sus propios efectos petrarquistas. No continúa en su arte con la artificialidad acostumbrada, pero tampoco vuelve a la naturaleza, sino sigue con un petrarquismo de segundo grado que finge ser natural. El estilo llano y personal de Sor Juana sirve para encubrir la perfección artística de sus poesías” (Neumeister 2000: 301-302). Dimensión que logra a partir de la ironía, una forma ulterior de agudeza e ingenio. Conocedora de los modelos, habiéndolos explorado y teniendo una amplia colección de poemas de estilo petrarquista, puede plantear un cuestionamiento de los mismos e incluso de las estrategias antipetrarquistas del XVI. La ironía del ovillejo redirecciona la atención, por eso, a la figura de la voz autorial que es, en última instancia, la propia poeta.

Por este motivo vemos que, en el ovillejo, hay espacio para generar una especie de proclama verbal y plástica de lo que hay en gran parte de su producción, tanto poética como en prosa y dramática, al cuestionar las fórmulas que se usa para la creación de poemas retrato, las dificultades de la creación artística, el contacto de los autores con sus lectores y críticos, etc. Como propósito didáctico, veremos ahora cómo se construye la parte formal del texto como aquella que concreta y posibilita el surgimiento del humor en el poema. Sin embargo, como se irá explicando, el ovillejo es un caso paradigmático donde queda más que evidenciada la dificultad de separar forma de fondo, pues ambos elementos se entrelazan constantemente a la manera de un ovillo.

3. “¿Pues qué es ver las metáforas cansadas/ en que han dado las Musas alcanzadas?”: revisión formal como vehículo para el humor en el ovillejo

En este apartado, se trabajará con algunos textos que explican la parte formal como vehículo para el surgimiento del humor en el ovillejo en función del modelo directo con el que se ha construido el poema de Sor Juana, la obra de Jacinto Polo, en donde se resaltarán los aspectos típicos de la parodia y, en segundo lugar, se planteará cómo surge el humor a partir de uno de los hilos argumentales en el ovillejo: las reflexiones metapoéticas a través del léxico jocoso y los matices que de él se desprenden.

3.1. La comparación con los modelos: revisando algunas fuentes del ovillejo

El principal modelo con el que se construye el ovillejo es la obra de Jacinto Polo de Medina. Sobre la forma de los poemas de Sor Juana y Polo de Medina, Matas (2001) plantea un cuadro de similitudes y diferencias entre el poema “Retrata un galán a una mulata, su dama”, del poeta murciano y el ovillejo de la poeta mexicana. Dado que el análisis del crítico se concentra en la comparación de estos dos poemas –aunque sugiere que la “Fábula burlesca de Apolo y Dafne” es donde la monja “debió hallar más aliento” (Matas 2001: 92)– pretendemos reproducir aquí la clasificación que hace para mostrar de manera comparativa el uso que dan ambos poetas a las formas de la tradición literaria para describir la belleza femenina. Además, al considerar el rótulo “Pinta el jocoso numen, igual con el tan célebre de Jacinto Polo, una belleza” en la edición de Méndez Plancarte (1995) y Alatorre (2009), recogemos del cuadro de Matas algunas ideas que explican el léxico elegido por Polo de Medina en el poema “Fábula de Apolo y Dafne”. Del poema de Polo de Medina, nos centraremos exclusivamente en los versos donde se describe a la dama, Dafne, que van del verso 24 al 199 en la edición digital que hace la Biblioteca Virtual Cervantes a partir de la edición de Luis Verós (Polo de Medina 2002). Debido a que el retrato de la amada solo ocupa 175 versos de los 539 de la totalidad del poema, nos concentraremos en esos primeros versos porque representan el fragmento que más se asemeja al retrato de Lisarda hecho por Sor Juana en su ovillejo. Los otros están dedicados a narrar, a manera de mito, la historia de Apolo y Dafne en una evidente clave burlesca.

De la misma manera, nos tomamos la libertad de hacer algunas precisiones en las ideas de Matas para incluir, además de las descripciones típicas, algunos aspectos de

estilo que interesa resaltar por ser similares a los que usa la monja. Aprovecharemos en apuntar que el retrato de Dafne en el poema de Polo de Medina –que Matas no analiza– empieza por la descripción de los pies, mientras que los otros dos poemas lo hacen de manera más tradicional, por la cabellera, frente, cejas, ojos, etc.

Para describir el cabello, el poema “Retrata un galán a una mulata, su dama” de Polo de Medina reemplaza las formas “sol, rayos, oro, amarillo, rubio, cuerda, arco, hebras o madeja, por Bayos, azabache, prietos morcillas, moño, guedejas, sortijas y sabandijas (Matas 2001: 104-105). En la “Fábula de Apolo y Dafne”, del mismo autor, se hace alusión a la cabeza como perico,⁴ mollera para tratar el tema de la repetición, y se califica los cabellos de rancios y podridos. En cambio, el poema de Sor Juana describe los cabellos de su dama con términos como: calva, enredos, cerdas, postiza (en alusión al uso de una peluca por parte de Lisarda), mollera y referencias a Absalón en evidente clave metapoética.

Sobre la frente, contrario al empleo de convenciones como “cielo, estrellas, cristal, leche, nieve, blanca” (Matas 2001: 104-105) o adjetivos como “maravilla, consonante, diamante, humillos de azucena”, usados por Sor Juana, Polo de Medina en el “Retrata un galán a una mulata, su dama”, la describe como “medianoche, pecas, mulato”, o “entintada, hollín, azabachada, negra-parda”. Esto se hace en evidente oposición a la claridad de la descripción de la frente cuando se hace en clave convencional. En la “Fábula de Apolo y Dafne”, la frente se describe como “tres ánades madre” –que se asocia con un refrán que tiene por tema la simplicidad de hacer algo–, raya, frentecilla, limpia y serena. En oposición, Sor Juana describe la frente como un “claro”, “comisura”, “limpia”, “caballería” y “despejada” en el ovillejo.

Sobre las cejas, Matas (2001) también señala que en clave seria se las suele describir como “arcos de Cupido” o “arco iris”, pero que Polo de Medina las referencia como “triumfales, turquescos, negras, cerdas, hilo, flecos, tenacillas, hoces, corvillas, guarda-polvo, epítetos [añejos]” (104-105) en el “Retrata un galán a una mulata, su dama”. En la “Fábula de Apolo y Dafne”, las cejas solo se definen como “extremadas”, mientras, en el ovillejo, las cejas son “arcos de cañería, zarcos, viejos y trillado”.

Respecto a los ojos, tradicionalmente se les describía como estrellas, cielo, luceros, soles, esferas, globos, rutilantes, doradas, arreboles, serenos, manantial perfecto, niñas, párpados, Apolo (en evidente función metapoética), aurora, alba, etc., como bien

⁴ Tocado de pelo postizo, según *Diccionario de Autoridades* (2013).

señala Matas (2001). Pero, en “Retrata un galán...”, Polo de Medina los representa con términos como “firmamento, negros, enlutados, oscuro, luces” y, en otros versos, como “bizcas, basquiñas, picas, alabardas, pasadizos”, “tramoya de cisnes, españoles” o, simplemente, como “son dos”. En “Fábula de Apolo y Dafne” se les describe como “azabache, Etiopía”, mientras que, en el ovillejo, los ojos de Lisarda son como el sol, pero en alusión a un “solar, solariega”. También se les representa como “cuadratura del círculo, niñas-pupilaje” o como “buñuelos, pimienta, alucinados, luces en remojo”.

La descripción de la nariz se presenta en clave seria como “bellos matices”, pero en el “Retrata un galán...” será un “cañón de plata, zona, cañón de vellón, corvo caño, alambre, estaño, nogal, enebro, almendruco”, según recoge Matas (2001:104-105). En la “Fábula de Apolo y Dafne”, por otro lado, la nariz se describe con “buen colorido”, “calzará la nariz los cinco puntos descarnada”, o “miércoles corvillo”.⁵ Frente a estas descripciones, la nariz de Lisarda es descrita por Sor Juana como “tortizosa, seguida y sin geometría”, en clara alusión a su rectitud.

Seguimos con las mejillas, las que en tono serio y elevado se caracterizan por ser “aurora, maravillas, carmín, rojas, grana, rosa, cándidas, jazmín, cristal, eternas primaveras, claveles deshojados” o rosas bellas, diablo y Apolo. Mientras que las mejillas de la mulata son “madrugada, dos mentiras –en clara crítica al uso de cosméticos–, ébano postizo”. También son “sangre vertida en leche”, “campos nevados, pomos romos, jarcia vana, hortelano y escabeche”. Las de Dafne, por otro lado, son “treta (de poeta de teta)” y “encarnadas por bofetadas”. Estas formas se oponen a las de Lisarda, que simplemente son “carne”.

Sobre la boca, en clave seria, los tres poemas la relacionan con “puente, rubí, nácar, coral, concha, clavel y grana”, mientras que en clave de humor el “Retrata un galán...” lo hace como “sangriento Brasil, hueso, carne, madroño, camuesa y escupitajo”. En la “Fábula de Apolo y Dafne” se le consigna como “poca”, “ni en los labios de antaño/no hay claveles hogaño” (vv.68-69) –un refrán que usará también Sor Juana–, y se dice que “no pide, no habla”. Por otro lado, el ovillejo la describe como “salada” en asociación a la cecina, término que también emplea y “colorada”. Junto a la boca, los dientes en tono elevado tendrían que ser “perlas orientales, diamantes puros” o “nácar dividido”, pero los de la mulata son “hueso, amarillos, blancos, dos muros” como bien sintetiza Matas (2001), pero nosotros notamos que un rasgo importante es el énfasis en la

⁵ Vulgarmente hace referencia a cómo la gente en esta época se encorva por sus pecados (*Diccionario de Autoridades* 2013).

funcionalidad, porque de ellos se dice que “muerdes, mascas, comes, hablas, cantas, alientas y suspiras”. Frente a lo anterior, vemos que en los casos de la “Fábula de Apolo y Dafne” y el retrato de Lisarda, no hay una descripción burlesca asociada a los dientes. El retrato desciende hacia la descripción de la garganta, que típicamente sería “nieve, blanca o de cristales”, pero en los dos poemas de Polo de Medina que aquí se comentan no hay una descripción burlesca. Sin embargo, en el caso de Sor Juana sí la hay y esta se resume en “helada y garapiñada”.⁶

Las manos se presentan desde la descripción seria como “diestra, siniestra, blanca, hermosa, marfil, plata, bizarra, ligereza, “de cristal o flores”, pero, similar al caso de la garganta, mientras en Polo de Medina no hay una descripción burlesca, en el poema de Sor Juana, se las presenta como que son “de carne y hueso, agarran, hamponas y mancarronas”. Además, sobre la cintura, se dice que esta debería ser, en tono serio, “breve, delgada” y que sobresale por su estrechura, pero la de Lisarda, en tono burlesco, resalta por “poco capricho”, mientras que en los casos de la mulata y Dafne de los poemas de Polo de Medina no hay una descripción burlesca. Finalmente, mientras que el pie debería ser “breve y nieve”, en la “Fábula de Apolo y Dafne” solo se dice que es “recogido” y en “Retrata un galán a una mulata, su dama” no hay una descripción burlesca; pero, en el caso del ovillejo, Lisarda se caracteriza porque “no es zapatera”, en referencia a la pequeñez del pie.

Como resalta Matas, es preciso notar que hay dos claras diferencias entre la manera de construir el concepto en el poema retrato burlesco. Por un lado, “Polo de Medina tiende a la acumulación de imágenes satírico-burlescas, como pretendiendo dar respuesta, en clave humorística, a cada una de las imágenes legadas por la tradición literaria” (2001:106). Por otro lado, el juego de palabras para la descripción de la belleza de la dama disminuye en el poema de Sor Juana, pero no desaparece, sino que se ve relegado a otros momentos del poema, donde la descripción es dejada de lado y ocupa mayor presencia alguna de las otras dos líneas argumentativas del ovillejo, la crítica hacia los lectores/censores de la monja o la reflexión en torno a la caducidad del lenguaje. Estos dos valores se ven representados en el poema de Sor Juana, pues son propios del estilo satírico-burlesco, pero no son los únicos en el ovillejo. Para ver y analizar los elementos propios del estilo satírico-burlesco, se parte de dos fuentes principales, los estudios

⁶ Matas (2001) solo llega hasta la garganta, a partir de allí, los comentarios son de autoría propia.

críticos de la poesía satírico-burlesca de Quevedo hechos por Ignacio Arellano (1984, 2007) y el artículo de Matas (2001).

Un primer elemento propio del estilo burlesco y tan común en el poema es dicha acumulación léxica que resalta Matas (2001) para el caso de Polo de Medina. Esta variable permite reforzar el valor chistoso (Arellano 2007: 59) de las fórmulas usadas y acentuar su función lúdica en el texto. De hecho, siguiendo el estudio de Arellano (1984), parte de este efecto se logra por la conjunción de una serie de elementos que no siempre son excluyentes, sino que se van entrelazando en el poema, como se ha visto en el ovillejo, y que componen una especie de consonancia de cualidades que permiten leer el ovillejo de Sor Juana a la manera de los poemas satírico-burlescos de Quevedo. Al respecto, cabe resaltar, primero, en qué consiste el estilo satírico, para luego explicar el burlesco. Arellano (1984, 2007), simplificando las propuestas de Frye, Highet, Hodgart y Scholberg, señala que:⁷

No existe una definición que abarque totalmente a la sátira, pero sí ciertos rasgos en los que la mayoría de los estudios parecen estar de acuerdo: a) no es un género literario, ya que se sirve de todos ellos. Es más bien una «actitud y propósito del escritor y cierta visión sardónica» (Scholberg), b) siempre implica un ataque, c) en cuanto a la comicidad las opiniones son discrepantes. Para Pelorson y otros, es arbitrario considerar el tono cómico esencial en la sátira (Arellano 1984: 25).

En este punto, se encuentra una serie de diferencias con la manera en que la teoría moderna se compara con la del Siglo de Oro, pues, mientras en este último “la reprensión moral como base de la sátira es admitida con unanimidad” (Arellano 1984:24), en lo moderno “es menor la referencia a la intención moral” (1984: 25).

En relación a lo burlesco, el mismo autor hace dos distinciones. Por un lado, parte de la definición que da el *Diccionario de Autoridades*, que considera lo burlesco como “jocoso, lleno de chanzas, chistes y graciosidades [...] se dice y apropia a los escritos que tratan las cosas en estilo jocoso y gracioso [...] y festivo” (cit. en Arellano 1984: 26). Continúa señalando que lo burlesco “entendido en sentido amplio, sin mayores pretensiones críticas, podría asimilarse a la ‘risa’: serían burlescos aquellos elementos que hacen reír, bien para facilitar la penetración de la sátira [...] o por su valor lúdico y estético en sí” (Arellano 1984: 26). Sin embargo, reconoce que el problema de los términos y sus límites es bastante confuso y ambiguo, pues la crítica tiende a asumir

⁷ Se trabaja con las definiciones que da Arellano en su estudio de 1984, pues son más detalladas que las reflexiones que consigna en el texto de 2007 como estudio preliminar a la poesía burlesca de Quevedo.

distintas nociones de lo burlesco y lo satírico como parte, por ejemplo, de las modalidades de la parodia, las expresiones de lo chistoso y el estilo bajo (Arellano 1984: 26) o, incluso, como señala “Luzán, siguiendo a Quintiliano, incluye la sátira en lo jocoso, como un modo particular de hacer reír”; mientras que “Jammes, por el contrario, piensa que lo burlesco es un caso particular de la sátira” (cit. en Arellano 1984: 27).

En resumen, “la sátira, según Jammes, ejerce una crítica que se apoya en los valores reconocidos por la sociedad del tiempo y los defiende; la poesía burlesca en cambio, exalta los valores negados por la norma social, es decir, los antivalores” (Arellano 1984: 27); puede ser más sencillo entender la complejidad de ambos conceptos si se habla de “poemas más o menos satíricos expresados en estilo más o menos burlesco” (Arellano 2007: 6). Es decir, es importante considerar que la complejidad en relación a los conceptos de satírico y burlesco, sus límites y su uso para la clasificación de los poemas se encuentra resuelta en una especie de continuum, donde valoramos los poemas en tanto son más o menos satíricos, con o sin cuota de risa de por medio, puramente burlescos, entendidos como aquellos que no incluyen una crítica moral, o los satírico-burlescos, aquellos que dentro de su crítica hacen uso de un estilo burlesco. Con esta explicación podemos identificar una serie de variables y características propias del estilo satírico burlesco; entre las que Arellano enumera una larga lista de temas y formas que caracterizan la poesía satírico burlesca de Quevedo, de las cuales nos servimos para extrapolar y analizar algunos elementos que se encuentran en el ovillejo de Sor Juana.

Existen similitudes, también, con un poema de otro modelo suyo, Quevedo. Como bien ha sido mencionado por la crítica,⁸ Sor Juana toma, además de Jacinto Polo de Medina, otros modelos para su poesía satírico-burlesca. Si bien el poema que me interesa no se encuentra entre los textos satíricos y burlescos de Quevedo, sino entre la poesía seria, se ha podido notar algunas similitudes interesantes con el ovillejo de Sor Juana. Este es el poema 507 en la edición de José Manuel Bleca, en el volumen I de las obras completas del poeta español. El poema se titula “Retrato de Lisi en Mármol” y, en la edición de Castalia, se está ante dos versiones del mismo: una clasificada por el editor como Texto A,⁹ donde la atención se centra en el trabajo del escultor; y una versión que

⁸ Específicamente, Luciani (1986) y Plata (2007), los más usados en este texto.

⁹ Reproduzco, aquí, el poema en la versión que responde al Texto A:

Un famoso escultor, Lisis esquivava,
en una piedra te ha imitado viva,
y ha puesto más cuidado en retratarte
que la Naturaleza en figurarte;
pues si te dio blancura y pecho helado,

aparece como Texto B, donde la figura que se desarrolla es la del pintor y la que elegiré como modelo. Ambas versiones son muy similares, lo que cambia es el sujeto del texto, escultor/pintor. Se aprovechará este espacio para reproducirlo en su totalidad y ver algunas de las semejanzas:

Un famoso pintor, Lisarda esquiva,
te ha retratado en una peña viva,
y ha puesto más cuidado en retratarte
que la Naturaleza en engendrarte;
pues si te dio blancura y pecho helado,
él mismo te ha dado:
bellísima en el mundo te hizo ella,
y él no te ha retratado menos bella.
Mas ella, que te tuvo por piadosa,
de hueso te compuso y carne hermosa,
y él, que vuelta te mira en piedra ingrata,
de lo que tú te has hecho te retrata (Quevedo 1999: 678-679).

Es curioso que el nombre del sujeto a quien se dirige el poema –poema retrato, además– coincida con el nombre de la dama que se pinta en el ovillejo. Sin embargo, lo más interesante de este texto es que discute el propio acto de crear y, específicamente, el de crear un poema retrato que represente la belleza femenina desde los cánones heredados por el petrarquismo. Además, es interesante notar cómo, desde un tono más serio y elevado, el poema de Quevedo se inserta en la discusión en torno a las formas usadas para simbolizar lo bello; él también critica el desgaste de las formas que permiten representar dicha belleza y cómo estas se han alejado de la propia realidad para concentrarse más en lo accesorio, en los adornos, y menos en la persona. Debido a su tono serio, es posible apreciar que el poema recoge el enfrentamiento entre la creación y la representación; es decir, el pintor retrata a esta Lisarda con especial cuidado para tratar de mantener fielmente la belleza de la dama y que esta se corresponda con la realidad que él percibe. El final del poema tiene como motivo el desengaño: ella fue creada por la naturaleza, es de hueso y carne –motivo también usado por el ovillejo de Sor Juana, es decir, no es necesario adornar tanto a la dama cuando la realidad es que ya es bella por la materia con

él mismo te ha dado:
bellísima en el mundo te hizo ella,
y él no te ha repetido menos bella.
Mas ella, que quiso hacer piadosa,
de materia tan blanda y tan suave
te labró, que no sabe
del jazmín distinguirte y de la rosa.
Y él, que vuelta te advierte en piedra ingrata,
de lo que tú te hiciste te retrata (Quevedo 1999: 678-679).

la que está hecha—, pero el pintor la representa como ingrata, pues su belleza es solo comparable a la frialdad de una piedra. Él, finalmente, se desencanta de la dama y la mejor representación que puede hacer de ella es la que deje de ensalzarla y la muestra como humana.¹⁰

El tema no es ajeno, Plata (2007) afirma que en Quevedo se puede hallar varios poemas que tratan sobre la dificultad de describir la belleza femenina. Entre ellos están el 621 titulado “A una dama hermosa, rota y remendada” (Quevedo 1999: 75-77), que se encuentra en el segundo volumen de las *Obras completas* de Quevedo o el 623 titulado “Describe los trebejos de una familia, de quienes se hallaba maleficiado” (Quevedo 1999: 87-91), en el segundo volumen también. Estos dos tienen como tema el retratar la belleza femenina de manera satírico burlesca, es decir, buscan representar los rasgos femeninos con figuras exageradas, con énfasis en lo que podrían denominarse imperfecciones en las mujeres, procuran transformar las típicas imágenes usadas para comparar facciones de las damas con elementos de la naturaleza típicamente bellos con otros que no lo son, etc.

Sin embargo, uno de los poemas más reveladores de Quevedo, que se lee en relación con el poema de Sor Juana, es el 717 en el volumen dos de las *Obras completas*. Este, titulado “Procura enmendar el abuso de las alabanzas de los poetas” (1999: 393-395), expone las desventuras que hay en el describir a las mujeres usando los tradicionales tópicos que asocian la belleza de la dama con la naturaleza: los dientes son comparados con perlas, las narices con nácar y las orejas con marfil, los cabellos son de oro y la piel de flores y rosas:

¡Qué preciosos son los dientes,
y qué cuitadas las muelas,
que nunca en ellas gastaron
los amantes una perla!
No empobrecieran más presto
Si labraran, los poetas,
De algún nácar las narices,
De algún marfil las orejas (Quevedo 1999: 393, vv. 1-8).

En oposición, el poeta critica los temas usados para describir la belleza. Quevedo reclama el uso excesivo de formas tan comunes y repetitivas en la poesía, tanto que se han vuelto vacías. Para notar lo artificial de dichas convenciones literarias, ironiza poniendo énfasis en formas tradicionalmente olvidadas en la creación poética:

¹⁰ Sobre el trabajo de Quevedo en este poema, Sáez señala que “la revisión de Quevedo es una verdadera reescritura artística, pues desarrolla en dos tiempos tanto una mayor originalidad como un acento más fuerte en conceptos e ideas sobre el arte” (Sáez 2018: 40), caso similar a las críticas que surgen del ovillejo.

¿En qué pecaron los codos,
que ninguno los requiebra?
De sienes y de quijadas
nadie que escribe se acuerda.
Las lágrimas son aljófara,
aunque romas las vierta,
y no hay un culto que saque
de gargajos a las flemas.
Para las lagañas solas
hay en las coplas pobreza,
pues siempre se son lagañas,
aunque Lucinda las tenga (Quevedo 1999: 393, vv. 9-20).

En este fragmento, codos, sienes, quijadas, lágrimas y lagañas quedan expuestos como términos normalmente relegados en las descripciones de la belleza femenina. En ese sentido, el cuestionamiento ironiza en torno al poco o casi nulo uso que le dan los poetas a diversas partes del cuerpo humano, que por el peso de la tradición y por no considerárseles bellas, no se han usado en los poemas retrato. Esto, sumado a la artificialidad con la que se ha construido la imagen de una dama ideal, pura y perfecta, deviene en un desgaste del retrato y del lenguaje habitual usado para representar a la amada. Sin duda, son muchas las representaciones burlescas de las damas en la poesía en lengua hispánica, pero uno de los rasgos más interesantes del caso de Sor Juana es cómo un solo, aunque extenso poema, condensa muchas de ellas. Veamos, ahora, algunos rasgos que propician el humor, la sátira y lo burlesco en el ovillejo.

3.2. La forma como primer hilo argumental en el ovillejo: el carácter metapoético del poema y el léxico de lo jocoso

Tres son los hilos que estructuran el poema. En el ovillejo, las cualidades de lo satírico burlesco están representadas en dos hilos con los que se va a construir el texto, dos hilos que se plantean como las herramientas que usará la monja para crear el ovillejo, donde el primero responde a un interés más metapoético, que involucra las reflexiones sobre las formas, los estilos, el lenguaje coloquial y vulgar, la acumulación y repetición léxica; las lenguas especiales: la germanía, las frases hechas, refranes y dichos; la parodia de fórmulas religiosas y textos literarios, los temas considerados femeninos; y el uso de figuras y creación de conceptos.

El otro hilo importante es el que lleva el tema de la crítica literaria, la censura de los críticos/lectores/oyentes, el tú burlesco –aspecto fundamental para entender el problema de la perspectiva en los poemas satírico burlescos (Arellano 1984: 29)–, sus

comentarios frente al trabajo de la monja y la defensa de esta frente a ellos.¹¹ El tercer hilo es el del fondo, los retratos que van surgiendo con las reflexiones de los dos hilos anteriores, por medio de los cuales se van entrelazando y difuminando los límites de unos y otros y que deberían construir, en principio a Lisarda, pero que termina mostrando a los críticos y en última instancia a la propia voz autorial. Las variables de fondo y forma se irán mezclando en el poema mientras se van entrelazando los tres retratos: el de Lisarda, los censores y la autora misma. Sin embargo, en este apartado se analizarán los distintos temas propios del estilo del ovillejo a partir del primer hilo que permite la creación de una especie de lienzo sobre el cual se desarrollará el poema.

Dentro del primer hilo, entonces, un elemento fundamental en el poema es su carácter metapoético. Esta variable se explica por medio de una serie de registros y menciones que hacen referencia al estilo llano usado por la monja. Es decir, durante todo el poema, el yo pintora/poeta reconoce que su poema se inscribe dentro de un conjunto de normas y parámetros que han sido considerados como propios del género burlesco. Estas alusiones son constantes. A continuación, se muestran algunos de los distintos momentos en que se hace alguna mención directa sobre el estilo usado, uno más de los elementos del poema que permite que se le lea desde una clave metapoética. Estos elementos, además, se presentan como contrarios al estilo elevado de la poesía cortesana, que en la crítica al ovillejo se ha leído como parte del lenguaje petrarquista.

En primer lugar, es necesario hacer unas precisiones sobre el tipo de verso usado en el poema. Respecto a la métrica, dice Tomás Navarro Tomás, en su nota 22, que este tipo de poemas, los ovillejos, responden a una “serie de pareados de endecasílabos y heptasílabos, llamada también silva de consonantes” (1972: 272-273). Según Fernando Plata, quien hace un análisis sobre los posibles modelos usados por la monja para la creación del poema, señala que este se inscribe “en el ámbito teórico de la poesía yámbica. Eso explica, en parte, la selección que hace sor Juana de un vocabulario poco apto para la poesía de estilo medio o elevado: “pizca” (v. 15), “pellizca” (v. 16), “cozca” (v. 17), “rempuja” (v. 18), “aporrea” (v. 18), “endibia” (v. 30), “mosquitos” (v. 84), “antiguallas” (v. 88), etcétera” (Plata 2007: 467). Además, señala que no es asunto nuevo el uso del metro yámbico para tratar el tema del retrato jocosos de Lisarda, por el contrario, este estilo se asienta en una corriente “antipetrarquista” propia del siglo XVII, que Sor Juana emplea en el ovillejo (Plata 2007: 468), pero que ha sido ya desarrollada por sus

¹¹ Toda esta clasificación ha sido tomada en función a los dos documentos de Arellano, el de 1984 y 2007.

contemporáneos y por sus modelos hispánicos, Quevedo, Góngora o Lope, dentro de lo que se conoce como el giro paródico que se enfrenta al uso de las fórmulas típicas del petrarquismo.¹² Por último, sobre el uso del ovillejo, Domínguez explica:

La composición métrica inventada por Cervantes, conocida desde el siglo XIX con el nombre de ovillejo –palabra que en los siglos XVI y XVII designaba la rima pareada de endecasílabo y heptasílabo, lo que hoy llamamos silva de consonantes– sirve para introducirnos en el uso satírico de ecos, ovillejos y algunas formas de pareados, que en algunos puntos están relacionadas [...] (Domínguez 2009: 83).

Más adelante, el crítico plantea algunas referencias sobre el uso burlesco de esta forma métrica. Por ejemplo, resalta el comentario a la *Gatomaquia* de Lope de Vega que hace Luzán en su *Poética* (1789), donde comenta el uso burlesco de este tipo de verso: “En versos de silva, mezclando arbitrariamente los de once y siete sílabas, pareados los más, y alguna vez alternando o cruzando las rimas, pero sin dejar suelto ninguno” (cit. en Domínguez 2009: 83). Continúa explicando que es un tipo de verso que se usa en temas jocosos y comenta que “no pueden servir para la grandeza épica, pues la repetición de rimas pareadas les da un aire burlesco, acaso porque estamos acostumbrados a oírlos en los entremeses” (Luzán cit. en Domínguez 2009: 83). Queda constancia, pues, del uso burlesco y jocosos de los ovillejos y de las aplicaciones que a este tipo de metro se le puede atribuir.

Respecto a la poesía burlesca, podemos agregar algunas ideas de Rodrigo Cacho Casal, quien la entiende, principalmente, como el juego con los valores propios de todo lo que se considera elevado y en clara conformidad con lo “llano”. Dice el crítico, entonces, que lo burlesco se caracteriza por “el contenido jocosos, la desmitificación y parodia de los códigos altos (poesía petrarquista, épica, encomiástica), el estilo bajo y frecuentemente vulgar. Su finalidad básica es la de causar la risa, la de entretener al lector” (Cacho 2003: 469). Hacia allí se posiciona la elección del léxico metarreferencial en el ovillejo. Presenciamos una constante alusión a la forma usada, lo que atrae la atención del lector sobre el proceso de producción del texto, además de la focalización en las formas y sus usos. Veamos algunas menciones sobre el estilo, que, como se nota a

¹² Se puede revisar la idea del “giro paródico” en el libro de Natalia Fernández (2019) *Ojos creadores, ojos creados: mirada y visualidad en la lírica castellana de tradición petrarquista*. Para la crítica, este giro – que empieza a extenderse hacia finales del siglo XVII– sobre el desgaste de los cánones de belleza heredados del petrarquismo explican más que un ataque, una consecuencia natural, una “tensión entre la mirada y la representación que anima” (190). Es más, señala, que “en el momento en que la belleza se aleja de la convención artística para enraizarse en la vida, las fronteras se abren hasta girar sobre sí mismas y dar cabida al otro polo: la fealdad” (191).

continuación, no son pocas. Se detallan aquí dichas fórmulas y menciones dentro del verso en que aparecen y las resalto para evidenciar su carácter metapoético:

- “con un estilo llano” (v.3)
- “no hay voz, equivoco ni frase que por común no pase” (v. 41-42)
- “Esto sí era hacer versos descansados” (v. 77)
- “que lo dije solo por el consonante” (v. 122)
- “¿pues qué es ver las metáforas cansadas” (v.95)
- “¡Oh, pueses tan soeces! / Todo el papel he de llenar de pueses” (vv.145-146)
- “que principio no tiene consonante” (v. 150)
- “Perdonen, que esta mengua/ es de que no me ayuda bien la lengua” (vv. 151-152)
- “que he perdido los modos/ del estilo burlesco” (vv. 196-197)
- “porque mi estilo llano” (v. 201)
- “comparación que tenga conveniencia” (v. 234)
- “¿Dónde el viste estará y el así cómo/ que siempre tan activos/ se andan a principiar comparativos?” (vv. 248-250)
- “En fin, yo no hallo símil competente” (v. 245)
- “que no todo ha de ser comparaciones” (v. 256)
- “y aunque es su consonante maravillas” (v. 268)
- “¿Ven cómo sé hacer comparaciones” (v. 289)
- “salta el comparativo” (v. 292)
- “una comparación de esta manera” (v. 294)
- “Mas por sus pasos, yendo a paso llano” (v. 307)
- “qué equivoco tan lindo me ocurría” (v. 323)
- “una comparación acomodada” (v. 346)
- “porque no hay duda, es llano,” (v. 347)
- “el querer comparar de esta manera” (v. 350)
- “debe el pie de ser breve” (v.368)

Un segundo elemento de lo burlesco que ha sido identificado es la acumulación léxica. Al respecto, este cumple la función de reforzar el valor chistoso y lúdico dentro del poema (Arellano 2007: 58-59) y muchas veces está estrechamente vinculado a temas propios de la poesía satírico burlesca. Dentro de estos temas está el uso de jergas propias de los oficios, principalmente de pintores y poetas, lo que refuerza la impresión generalizada de que forma y fondo son inseparables y, concretamente dentro del estilo analizado, tienden a complementarse, aparecen juntos y apelan a generar una impronta de saturación de elementos que enfatiza la identificación del ovillejo dentro del estilo mencionado. En el poema de sor Juana se encuentra varios momentos donde se produce una acumulación de elementos en función de una jerga vinculada al oficio de pintora.¹³

¹³ Al respecto, Arellano señala que “la reproducción de los términos más o menos especializados puede responder a la atracción de la intensa sátira de oficios. Es un uso descriptivo provocado por el tema, y [...] responde a una intención de realismo” (1984: 194).

Sobre esto, resaltamos los siguientes versos: “ni saber qué es azul o colorado/ ni qué es regla, qué es pincel, oscuro o claro, / aparejo, retoque ni reparo” (1995: vv. 8-10). En estos versos, la acumulación léxica también puede surgir como consecuencia de la mención al oficio de pintora. A partir de este enunciado brotan las palabras aportando un efecto lúdico y sonoro:

El diablo me ha metido en ser pintora;
dejémoslo, mi Musa, por ahora,
a quien sepa el oficio.
Mas esta tentación me quita el juicio
y sin dejarme pizca,
ya no solo me tienta: me pellizca,
me cozca, me hormiguea,
me punza, me rempuja y me aporrea (1995: vv.11-18).

A esta acumulación se le suma otra, unos versos más adelante. En ella no queda claro qué oficio realiza, pero aparenta ser el de aguardentero, es decir, la persona que fabrica aguardientes. Aquí resaltan los términos: “primores” (v. 25), “infusión” y “flores” (v. 26), “alambicada” (v. 27), “destilada” (v. 28), “entibia” (v. 29), “rosada” y “endibia” (v.30). Finalmente, la acumulación léxica también sirve para describir la apariencia del poeta.¹⁴ Sobre ella recaen algunas imágenes constantes que van acumulándose una sobre otra, generando el efecto de lo cómico, tan propio dentro del género de lo burlesco. Veamos algunas palabras con las que se describe una imagen desafortunada del poeta: “saco de ermitaño” (v.86), “poetas desvalidos” (v.87), “achicando antiguallas de vestidos” (v. 88), “mancilla” (v. 89), “jubón”, “ropilla” (v.90), “centones” (v.91), “remiendos”, “calzones” (v. 92).

En otro elemento del léxico usado resaltan los vulgarismos y los términos coloquiales, los mismos que son considerados en la clasificación de Arellano como propios de la germanía. Cabe anotar que el crítico, siguiendo a Highet, “define al estilo y léxico de la sátira como cruel, grosero, de palabras triviales, cómicas, coloquiales, antiliterarias: un lenguaje crudo apto para describir las facetas desagradables del hombre que son el tema de lo satírico” (1984: 159-160). Dentro de este estilo, el vulgarismo ha sido entendido como “el aplebeyamiento lingüístico [...] la primera gran vía hacia el logro de un registro de lengua capaz de expresar lo cómico y lo grotesco” (Arellano 2007:61-62). Respecto al vulgarismo, identificamos en el ovillejo los siguientes términos:

¹⁴ “La presencia de poetas, soldados y músicos, suele responder a la función cómica: son personajes siempre sin dinero que deben ser evitados [...]. El poeta se caracteriza además por la suciedad y el desaliño” (Arellano 1984:100).

“concha”, “loca” (v. 69), “conchuda” (v. 72). Sobre el léxico coloquial surgen las siguientes palabras: “mollera” (v. 170), “buñuelos” (v. 231), “cañería” (v. 220), “pimienta” (v. 232), “sal” (v. 314), “manca” (v. 354), “sudor” (v.116), “hampona” (v. 355), “mancarrona” (v. 356), “cecina” (v. 286), “gusano de la grana” (v. 296), “cantimplora” (v. 312). Finalmente, podemos hablar de la serie de ladrones,¹⁵ sobre la cual también hay, aunque breve, alguna mención y asociación en los siguientes fragmentos: “aquéste es gato” (v. 22) y “musa de la hampa” (v. 136).

Dentro del estilo del poema, y en consonancia con la clasificación de Arellano, también es posible identificar un elemento interesante de resaltar: los refranes, dichos y frases hechas. Si bien Arellano (1984) está pensando en la poesía de Quevedo, interesa notar aquí un elemento que comparte el ovillejo de Sor Juana. Este es el cliché coloquial propio de la obra de Quevedo, pero que se registra también en la poesía de la monja mexicana. Aunque Sor Juana está criticando constantemente en el poema el uso de fórmulas comúnmente empleadas por otros poetas para describir la belleza de las damas –al punto de vaciarlas de todo significado–, su uso particular de refranes y dichos en el ovillejo está vinculado a las funciones propias de la poesía satírico burlesca, pues pasa por el filtro de lo jocoso por medio de un léxico que llama a la risa mientras apela a lugares comunes conocidos por los lectores. Así, el empleo que hace la monja de este recurso está estrechamente vinculado al tipo de poema que construye, y que funciona como “elemento constitutivo de la escritura del autor y [...] como objeto de expresión, realidad exterior a la escritura del autor y que evoca idiolectos o estilos distintos del suyo” (Arellano 1984: 192), siempre y cuando puedan leerse como parte de un sentido crítico que busca evocar la censura de los poetas que caen en el uso fácil de estos recursos para temas serios y elevados. Recogemos aquí algunos refranes, frases hechas y dichos. Se han encontrado los siguientes refranes: “Digo, pues, que el coral entre los sabios/ se estaba con la grana aún en los labios” (1995: vv.65-66). Sobre este, dice Alatorre (2009) que es una parodia del dicho “con la leche aún en los labios” (466). Un siguiente refrán es el que se expresa en los siguientes versos “mas ¡ay! que donde vistas hubo antaño, / no hay así como hogaño” (1995: vv. 251-252). Este puede venir del enunciado que aparece en el *Refranero multilingüe* como “En los nidos de antaño, no hay pájaros hogaño”, entendido como una imagen que evoca la nostalgia y melancolía por el tiempo pasado. Dice, además, la entrada del *Refranero*, que “También es la respuesta que se da a quien trata de

¹⁵ Sobre la noción de ‘gato’, Arellano conecta este término con ‘ladrón’ y otras asociaciones que permiten una lectura de carácter lúdico en la poesía de Quevedo (1984:113).

invitar a hacer algo, pero ya no tiene la edad o la ilusión de antes. Incluso se aplica irónicamente a alguien con un vicio arraigado, pero sin energías o medios para satisfacerlo” (2009). Sin embargo, cabe recordar que esta frase la pronuncia don Quijote en su lecho de muerte para explicar que la locura caballeresca no la tiene más.

Versos más adelante aparece otro refrán: “Y es que donde no piensa el que es más vivo, / salta el comparativo” (1995: vv. 291.292). Este refrán, según Alatorre, responde a una variación de “Donde menos se piensa, salta la liebre” (2009: 475). Esta idea aparece en el *Refranero multilingüe* con un significado asociado al peligro o lo imprevisto, puesto que la “gran ligereza de la liebre sirve para aludir a los sucesos repentinos e inesperados” (2009).

Además de los refranes anteriores, hay algunos dichos que aparecen en el ovillejo: “A que encargue su alma:/ téngasela en su palma” (1995: vv. 113-114). También se encuentra el dicho: “que ni una sed de oriente ha de costarme” (1995: v. 284), que se entiende como una “Adaptación del dicho ‘no dar ni una sed de agua’, que es ‘no dar nada’” (Alatorre 2009: 475), o “Haciéndome está cocos el aurora” (1995: v. 280), que puede leerse como “provocar, guñar el ojo o captar la benevolencia” (Alatorre 2009: 474).

Un elemento fundamental y del que podría derivarse gran parte del estilo burlesco-satírico es la parodia. Al respecto, y en relación a lo que sostiene Lázaro Carreter, Arellano (1984) reafirma que el barroco representa la destrucción de los presupuestos renacentistas, lo que deviene en un sentimiento generalizado de desengaño durante el Barroco y que suele manifestarse por medio de la sátira (224), “los cuales están informados por un elemento que la retórica clásica denomina *meiosis*, cuya función es rebajar la dignidad de un objeto” (224) y cuyo modo es la parodia. Este aspecto es fundamental en el ovillejo de Sor Juana, pues siguiendo los cambios propios del siglo XVII, se incluye a sí misma como contraria a la función de imitación propia del Renacimiento. En ese sentido, coincido con lo que señala Dorra sobre no tomar literalmente los comentarios y críticas que hace la monja a manera de independencia estética (1997:78), pues, como se ha visto en distintos momentos, sigue patrones de escritura y creación típicos de los poetas españoles como Quevedo y Jacinto Polo, eso sí, con la particularidad de que es una voz de femenina la que se propone representar la belleza de la dama. Entonces, aunque el rechazo a una manera de hacer poesía – caracterizada por los tópicos del petrarquismo– no es una forma de originalidad pensada desde los cánones de los siglos posteriores, sí se debe considerar que “en la poesía

manierista, la parodia es una manera de dar salida a la inconformidad que las leyes de un determinado género, o de todo el estilo, a la larga producen, una autocrítica regulada, pero no por ello inocua, y que haber elegido esa forma de expresión no es finalmente un puro juego” (Dorra 1997:78). De aquí que cabe notar como fundamental en el estilo del ovillejo el uso de la parodia desde dos perspectivas, una de ellas es la parodia de temas y fórmulas religiosas y la parodia de la tradición literaria.

Sobre el tema religioso, la parodia surge a partir de una serie de menciones a fórmulas religiosas que pueden ser vinculadas a textos o personajes bíblicos o exclamaciones de carácter más oral donde resalta el llamado a Dios, la Virgen o el cielo, en oposición a la presencia tentadora del diablo que persuade al yo burlesco de pintar a Lisarda. Esta terminología religiosa o eclesiástica –como le llama Arellano (1984:196)– sirve a la sátira para generar una intención realista (Müller cit. en Arellano 1984:194), pero, también, dicha reproducción excesiva sirve como propósito de la parodia, busca la caricatura y, si se considera que estamos ante un intento de retrato burlesco, las alusiones religiosas enfatizan la caricatura que se está representando, tanto la de Lisarda como la del yo poético y el tú receptor del poema. A continuación, algunas de las fórmulas más resaltantes:

- “El diablo me ha metido en ser pintora” (v. 11)
- “Mas esta tentación me quita el juicio” (v. 14)
- “a que encargue su alma” (v. 113)
- “¡Dios conmigo!” (v. 132)
- “¡Dios te socorra!” (v. 134)
- “Vayan con Dios” (v. 158)
- “El de Absalón viniera aquí nacido” (v. 179)
- “ni en hacer que entiendo de Escritura” (v. 182)
- “Gracias a Dios que salgo hacia lo claro” (v. 186)
- “y me dirá que solo algún demonio / levantara tan falso testimonio” (vv. 211-212)
- “que a los que son de luces sus pecados/ los veo condenar de alucinados” (vv. 239-240)
- “¡que se vaya a tentar a la Montaña” (v. 244)
- “Mas si he de confesarles mi pecado, / algo el carmín y la grana me han tentado” (vv. 271-272)
- “¡Válgame Dios [...]!” (v. 279)
- “¡por la virgen!” (v. 316)
- “yo digo mi pecado” (v. 301)
- “[...] por tanto digo Cielo, / quebranto la ley” (v. 386-387)
- “pues no es la ley de Dios la que quebranto” (v. 390)

Sobre la parodia de otros textos propios de la tradición literaria, los cuales aparecen también como citas literales, es posible distinguir los siguientes: “¡Oh siglo

desdichado y desvalido/ en que todo se encuentra ya servido!” (1995: vv. 39-40). Este ha sido identificado como modificación de los versos 4 y 5 de las *Geórgicas* de Virgilio según la referencia de Alatorre (2009): “omnia iam vulgata: quis nom Euristhea durum/ aunt inlaudati nesci Busiridis aras”; y sobre el parafraseo del fragmento “Estamos ya a los fines de los siglos. Allá en la edad de oro se inventaba; añadióse después; ya todo es repetir” de Gracián en *El discreto* X. Otro ejemplo de intertextualidad es el que aparece entre los versos 56 y 57: “¡Oh dulces luces, por mi mal halladas, / dulces y alegres cuando Dios quería” (1995: vv. 56-57). Estos emulan los del soneto X de Garcilaso: “¡Oh dulces prendas, por mi mal halladas!”, que aparece citado, también, en *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián (1957 [1648]: 14).

El verso 20 del ovillejo –“salga como saliere” (v.20)– se puede leer en contraste con el siguiente fragmento del *Don Quijote*: “se puso a escribirla, salga lo que saliere, como hacía Orbaneja, el pintor de Úbeda” (Cervantes 2004: 571). Del libro de Cervantes, la monja toma prestadas otras imágenes como: “caballerías son del cielo” (1995: v. 194), la misma que ha sido comentada en otro fragmento de este texto y que refiere a la plática que sostienen Quijote y Sancho en el capítulo XLIX de la segunda parte.

Un tema recurrente en la poesía satírico burlesca es el que refiere al universo femenino, caracterizado normalmente por la crítica al uso de ‘afeites’ o cosméticos usados por las damas. Además, este cuestionamiento se expande a temas como la vestimenta, el comportamiento de las damas y la actitud. Para el caso del ovillejo y, concretamente, la parte que se destina a la descripción de la belleza de Lisarda, es inevitable pensar que Sor Juana está creando una caricatura de la dama, donde cada rasgo descrito es exagerado o matizado por el filtro de lo jocoso. Es curioso que el retrato descrito termine con unos versos destinados a narrar la actitud, manera de caminar, de mover el cabello y la ropa que usa Lisarda. De esta manera, se genera el efecto de estar ante un retrato que cobra vida, que posee movilidad, no un retrato estático, una Lisarda que casi se sale del marco, que se superpone al lienzo donde está retratada y se acerca más al público. Este efecto permite oponerse a los típicos poemas de sátira moralizante en cuyos “procedimientos caricaturescos propiamente dichos, pero con gran influencia en el resultado final del retrato, aparecen factores como la situación ridícula o el entorno plagado y la vestimenta de estos personajes” (Alatorre 1984: 263).

Por ejemplo, respecto al maquillaje, el siguiente verso se postula alejado de la típica crítica caricaturesca que denuncia a las mujeres por su uso. Sor Juana, al contrario, posee una visión más amable con el hábito de este afeitado, aunque considera que debe ser

provisto por la propia interesada: “Si ella la quiere, gaste su dinero,/ que es grande bobería/ el querer afeitar a costa mía” (1995: vv. 274-276). Sobre este punto, es interesante notar que el yo pintora del ovillejo no censura el uso de afeites y color para la dama retratada; si no pinta a Lisarda con “carmín y grana” (1995: v. 272), es porque no quiere. Al respecto, cabe señalar que no es extraño el uso de productos de belleza en las mujeres de la época para esconder las imperfecciones o agregar color al rostro: “La costumbre del maquillaje era habitual entre las damas españolas, que también se arreglaban blanqueando la piel y coloreando mejillas y labios (Bernis cit. en Carranza 2009:117).¹⁶ Esta práctica no era del todo aceptada, especialmente por los varones, para quienes el maquillaje era una distorsión de la realidad y una artimaña de las mujeres; sin embargo, para la voz autorial del poema, los afeites responden a una total disposición de las damas. Sor Juana lleva el debate hacia la simplificación del tema, reduce la polémica en torno a señalar que no hay polémica, que la mujer puede usar lo que quiera pues es su dinero y con él hace lo que quiere. Aunque incipiente, es una postura interesante la que sostiene la autora pintora del retrato.

Sobre los versos finales del ovillejo, cabe resaltar el espacio designado para retratar el vestido, pues el tono usado es también exaltado. Contrario a lo que se espera de un típico poema satírico burlesco, Sor Juana no cuestiona el uso de vestidos llamativos, todo lo contrario, al igual que con los afeites, los considera como elementos esenciales de la hermosura de la dama: “Y si en cuenta ha de entrar la vestidura/ (que ya es el traje parte en la hermosura) / el hasta aquí del garbo y de la gala, / a la suya no iguala” (1995: vv. 371-374). Unos pocos versos más adelante habla de la basquiña como parte de la presencia de Lisarda, no juzgándola, sino ensalzándola. Esto viene acompañado del comportamiento y del caminar de la retratada, pues señala que: “un aire con que arrastra la tal niña/ con aseado desprecio la basquiña, / en que se van pegando/ las almas con el polvo que va hollando” (1995: vv. 379-382). La impresión que genera Lisarda en estos versos es la imagen de la seducción femenina: Nuevamente, este es quizás uno de los elementos principales que separan el ovillejo de los patrones de escritura de los poemas satírico burlescos. Aquí la dama no es despreciada, al contrario, es alabada por su coquetería, es más, nos genera la impresión de verla, de pronto, dominar el cuadro, asumir

¹⁶ El estudio de Ana Carranza (2009) acerca del tema del uso de maquillaje y afeites en el siglo XVII, aunque su interés principal está en las publicaciones francesas, da algo de información sobre el caso español que se puede extrapolar al territorio americano.

protagonismo y encantar con su imagen, acto contrario a la postergación que caracterizó su retrato durante muchos versos del poema.

Esta no es la típica dama del retrato grotesco, sino por el contrario, es una mujer que escapa del cuadro para seducir a su espectador. Es más, el poema sigue con versos como este: “un arrojar de pelo por un lado, / que la congoja por copado, / y al arrojar el pelo, / descubrir un [...]” (1995: vv. 383-386). Aquí es más claro, la dama camina, juega con su cabello, que viene acompañado de una peluca, pero tiene la suficiente fuerza para envolver a su retratista en su encanto. Esto no es extraño, la dama retratada es una mujer probablemente de la corte o de clase eclesiástica, porque la peluca que usa para acompañar su cabello es parte de la tradición de grupos privilegiados del siglo XVII. Así, no es extraño que, al caminar, Lisarda arroje polvos y perfumes que emanan de su peluca, la que le permite presumir de su estatus. Carranza (2009) señala que “era costumbre perfumar y empolverar las pelucas para, por una parte, evitar malos olores y, por la otra, lucir cabellos más o menos rubios, siguiendo la moda de la época” (114).

El ovillejo plantea una defensa del uso del maquillaje, las pelucas y perfumes en mujeres jóvenes como Lisarda. Esta visión se opone a las múltiples definiciones misóginas de los afeites. Por ejemplo, una definición de la Real Academia de 1726, aunque ya en el XVIII, sostiene que el afeitado es “El aderezo, o adobo que se pone a alguna cosa, para que parezca bien, y particularmente el que se ponen las mujeres para desmentir sus defectos, y parecer hermosas” (cit. en López Quero 2017: 189). Y es que el uso de afeites estaba principalmente destinado a mujeres mayores, que necesitaban encubrir el paso de los años por el rostro, actrices de comedias, algunos varones y, por supuesto, aquellas mujeres dedicadas a la prostitución.

Son muchas las definiciones de “afeites” y “afeitar” que incluyen un elemento negativo y engañoso que tiende, principalmente, a juzgar su uso en mujeres. Una explicación muy ofensiva se encuentra en la *Historia general de las cosas de Nueva España* (1576-1577):

Mira también, hija, que nunca te acontezca afeitar la cara o poner colores en ella, o en la boca, por parecer bien, porque esto es señal de mugeres mundanas, carnales. Los afeites y colores son cosas que las malas mugeres y carnales lo usan, y las desvergüençadas que ya han perdido la vergüença y aun el seso, y andan como locas y borrachas; éstas se llaman ramerías (Sahagún cit. en López Quero 2017: 188).

Efectivamente, la visión sobre el uso de afeites ha sido predominantemente negativa. Se le ha asociado con el engaño, la codicia, la seducción y el pecado. Sin

embargo, este no es el uso que le da Sor Juana cuando pinta a Lisarda. La dama es joven y el uso de la cosmética, pelucas y vestidos elegantes permiten al yo pintora de su retrato presentarla como una mujer mucho más atractiva. En ese sentido, Sor Juana se inscribe en el grupo de poetas del Siglo de Oro orientados a la defensa de los cosméticos que, aunque no representan la norma, existen (Colón 1995: 73).¹⁷

Hasta aquí, se ha hecho el ejercicio de separar la parte formal, entendida como los medios, las herramientas, los pinceles, lienzos y pinturas que usará la monja para retratar a su dama. Si bien este es un tipo de poema en el que forma y fondo no se pueden separar ni leer independientemente el uno del otro, hemos considerado necesario repasar los rasgos que componen la forma, pero que, como veremos en la siguiente sección, volverán para mezclarse con los temas del poema. Las estrategias de estilo que sigue el ovillejo se construyen como las hebras de los hilos que estructuran los tres retratos en clave efrástica que se dibujan en el poema. Se entremezclan, se enredan, se atan y se desatan hasta dar forma a un entramado que poco a poco se irá revelando como un poema retrato de gran amplitud visual, lúdico, burlesco, metarreflexivo, autorreferencial y en continuo movimiento, con protagonistas que parecen querer escapar del marco que los concentra. Veamos quiénes son y cómo se construyen esos retratos efrásticos en el ovillejo.

4. Los dos hilos argumentales restantes en el ovillejo: los críticos y la autorrepresentación del yo burlesco como resultado del desdibujar a Lisarda

El ovillejo o poema 214, en la edición de Alfonso Méndez Plancarte, contiene una serie de versos que ameritan un análisis exhaustivo porque en él destacan las referencias metapoéticas, la experiencia de la escritura del poema, varios rasgos autorreferenciales, por lo tanto, personales, y una cantidad de estructuras burlescas, humorísticas y paródicas como la crítica al uso de un lenguaje caduco. Son muchos los poemas que proponen un rasgo divertido desde el tema que tratan hasta la forma que usan. Por eso, nos interesa comenzar esta parte del trabajo con un comentario del poema siguiendo su estructura

¹⁷ De hecho, no es raro que haya quienes defiendan el uso de cosméticos y afeites:

Las pragmáticas contra los atavíos femeninos hicieron surgir en algunos casos textos en su defensa, aunque la multiplicidad de las prohibiciones dificulta la datación. Así, la composición de *El privilegio de las mujeres* de Calderón, Coello y Pérez de Montalbán, obra en la que se defiende la libertad de las mujeres para usar toda suerte de galas y afeites, se fecha tanto en relación con la pragmática de 1623, como la de 1636 (Colón 1995: 74).

convencional, es decir, de la cabeza a los pies, con las intromisiones y digresiones que en él se plantean para dar paso, posteriormente, al surgimiento de las imágenes de Lisarda, los censores y la propia autora del poema retrato.

Desde los primeros versos se evidencia un tratamiento importante a todo el tema del estilo que usará: “con un estilo llano, / se me viene a la pluma y a la mano” (1995: vv.3-4). No cabe duda que, en este poema, justamente, el estilo, el metro y la forma, el léxico usado y las autorreferencias constituyen elementos trascendentales para comprender el sentido del mismo. Es decir, desde las primeras líneas del poema se explicita la conciencia de estar ante un trabajo cuya estructura intercalará dos aspectos fundamentales en su construcción: el contenido y la forma. Así, el tema y el estilo que se usarán se irán mezclando a lo largo del poema como quien teje, con un ovillo, los versos que darán paso a la imagen de una Lisarda deformada, unos críticos bastante oscuros y la voz autorial que se presenta a sí misma con la nitidez de una firma.

Veamos cómo funciona cada uno de estos dos elementos en el poema. El primer aspecto es aquel que explica el proceso de creación del ovillejo en estilo burlesco, donde se pone en evidencia las posibilidades y dificultades que la voz poética afronta en el transcurso de construir un texto que se ajuste a los rasgos del estilo burlesco. En ese sentido, toda la reflexión que existe detrás del proceso de creación se plantea como un desafío para la autora, pero también como una posible forma de éxito, pues sor Juana condensa todo el peso de la tradición en un único, extenso y complejo poema. Por un lado, es un desafío porque las formas que deberá usar para describir a Lisarda se han vuelto cada vez más comunes y han llegado a perder su significado, su fuerza connotativa y, por lo tanto, se han reducido a una simple artificialidad vacía. Si bien no se puede decir que Sor Juana esté criticando a sus modelos españoles, sí podemos decir que la monja se inscribe dentro de una tradición que,¹⁸ después de emplear ampliamente las metáforas anquilosadas del petrarquismo español para la personificación, reniegan, cuestionan y deconstruyen dichas formas para plantear una visión más burlesca de los poemas retrato, especialmente de aquellos que representan a las damas. Por otro lado, es posible que el poema culmine en éxito si la autora encuentra una manera de superar esas formas vacías para describir a la dama a través de la creación de algo nuevo, un lenguaje que exceda la

¹⁸ Tradición que explica Natalia Fernández (2019) como consecuencia natural de las tensiones entre mirada y la representación, las que existen ya en el propio Petrarca y que responden al enfrentamiento entre las convenciones de la visualidad y la realidad, la que al verse reflejada no se reconoce y deviene en el desengaño tan habitual en el Barroco (60).

denuncia de los modelos clásicos para describir la belleza de las damas y que articule una propuesta, donde la descripción y contemplación de lo bello remita a nuevos conceptos como la concreción y practicidad de las figuras, la funcionalidad del cuerpo humano por encima del adorno, la interpelación al público-lector (con espacio para una denuncia personal, tan frecuente en los textos de la monja) y, más curiosamente, la autorreferencialidad. Todas estas características se verán en el ovillejo de manera entrelazada, por momentos dirigiéndose a la dama retratada, por otros a un posible público lector y, por último, a sí misma, lo que permite configurar, así, el efecto de estar ante tres retratos que se superponen, se entrelazan y se comunican entre ellos.

El segundo aspecto del entramado presenta las formas con las que se ha de representar a Lisarda, es decir, las imágenes que se usarán para describir sus atributos y construir la pintura de la joven. Quizás, lo más curioso de esto es que, en un principio, el pintar a Lisarda aparenta ser el tema del poema, sin embargo, con la lectura, se evidenciará que lo más importante no radica aquí. La imagen que brotará del ejercicio ecfrástico de pintar a la dama no será el principal objetivo –porque esta se ha difuminado– sino que será el proceso, los borrones y remiendos, las limitaciones del lenguaje poético frente a aquello que sí resulta factible, entre otras reflexiones sobre el propio acto de hacer, lo que asumirá un nuevo centro de atención en el poema. Como se puede ver, son diversos y múltiples los temas que se entrelazan en el texto hasta producir una triple écfrasis que condensa la representación de Lisarda, de los lectores/censores de la voz poética y, por momentos, el autorretrato de la poeta/pintora.

Entonces, es conveniente comenzar el análisis de este poema a través de una lectura verso por verso y estrofa por estrofa para comprender la forma, el sentido, la estructura y el contenido del ovillejo, hasta dar con los tres retratos que de él se desprenden. Estos, como hemos visto, se confunden entre los versos, se nos deslizan entre los dedos cuando tratamos de asirlos porque allí radica su originalidad. No son estáticos, están en movimiento y la visión final de cada uno, en su totalidad y completitud, solo es posible a través de la mirada del lector, las écfrasis que propone la voz poética cobran sentido en el ojo de quien las mira.

4.1. Dilatación y digresión en la antesala del retrato: un acercamiento a Lisarda, los censores y la voz autorial

En los primeros cuatro versos se anuncia qué es lo que se hará en el poema y la forma en que se construirá, pero también se nos comunica una intención esencial que será

estudiada más adelante, el impulso creador, la presencia de la voz autorial en el texto y cómo se insertan estas variables en el poema: “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” (1995: vv.1-4).

La irreverencia de los primeros versos es síntoma de lo que estará presente en todo el poema; este es una mezcla entre el tema del ovillejo –el retrato de una dama– mientras se toma conciencia del proceso creador y el arte de versar. La belleza de Lisarda excede la naturaleza en tal medida que, como se verá en distintos versos del poema, deja de parecer una persona real y se transforma en una caricatura. Eso sí, la conjunción de temas y formas a lo largo de los versos será una constante, porque la estructura del poema 214, a la manera de un ovillejo, intercala figuras para referirse a Lisarda mientras reflexiona sobre aspectos formales. En esos cuatro primeros versos vemos cómo tras la exposición del motivo del poema –el pintar a Lisarda–, se hace una primera mención al estilo usado: “llano” –porque no es elevado, está en clave desenfadada, burlesca y humorística–, y nos da las pistas para guiar la lectura. La metarreflexión sobre el versar, además, se vincula con temas muy presentes en toda la obra de la monja, como el impulso creador: “se me viene a la pluma y a la mano” (1995: v.3), dice, para explicar la intención que lleva a la poeta a construir o “pintar” el retrato de Lisarda, el cual surge como respuesta a un don natural e innato. Esta reflexión sobre la voluntad intrínseca de la autora por el escribir aparece más claramente en sus famosas cartas. En ellas, el versar, el estudiar y la inclinación por las letras es parte de un instinto natural en ella, un interés que surge sin mayor explicación, como una especie de impulso divino y propio de su naturaleza.¹⁹ De la misma manera, esta breve línea también adelanta un tema esencial en el poema, la intromisión de la voz autorial dentro del ovillejo, a través de ella se hará alusión a distintos momentos que recuerdan temas de la poesía personal de la monja jerónima, así como circunstancias de su vida.

¹⁹ Dice Sor Juana en su tan famosa “Respuesta a sor Filotea de la Cruz” sobre la necesidad de escribir y estudiar como algo inherente a ella que:

El escribir nunca ha sido dictamen propio, sino fuerza ajena... Lo que sí es verdad que no negaré (lo uno porque es notorio a todos, y lo otro porque, aunque sea contra mí, me ha hecho Dios la merced de darme grandísimo amor a la verdad) que desde que me rayó la primera luz de la razón, fue tan vehemente y poderosa la inclinación a las letras, que ni las ajenas reprensiones –que he tenido muchas–, ni propias reflexas –que he hecho no pocas–, han bastado a que deje de seguir este natural impulso que Dios puso en mí... (Juana Inés de la Cruz [1957] 2012: 444).

Esta defensa se llena de figuras y recuerdos personales en los que la monja narra cómo desde pequeña, con solo tres años, aprendió a leer, dejó algunos gustos porque podían ser contrarios al saber o importunó a su madre con el ir a estudiar a la universidad disfrazada de hombre. Temas como estos están en distintos escritos, pero, sin duda, es la “Respuesta” donde más claramente se exponen los argumentos en favor de la escritura y el estudio como don dado por Dios.

Lo que sigue a continuación en el poema es curioso, puesto que los siguientes ciento sesenta versos están destinados a discurrir sobre los motivos que llevan a la poeta a intentar “pintar” a Lisarda en un poema retrato, mientras el acto mismo de pintarla se retrasa cada vez. Así, tras usar el tópico de la falsa modestia para demostrar su supuesta ignorancia respecto a las técnicas de la pintura y el arte –incluso cuando ha hecho otros poemas retrato–,²⁰ sor Juana nos explica los conceptos que demuestran que sí sabe de qué habla, porque este movimiento responde a una estrategia de erudición encubierta que le permite camuflarse bajo un velo de falsa modestia que pueda posicionarla con cierta protección delante de los censores y críticos que tienen gran cabida en el ovillejo. De hecho, a lo largo del poema se verá constantemente la apelación a una modestia impuesta que, como estrategia retórica típica de la época, le permite asumir un lugar más cómodo para luego lucir su claro manejo de las formas poéticas, al que se suma un amplio conocimiento de la pintura. Veamos:

Y cierto que es locura
el querer retratar yo su hermosura,
sin haber en mi vida dibujado,
ni saber qué es azul o colorado,
qué es regla, qué es pincel, oscuro o claro,
aparejo, retoque, ni reparo.
El diablo me ha metido en ser pintora;
dejémoslo, mi Musa, por ahora
a quien sepa el oficio (1995: vv. 5-13).

Los versos presentados en la cita anterior reafirman, una vez más, esta apariencia de ignorancia frente al arte, pero van incluso más allá, pues suponen un impulso maligno, como obra del diablo y la locura. La ignorancia frente a la técnica contrasta con la acumulación de un léxico propio del oficio del pintor, donde están presentes los colores, instrumentos y técnicas de la pintura. Así, después de negar haber pintado nunca en su vida, la voz poética se luce enumerando una serie de elementos que contradicen los versos previos: “azul, colorado, regla, pincel, oscuro, claro, aparejo, retoque o reparo”. Esta forma de enumerar un tipo de léxico hace referencia a la jerga usada típicamente en los

²⁰ Sobre la aparente ignorancia frente al hacer poemas retrato, Georgina Sabat de Rivers menciona en su artículo “Sor Juana y sus retratos poéticos”, que –dentro de lo que Méndez Plancarte llamó “lirica personal”– Sor Juana construyó una serie de poemas retrato, quince, y que cubren distintos estilos de versificación y en los que siempre se retrata a mujeres: “cinco décimas, tres endechas, dos redondillas, dos romances; un ovillejo, un romance decasílabo y un soneto” (Sabat de Rivers 1984: 40). De hecho, la monja dedicó diversas líneas a la representación de la belleza de las damas, especialmente a través de retratos pictóricos, de poemas que hablan sobre retratos, de poemas retrato que se comunican entre sí, etc.

poemas de estilo burlesco donde predomina el uso de la germanía para agregar juego y quitar apariencia de seriedad al tratamiento del poema (Arellano 2007: 65).

Frente al tema del arte y oficio de pintora, los versos siguientes tienen por rasgo una nueva acumulación, esta vez de verbos, que refuerzan el carácter gracioso del poema, aspecto que, como recuerda Arellano (2007) en el estudio de la obra de Quevedo, es una característica más de la poesía burlesca (58-59). En este caso, el vocabulario usado es de tono jocoso, juguetón y rítmico:

mas esta tentación me quita el juicio
y, sin dejarme pizca,
ya no sólo me tienta, me pellizca,
me cozca, me hormiguea,
me punza, me rempuja y me aporrea (1995: vv. 14-18) [El subrayado es mío].

El poema nos recuerda su urgencia y necesidad de ser escrito. Al ser un acto tan forzoso parece, incluso, efecto de la locura. Es, como señala, una tentación, pero también es un impulso inevitable. En ese sentido, diablo y tentación funcionan como eje semántico en el poema, la voz autorial se ve constantemente motivada a “pintar” la belleza de la dama casi como parte de un impulso que viene peligrosamente del propio demonio. Recordemos que este poema se presenta como la antítesis de lo elevado. Recordemos que es una “tentación” el pintar. Este, además, se asocia con una seguidilla de términos que recuerdan lo más instintivo y pasional en la poeta, porque el juego entre la mención al diablo, la tentación y el pintar a Lisarda se presenta como una imagen fulgurante que arde en el instinto de la monja. En estas líneas, la poeta se alinea nuevamente con la idea de que la escritura, más que un deber, es una necesidad en ella, un producto inevitable que le cuesta controlar. Así, esta nueva enumeración jocosa nos presenta una voz poética a quien le urge escribir el poema porque este le “pizca, le pellizca, le cosca o cosquillea, le hormiguea, le punza, rempuja y aporrea”. A través del léxico y ritmo en los versos anteriores, se interpreta que la necesidad de escribir asoma como una gran carcajada o una risa estrepitosa incontrolable, casi como un regurgitar. Es un poema que tratará de ser divertido como un vuelco orgánico del cuerpo hacia la superficie del papel, justamente, como lo inevitable que es, a veces, el tratar de contener el impulso de la risa.

Entonces, tan incontrolable como la risa es el impulso de pintar/escribir. Dice: “Yo tengo de pintar, dé donde diere, / salga como saliere, / aunque saque un retrato/ tal que, después, le ponga: *Aquéste es gato*” (vv.19-22). Antonio Alatorre señala en sus notas que la forma “Aquéste es gato” responde a un chiste viejo muy usado (2009: 464). Además, sobre el uso de este término en la poesía burlesca de Quevedo, Arellano (1984)

explica que “gato”, lo mismo que otros términos como “araña, aruño, [...] maullón” y otros más, responden a una serie de técnicas asociadas al robo y el léxico usado en temas relacionados con la marginalidad. Se puede colegir, también, por los temas que tratará el ovillejo, que el retrato de Lisarda es, además, una copia de la dama original. Esta idea de robo o plagio se puede ampliar al considerar que todos los retratos de las damas –por seguir los mismo patrones de descripción de la belleza femenina– se parecen entre sí, lo que da la impresión de estar ante una copia de una copia. De esta manera, la simple aparición de un término dentro del poema, permite una amplia reflexión en torno a lo original y la copia, lo auténtico y lo prestado, lo propio y lo robado, y todas estas categorías que se irán ampliando y comentando en los siguientes versos, cuando la denuncia sobre la caducidad de un modelo empieza a ser cada vez más evidente.

Una última reflexión que puede surgir de la consigna “Aquéste es gato” es la que incluye Ignacio García Aguilar (2018). En su texto sobre la rúbrica con la que la monja cierra el poema, el crítico resalta la presencia del tema del mal pintor como un tópico contante en la Edad Moderna. Explica García Aguilar que “al principio los artistas eran tan incapaces de pintar al natural que se veían obligados a especificar bajo sus tablas lo que pretendían representar, escribiendo, por ejemplo, ‘Hoc est bos, illud equus, hoc arbor’ (‘este es buey, ese caballo, este árbol’)” (2018: 224). Por eso, el hacer explícita la frase “Aquéste es gato” supone posicionarse, aunque de manera sarcástica, entre los malos pintores, es decir, al lado de aquellos que necesitan de la palabra para que se sepa qué es lo que se ha representado. Así, la palabra confiere sentido a lo representado.

En los versos que siguen, la voz poética empieza una crítica frontal hacia los poetas que han usado las metáforas petrarquistas como si fueran moldes para describir la belleza de las damas. Se lamenta por haber llegado tarde, pues todos los recursos ya han sido usados y no queda nada nuevo que decir sobre la belleza que no haya sido dicho anteriormente:

Pues no soy la primera
que, con hurtos de sol y primavera,
echa con mil primores
una mujer en infusión de flores:
y –después que muy bien alambicada
sacan una belleza destilada–,
cuando el hervor se entibia,
pensaban que es rosada y es endibia (1995: vv. 23-30).

Cargar el peso de la tradición no es fácil. El “yo” se reconoce como una voz más dentro de la extensa producción que trata el tema del retrato femenino y frente a la que

probablemente no pueda incluir nada nuevo. El desafío, entonces, es grande. ¿Qué decir y cómo decirlo para que no parezca una copia de lo dicho por otros poetas? ¿Para qué decir si ya todo ha sido dicho? ¿Es posible decir algo nuevo sin que eso parezca una mera repetición? Si se quiere ir más allá, ¿acaso esta misma crítica no se inscribe también dentro de una corriente ya usada?

El pasaje anterior nos inserta en la muy amplia tradición antipetrarquista que denuncia una simpleza y trivialización en el tratamiento del léxico usado para describir a las damas. Las metáforas son siempre las mismas: cabellos como rayos del sol, mejillas rojas o rosadas como las flores en primavera, dientes como perlas de coral, etc.; las cuales, con mayor o menor complejidad, siempre hacen referencia a las mismas imágenes, aunque traten de ser “alambicadas”. Todas estas construyen mujeres idealizadas, irreales y falaces, hechas de retazos que al unirse entre sí dan como resultado, incluso, una apariencia de fealdad. Es más, la mujer representada en los poemas de corte petrarquista ha sido tan ataviada de recursos verbales robados del “sol y primavera” que sus autores pensando “que es rosada”, no cayeron en cuenta que era “endibia”.²¹ El acto de pensar que se está creando una mujer bella tomando prestados símiles de la naturaleza ha dado por resultado una mujer deformada que, de tantas comparaciones y figuras impostadas, ha perdido belleza y se ha transformado en una realidad amarga. Esa es la representación que critica sor Juana, por estar tan lejana de la realidad. Debido a que los recursos florales han sido agotados por los malos poetas, el poema se verá en la tarea de evitar el uso de estas fórmulas para describir a su mujer. Señala: “Mas no pienso yo robar sus colores;/ descansan por aquesta vez las flores:/ que no quiere mi Musa ni se mete/ en hacer su hermosura ramillete” (1995: vv. 31-34). Por eso, las tan gastadas metáforas y comparaciones que se centran en recursos de la naturaleza como las flores, el sol, perlas y piedras preciosas, empiezan a ser embalajes obsoletos que, gastados por el uso constante, han perdido gracia, frescura y, por lo tanto, vigencia.

El escenario anterior supone un problema. ¿Cómo se debe pintar la belleza de una dama sin caer en las viejas metáforas? La voz poética se cuestiona: “¿Mas con qué he de pintar, si ya la vena/ no se tiene por buena/ si no forma, hortelana, en sus colores, / un gran cuadro de flores?” (1995: vv.35-38). Con las metáforas gastadas, cuáles serán las

²¹ Alatorre, en sus notas, señala que la “endibia” es una hierba amarga similar a la lechuga. Además, se usa todo un léxico que recuerda a la labor de un alquimista, pues “alambicada”, según el *Diccionario de Autoridades* (2013) es un utensilio que sirve para destilar, una especie de recipiente, de aquí que en los siguientes versos terminen con términos como “destilada”, “entibia” y “endibia” (2009: 464-465).

herramientas que sí puede usar. ¿Cómo evitar caer en el uso de formas que recuerdan a los mismos tópicos de siempre? ¿De qué otra manera se puede representar la belleza femenina sin apelar a la belleza de la naturaleza? La disyuntiva es clara, pero no parece ajena a la época. Al ser este poema un texto que se inscribe dentro de la dinámica de la comparación interartística, hay claves que nos llevan a revisar algunos cuadros que empiezan a representar retratos deformados o grotescos como las muy famosas “cabezas compuestas” de Giuseppe Arcimboldo (1527-1593). De hecho, cada impresión de los retratos de damas y las referencias que las comparan con flores, jazmines, rosas y azucenas, recuerdan a las descripciones literales en obras como “Primavera” (1573), “Flora” (1589) o su par “Flora meretrix” (1590) de Arcimboldo.²²

Cabe anotar que la obra del pintor milanés gozó de amplia fama en su época y no sería extraño que llegara a oídos de la monja alguna mención a su estilo. Además, es preciso señalar que, de la misma manera que ocurre en el retrato de Lisarda, en los retratos de Arcimboldo hay una intención burlesca, cómica, grotesca. Dice Pascual Buxó que “Algunos estudiosos de Arcimboldo han notado el carácter humorístico y quizá monstruoso de sus pinturas y, en efecto, en aquellos óleos en que se caracteriza a ciertas actividades profesionales, como por ejemplo “El abogado” o “El bibliotecario”, es patente la intención burlesca y el resultado caricaturesco de la representación” (Pascual Buxó 2004a: 39). Entonces, como en el retrato de la monja, las acumulaciones generan la impresión de estar ante una caricatura, una imagen deformada de la realidad que, en claves de humor, exagera las formas tradicionales de representar la belleza. Esto nos lleva a presenciar el desafío al que se ha de enfrentar la voz pintora/poeta del ovillejo durante el ejercicio de escribir el poema retrato: ella deberá usar formas que no hayan sido explotadas antes para evitar caer en las mismas metáforas, pero ¿cómo hacerlo si todo está ya dicho? En el caso de Arcimboldo parece lograrse a través de la literalidad, en el de sor Juana, el humor, las constantes citas y referencias en el texto, la simpleza de reducir las comparaciones al mínimo, o la funcionalidad con la que se representan los rasgos femeninos parecen ser la clave.

²² La asociación entre Arcimboldo y poetas del Barroco no es nueva. De hecho, José Pascual Buxó, trabaja en un par de estudios la comparación entre sor Juana y Góngora a partir de claves artísticas y conexiones con la pintura: “Arcimboldo y Góngora: las técnicas del retrato manierista” (Pascual Buxó 2004a) o “Góngora y sor Juana: ut pictura poesis” (Pascual Buxó 2004b). En el texto “Sor Juana y Góngora: teoría de la práctica poética”, Pascual Buxó señala sobre el cuadro “Flora” que “bajo la policroma acumulación de flores de todas las especies, el espectador descubre una bella figura femenina, ricamente vestida y coronada” (2010:162). Estas acumulaciones en los retratos pictóricos recuerdan a las denuncias de la voz poética, en el ovillejo, sobre el pintar con flores –aunque en Arcimboldo ocurre de manera literal–.

Veremos como el ovillejo acumula información, referencias y autorreflexiones para encarar la dificultad en el acto de representar la belleza femenina. Frente a la disyuntiva de la búsqueda de recursos nuevos surge una proclama y un lamento bastante sugestivo:

¡Oh siglo desdichado y desvalido
en que todo lo hallamos ya servido,
pues que no hay voz, equívoco ni frase
que por común no pase
y digan los censores:
¿Eso? ¡Ya lo pensaron los mayores! (1995: vv. 39-44).

Los dos primeros versos hacen referencia, entre otros,²³ a una cita de Gracián. Alatorre explica que vienen de *El discreto*, X; capítulo donde el tratadista español expone las complejidades del saber humano y cómo su época se enfrenta a la acumulación de conocimiento (Alatorre 2009: 465). Hace mención a los tiempos antiguos como aquellos en los que se podía decir algo nuevo, pero ya no, pues la originalidad ha cesado, todo está dicho y en poco se puede innovar:

Todo el saber humano (si en opinión de Sócrates hay quien sepa) se reduce hoy al acierto de una sabia elección. Poco o nada se inventa, y en lo que más importa se ha de tener por sospechosa cualquier novedad. Estamos ya a los fines de los siglos. Allá en la Edad de Oro se inventaba: añadióse después, ya todo es repetir. Vense adelantadas todas las cosas, de modo que ya no queda qué hacer, sino elegir (Gracián 2005 [1646]).

Como vemos, esta consigna tampoco es nueva. La idea de estar ante una época en la que ya no se puede aportar mucho, porque todo ha sido dicho, es un tópico común en distintos momentos históricos.

Estos versos expresan los problemas y la dificultad de decir algo nuevo. Con un lenguaje cargado de símiles que funcionan casi como una plantilla de la cual extraer multitud de copias, la voz poética se lamenta lo desdichado de su siglo, porque todo está ya dicho, nada nuevo se puede agregar sin que se diga que eso ya ha sido usado antes. Los poetas ahora tienen un problema, o se liberan de las fórmulas gastadas e inventan nuevas o se resignan a reproducir más de lo mismo. Una posible solución es volver más explícita la propia angustia, la carencia y, además, saturar los versos de metarreflexiones

²³ Además de Gracián, Alatorre menciona a Virgilio. El texto de Virgilio es anotado por el editor en su versión latina: “Omnia iam vulgata quis non Euristhea durum/ aut inlaudati nescit Busiridis aras?” (Virgilio citado en Alatorre 2012: nota 39), pero no en la española. Se toma la traducción que presenta Martha Tenorio del pasaje de las Geórgicas: “Los restantes temas que hubieran podido cautivar con la belleza de un poema las ociosas mentes son ya universalmente conocidos; ¿quién ignora al duro Euristeo o los altares del detestable Busiris?” (Tenorio 2011: 568).

sobre el acto de escribir, la originalidad e, incluso, lo gastado de esta misma reflexión a partir de citas que así lo demuestran.

Ahora, frente a esta acumulación de lamentos por la época que le toca vivir, surge un giro novedoso. Entre los versos 48 y 51, se percibe que la voz poética sospecha de su propia actitud, duda sobre si sus reclamos son también formas y estructuras ya usadas. Irónicamente, el sujeto lírico afirma que alguna vez el sol fue “nuevo y flamante” y era tan brillante usarlo como metáfora que tenía, incluso, doble valor. Se posiciona frente a uno de los problemas típicos de la escritura universal, la posibilidad de decir algo nuevo en un tiempo en que se cree que esto ya no es posible, en ese sentido, su queja parece tan actual como imperecedera. Sin embargo, si pensamos cuánto habría que retroceder, incluso hasta los inicios de la poesía para encontrar este tipo de semejanzas, prácticamente no quedaría nadie que no las haya empleado después. Y es que, justamente, allí radica el problema de la originalidad que, aunque distinta a la idea de originalidad del XIX, entre los siglos XV y XVII se empieza ya a cuestionar algunas nociones que se tenían por sentadas. Estas reflexiones en torno a lo nuevo y lo viejo; la originalidad y lo arcaico son sensibles, pues parece que siempre se ha estado ante el mismo debate: ¿cómo decir algo que pueda dar total crédito a su autor?, ¿es eso posible? La respuesta nos lleva a pensar en que es prácticamente imposible crear algo a partir de la nada y Sor Juana es consciente de ello, incluso en una época como el Barroco, donde “los poetas parten de temas comunes y de un lenguaje poético heredado de una tradición; su función consiste en manejarlos (temas y lenguaje) con el propósito de adaptarlos al mundo social que les tocó vivir” (Muciño 2012: 46). Justamente, el Barroco se caracteriza por el “copiar” o trabajar a la manera de otros, pues toma la inspiración de sus antecesores.

Si bien el tema de la originalidad será un problema transversal en el poema, la atención se dirigirá hacia una figura más aguda: los críticos y censores que empiezan a aparecer en los versos 43 y 44. Precisamente, el ovillejo se formará no solo como una reflexión en torno al estilo y la forma, sino también como un ejercicio de representación de aquellos críticos que tan vorazmente señalan las falencias en los artistas. De aquí el tono burlesco e irónico del verso: “¿Eso? ¡Ya lo pensaron los mayores!” (1995:44). El fastidio de la voz poética no es por llegar tarde al mundo, sino porque siempre hay alguien dispuesto a criticar su quehacer. Ese mismo estilo y reclamo hacia los censores está en los versos que siguen:

¡Dichosos los antiguos que tuvieron
pañó de qué cortar, y así vistieron

sus conceptos de albores,
de luces, de reflejos y de flores!
Que entonces era el Sol nuevo, flamante,
y andaba tan valido lo brillante,
que el decir que el cabello era un tesoro,
valía otro tanto oro (1995: vv. 45-52).

Y es que la verdadera maestría no reside únicamente en la invención total y novedosa de algo, porque nada puede ser dicho sin reconocimiento de los que vinieron antes, mucho menos en el siglo XVI.²⁴ Es más, este fragmento citado refleja un elemento muy importante en el poema. No son tan dichosos los antiguos como desdichada es la voz poética, pues parece ser consciente que poco o nada puede decir sin que alguien la critique. Si bien es evidente el cuestionamiento al paradigma y a los críticos, también, se puede reconocer en estos versos una preocupación por identificar el lugar que ocupa la autora en el corpus literario de la época. ¿Qué es más importante, lo que pueda decir o la manera en que lo haga? Allí radica su presencia y posterior maestría. Sor Juana es consciente de su capacidad, de ser de esos pocos poetas que gozaron de la fama en vida y cuyo trabajo fue tanto reconocido como criticado.

Frente a esta polémica, ¿qué le queda a la monja por decir de nuevo? Sor Juana ensaya una respuesta más contundente en los versos que siguen. Dado que el verdadero problema no reside en los poetas, en la caducidad de un sistema para describir la belleza femenina o incluso en las fórmulas vacías y repetitivas, sino en los críticos, los lectores que funcionan de censores y que opinan sobre el trabajo de los artistas. Por eso, la monja se vuelve más frontal en su ataque hacia ellos, es hacia esas voces molestas que va su crítica. De hecho, aprovecha el retrato de Lisarda para incluir dos retratos más. El de los críticos que juzgan su trabajo y en el proceso el de ella misma como sujeto que ha sido juzgado y censurado por su arte y también por el atreverse a hacer labores cuestionables para una monja.

²⁴ Cabe recordar que este siglo está construido sobre la base de la imitación, sin este concepto las lecturas sobre la producción de los escritores españoles y americanos puede ser errónea. Así lo sintetiza Alicia Colombí-Monguió sobre la *imitatio* y su valor para comprender estos años además del efecto intertextual que puede percibirse tanto en la escritura peninsular como en la del nuevo continente:

La poética que regía todo nuestro Siglo de Oro, tanto en España como en la América española, fue la de la imitación. La *imitatio* estructura y debe estructurar necesariamente lo que el lector ha de anticipar al acercarse a un texto renacentista, definido al menos en su génesis por la relación entre sí mismo y el modelo. Dentro de tal poética la intertextualidad es genéticamente imprescindible. Puesto en términos lingüísticos, si no se toma en consideración el modelo no se puede dar cuenta cabal del significante de un texto; pero, lo que es más grave, en muchos casos —sólo precisables a posteriori— tal ignorancia puede invalidar todo aparente entendimiento del significado (Colombí-Monguió 2011: 109).

Como veremos en los siguientes versos, el tema de los censores cobra una presencia importante. El reclamo hacia sus actitudes no es breve, por el contrario, son varios los versos dirigidos a los críticos, oyentes, ávidos lectores, aquellos que se pueden identificar en el poema como un tú receptor a quien va destinado el ovillejo y que se presentan en el texto como los más acérrimos censores de su trabajo. Veamos cómo reflexiona la voz poética en los siguientes versos, de manera irónica, sobre el uso de la comparación ojos como estrellas, su aparente caducidad y el reclamo de sus censores:

Pues las Estrellas, con sus rayos rojos,
que aun no estaban cansadas de ser ojos,
cuando eran celebradas
*(¡Oh dulces luces, por mi mal halladas,
dulces y alegres cuando Dios quería!),*
ya no las puede usar la Musa mía
sin que diga, severo, algún letrado
que Garcilaso está muy maltratado
y en lugar indecente (1995: vv. 53-61).

Y, justamente en este extracto, es más clara la conciencia de estar expuesta ante la mirada crítica de sus tan “severos letrados”. Ella sabe que se encuentra desprovista de formas nuevas que pueda usar en su composición sin ser juzgada, pero reconoce que estas por sí mismas no están vacías, por el contrario, tienen todo el peso de la tradición. Por eso aparecen los versos de Garcilaso, como un paradigma más, junto a las otras varias referencias que se ven a lo largo del poema, sin ir muy lejos, recordemos la última cita de Gracián en los versos 39-40. Si bien es evidente que la monja reconoce la superioridad del poeta toledano, no es él a quien critica, es más, prefiere citarlo en su poema antes que usar un remiendo irrespetuoso.

Cabe precisar que el tema de la exposición ante los críticos y lectores es un punto recurrente en toda su obra: Sor Juana es consciente de estar ante los ojos del mundo y por ello se le censura.²⁵ Por este motivo, entre los versos 62 y 64, se evidencia ese juego con el lector, tanto con el censor y crítico como con el lector común: “Mas si no es a su Musa competente / y le ha de dar enojo semejante, / quite aquellos dos versos, y adelante” (1995: vv.62-64). Así, la voz poética propone que, si existe alguna cita o referencia

²⁵ Además de la prosa, son muchos los poemas en los que la monja habla del desdén que sufre producto de su quehacer literario. Pensemos, por ejemplo, en el romance 146 –según la edición de Méndez Plancarte y Alatorre–, que comienza con los versos “En perseguirme, Mundo, ¿Qué interesas? / ¿En qué te ofendo, cuando solo intento / poner bellezas en mi entendimiento / y no mi entendimiento en las bellezas?” (De la Cruz 1995: vv. 1-4).

vinculada a algún gran maestro o poeta que no sea del agrado del lector, basta con que se ignore, pues el poema funciona igual.

Durante todo el poema veremos cómo hay una conexión constante con los lectores, su aparición es persistente y es evidente el esfuerzo que hace la voz poética por involucrarlos en el ovillejo, lo que supone una comunicación activa y una presencia incansable en la experiencia de lectura del texto. De hecho, este recurso no es exclusivo de la poesía de Sor Juana, sino por el contrario, responde a una forma y estructura típica de los interlocutores burlescos. Sobre esto, en referencia a la poesía burlesca de Quevedo, dice Arellano (2007) que el “locutor se dirige al destinatario estableciendo un pseudo diálogo o atacándole directa y agresivamente con su crítica o burla” (45). Así, vemos que, consciente del estilo burlesco del poema, este se interesa por la voz del receptor, pues es una constante más en este tipo de poesía. El destinatario resalta por su presencia, su peculiaridad, sus silencios, su repetitiva aparición y ese constante desafío a la voz autorial. De hecho, registramos más de diez menciones y enfrentamientos directos al interlocutor en todo el ovillejo, lo que condiciona su presencia más que como un mero recurso, como una representación, un retrato dentro del poema. Esto se irá viendo, poco a poco, a lo largo del comentario de los versos.

Cuando parece que el ovillejo finalmente dará paso a la descripción de Lisarda, acto que ha sido propuesto desde el primer verso pero que, extrañamente, viene dilatándose, la voz pintora/poeta extiende un poco más las cosas. En los últimos versos citados, la artista propone que, si a sus lectores no les gusta lo que ven y piensan que usar las figuras de los grandes maestros es un acto osado, entonces basta con quitarlos. Sin embargo, los versos que suceden a continuación retoman los dilemas de líneas pasadas y exhiben una breve representación de la boca con las metáforas que se asocian a los tópicos de la antigüedad:

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;
y alegaba la concha, no muy loca,
que si ellas dientes son, ella es la boca;
y así entonces, no hay duda,
empezó la belleza a ser conchuda.
Pues las piedras, ¡ay Dios, y qué riqueza!
Era una platería una belleza,
que llevaba por dote en sus facciones
más de treinta millones (1995: vv. 65-76).

Los versos citados recogen un aspecto de alabanza frente al pasado e, incluso, plantean una visión del mundo lírico anterior como modelo original, que empezaba a construirse a sí mismo y descubría las fórmulas para representar a la belleza. Estos versos solo evidencian un problema que no parece tener solución, no son más que el reconocimiento de una situación donde la originalidad se ve limitada e imposibilitada. Dice Julie Greer que “the fact that she cannot come up with anything new is not entirely her fault, as she claims that her muse is being crowded out by the other ones. Because the field is so jammed, creativity and originality are, therefore, impossible” (1988: 443). A pesar de esta imposibilidad, la voz poética no solo se lamenta, también emplea un tono un tanto juguetón, una parodia, una burla. Esto nos lleva a pensar que no es una completa alabanza del pasado, por el contrario, allí radica un esbozo de burla donde se cuestiona que no todo tiempo pasado fue mejor. Se ve que las asociaciones no son de gran ingenio, quizás, lo que realmente reclama la autora es el que nadie antes se haya percatado de la simpleza de estas imágenes: el coral y la grana para referirse a los labios o las perlas para los dientes son fórmulas bastante evidentes.

Todo el juego y las referencias al pasado inundan los versos previos a la descripción de Lisarda. Vemos cómo en el último cuarteto citado, entre los versos 73 y 76, la riqueza de las piedras que adornan las facciones femeninas recuerdan un pasado glorioso, el de la conquista de América.²⁶ La extensa digresión no termina. La voz poética aún juega con la comparación pasado-presente. Se retoma, una vez más, el tópico del pasado como superior y los versos se llenan de un léxico convencional, popular y corriente:

Esto sí era hacer versos descansado;
y no en aqueste siglo desdichado
y de tal desventura,
que está ya tan cansada la hermosura
de verse en los planteles
de azucenas, de rosas y claveles
ya del tiempo marchitos,
recogiendo humedades y mosquitos,
que, con enfado extraño,
quisiera más un saco de ermitaño (1995: vv. 77-86).

Estos versos hacen referencia a los propios poemas y sus metáforas poco ingeniosos, repetitivos, “cansados” y “marchitos”. En el fragmento brilla el dialogismo.

²⁶ Alatorre, en sus notas, relaciona los versos 74-76 con la jácara de Quevedo “Mancebitos de la carda...”. En dicho texto, entre los versos 53-56, el poeta juega con la belleza de la amada en correspondencia con los tesoros de Potosí (Alatorre 2009: 466).

Los versos del ovillejo y la prolongada espera del retrato de Lisarda nos conducen a una constante comunicación entre el pasado y el presente. La voz autorial toma conciencia de su estado y se comunica con los poetas que le preceden, los incluye en su texto y les hace partícipes de las complejidades del arte de escribir/pintar. Además, se nos permite como lectores acercarnos a todo el proceso que se esconde detrás del hacer el poema. Las reflexiones, los borrones, el borrador, el ensayo-error, todos estos son elementos que aparecen dibujados en el ovillejo, se evidencian y cobran vital importancia, incluso, por momentos, mucho más que la protagonista del poema.

Hasta ahora, Lisarda está ausente, de ella solo queda un recuerdo y una mención al inicio. Por el momento, es más importante reflexionar sobre los recursos de los que dispone la autora para construir el retrato, el pasado y la descomunal fuerza que este impone al momento de escribir, las posibilidades de innovar, el temor a la repetición y la escasez de herramientas, etc. Se nos muestra una especie de puesta en marcha de todo el preámbulo que permitirá luego la construcción del retrato. Es una especie de *mise en place* de todas las estrategias de las que dispone la voz autorial para llevar a cabo la representación de Lisarda. Los mismos recursos que suelen representar a la belleza están presentados de otra manera. Las flores, en lugar de acercarnos a las descripciones elevadas y grandilocuentes de las damas, se acumulan (“azucenas, rosas, claveles”) y confrontan con su materialidad. La belleza de un campo florido o un jardín cuidado se confunde con la humedad y los mosquitos, la otra cara de la misma moneda, aquella que se oculta por ser menos favorecedora, aunque más real, concreta y terrenal.

Continuamos el comentario del texto con el siguiente fragmento que es bastante peculiar, pues se dirige directamente a los poetas –recurso constante dentro del poema y al que la autora dedica varios versos en distintos momentos del ovillejo– para describirlos. Consecuencia de las formas usadas, que están viejas y marchitas, los poetas, como creadores de ellas, se le parecen:

Y así andan los poetas desvalidos,
achicando antiguallas de vestidos;
y tal vez, sin mancilla,
lo que es jubón, ajustan a ropilla,
o hacen de unos centones
de remiendos diversos, los calzones;
y nos quieren vender por extremada,
una belleza rota y remendada (1995: vv.87-94).²⁷

²⁷ En palabras de Luciani (1986) sobre la incapacidad de los poetas para renovar el lenguaje, hay una pequeña descripción de cómo se ven estos poetas. Esto se presenta casi a manera de un retrato dentro del retrato más grande, que es el de Lisarda: “Por cierto, esta digresión dilatadora, en realidad, un retrato en

Los poetas desamparados van, entonces, arrastrando los vestigios de las formas usadas en la antigüedad, crean poemas a manera de *collages* con retazos de otros textos. Tanto en su función, como en su presencia, con remiendos, desvalidos, rotos y remendados, el léxico sobre poetas está relacionado y suele estar asociado a un matiz cómico y burlesco. De hecho, junto a músicos y soldados, tienden a ser “personajes siempre sin dinero que deben ser evitados cuidadosamente por la pedigüeña. El poeta se caracteriza además por la suciedad y el desaliño” (Arellano 1984: 100). Así los presenta Sor Juana. En su descripción, “la poetisa critica a los poetas de su generación cuyas obras son una mezcla caótica de estilos y tropos anteriores, ‘rotas y remendadas’. Escribir dentro de la tradición petrarquista equivale a dismantelar los poemas de la tradición y reconstruirlos de una manera imperfecta” (Luciani 1986: 24). Continúa Luciani explicando que, “Sor Juana observa que los poetas de su época adaptan toda clase de ‘ciencia’, ‘arte’ y ‘oficio’ a sus descripciones de la belleza femenina” y que, por lo tanto, “el resultado de este ‘extraño vicio’ es que las descripciones petrarquistas de la época de Sor Juana no son tanto un resultado de la belleza femenina como un ejercicio virtuoso” (1989:24). La crítica que hace la monja, entonces, se vale de un léxico coloquial, más cercano a lo que hacen los poetas para crear sus obras. Por ello, hace referencia a las prendas diarias: ‘vestidos, ropilla, jubón,²⁸ centones,²⁹ calzones’, los cuales funcionan como parte del decorado pobre que han adoptado los poetas del pasado. El juego entre el léxico y la crítica es evidente; las referencias a la ropa, en algunos casos remendada, se conjuga bien con el fastidio que siente la monja al leer poemas que solo son remiendos de otros. Esta estrategia didáctica juega con los distintos tipos de acepciones de algunos términos, como los centones, que, si bien hacen referencia a una especie de parches de la época, también se refieren, según el *Diccionario de Autoridades* (2013), a que “metaphoricamente se llamaba así la obra literaria en verso, compuesta enteramente de palabras y cláusula ajenas, cuyo primor consiste en el material trabajo de saber unir una cláusula con otra”. Más adelante, se explica que eran “unos Poetas Latinos modernos, que componen versos monstruosos y asperísimos, formados de varios centones de versos de

miniatura (cabellos, ojos, boca, dientes), es en sí una suerte de remiendo insertado delante de la parte principal del poema, el retrato de Lisarda” (24).

²⁸ Jubón es, según el *Diccionario de Autoridades*: “Vestido de medio cuerpo arriba, ceñido y ajustado al cuerpo, con faldillas cortas, que se ataca por lo regular con los calzones” (2013)

²⁹ Centón, según el *Diccionario de Autoridades*: “Manta burda, que servía en lo antiguo para cubrir las máquinas militares: y como se rompiessen frecuentemente, por los golpes que daban en ellas, y fuesse preciso echarles muchos remiendos” (2013).

los más ilustres Poetas antiguos” (2013). Incluso, en una tercera definición de ‘centón’, el mismo diccionario recoge un calificativo que resalta el matiz negativo frente al tipo de verso que mezcla sentencias y versos ajenos para crear nuevos, pues se explica que “metaphoricamente se llama *assimismo* toda obra compuesta de cláusulas ajenas mal unidas, y sin la debida coordinación” (*Diccionario de Autoridades* 2013). Nuevamente, nos encontramos ante una sentencia que juega con la posibilidad de cuestionar el propio acto de escribir –como lo ha venido haciendo la monja–, puesto que es un poema metapoético, reflexiona sobre el propio acto de crear un poema, la dificultad de retratar a una dama y darle forma a un tipo de belleza que ha sido el gran tópico de la tradición en Occidente. Una vez más surge la idea del *collage* o *pastiche* como herramienta para darle forma y sentido al poema.

El texto se estructura sobre la base de referencias prestadas que se van introduciendo a través de citas textuales o de paráfrasis o, incluso, a partir de metáforas de conocimiento generalizado, ampliamente conocidas en la época. Por ello, el debate en torno al texto no reside en si se repiten estrategias artísticas similares a las de poetas anteriores, sino en la capacidad de la autora de crear un poema novedoso con recursos “gastados”, lo que pueda ir dando sentido a la intertextualidad en el ovillejo. Si bien las definiciones planteadas por el *Diccionario de Autoridades* resaltan el carácter monstruoso de esta práctica, no hay duda de que el emplear dicha estrategia en un poema que busca ser el retrato de una dama es una forma, por lo menos humorística, de tratar la representación de la belleza. Efectivamente, el retrato que se nos revelará hacia el final del texto será el de una mujer de rasgos desordenados y deformados.

Como ocurre en muchos otros poemas de la monja, una simple palabra desencadena una extensa reflexión. Este tema se prolonga a lo largo de unos versos más. La voz poética se pregunta: “¿Pues qué es ver las metáforas cansadas/ en que han dado las Musas alcanzadas?” (1995: vv.95-96). Es interesante hacer un alto para notar la clara conciencia y el juicio de valor que agrega la monja sobre las formas retóricas usadas por los poetas de su época. El carácter crítico de Sor Juana es más que evidente en este poema, su lucubración da paso a un aspecto más, el de la divinización de las damas por los poetas en perjuicio de otros saberes. Señala:

No hay ciencia, arte, ni oficio,
que con extraño vicio
los poetas, con vana sutileza,
no anden acomodando a la belleza,
y pensando que pintan cielos,

hacen unos retablos de sus duelos (1995: vv.97-102).

Ya no son solo los retazos de poemas los que serán usados por estos poetas incapaces, sino todos los otros lenguajes serán empleados para crear bellezas lastimeras. Como veíamos de la reflexión de Luciani, Sor Juana critica el uso de léxico, formas, estilos y herramientas propias de otros campos para darle elevación a la descripción de la belleza femenina. El resultado es que, mientras ellos piensan que “pintan cielos”, la realidad es que solo hacen “retablos de sus duelos”, un decorado vano de aquello que no poseen: ingenio, creatividad y originalidad.³⁰

A continuación, nuevamente, se retoma un estilo de confrontación, se dirige hacia un supuesto público que, si no es real, genera la impresión de serlo. De hecho, el poema en general está construido no solo como un retrato burlesco, sino también como un tipo de discurso que aparenta ser expuesto ante una audiencia y que espera respuesta de ella. Se puede encontrar algunas pistas en el siguiente fragmento:

Pero diránme ahora
que quién a mí me mete en ser censora:
que, de lo que no entiendo, es grave exceso.
Pero yo les respondo que por eso:
que siempre el que censura y contradice
es quien menos entiende lo que dice (1995: vv.103-108).

Vemos una vez más la confrontación a la figura de los críticos, lectores y censores. Si bien es similar a la de versos anteriores, en este caso estamos ante un delineamiento más claro de la figura del crítico. Para la voz poética, quien más critica es quien menos entiende, lo hace desde la ignorancia y la incapacidad de entender el proceso creativo. La exposición exige un diálogo constante consigo misma, una especie de autocrítica. Sin embargo, existe en estos versos una intención por insertarse también dentro del grupo de críticos literarios de la época, pues la confrontación que evidencia el poema no es exclusiva para criticar a los poetas, sino también para cuestionar el trabajo de los propios jueces literarios.

A pesar de presentarse como alguien que no sabe hacer poesía, usa esta estrategia como herramienta de confrontación. Para ello, se vale de un poema abierto, entregado al público, un poema en construcción donde participa el lector, por momentos presentado también como oyente, y donde la autora desafía el gusto de su interlocutor, pero también

³⁰ Como apunta Alatorre, en sus notas, “retablos de duelos” según la definición del *Diccionario de Autoridades* se entiende como un “conjunto de trabajos, miserias y pesares en un sujeto” (Alatorre 2012: 467), una idea similar a la de los poetas y sus trabajos a retazos.

el conocimiento de este sobre el quehacer literario. Casi como un juego, la voz autorial interpela al lector/oyente para hacerlo partícipe de la producción del propio poema:

Mas si alguno se irrita,
murmúrenme también; ¿quién se lo quita?
No hay miedo que en eso me fatigue,
ni a que ninguno obligue
a que encargue su alma:
tégase en su palma
y haga lo que quisiere,
pues su sudor le cuesta al que leyere (1995: vv. 109-116).

El retrato que se hace de los lectores es bastante inquisidor. Tal como son ellos, la autora los describe como sujetos insidiosos, arrogantes, ignorantes, irritables, que murmuran y critican, pero siguen leyendo lo que produce. Así, el retrato de Lisarda se presta para una propuesta de construcción del retrato de su lector/ crítico, quien, de la misma manera que con la imagen de Lisarda, se vale de un tono desenfadado y directo para construir una representación burlesca y ácida de los censores que tanto la persiguen. De hecho, y aún no acaba, ha dedicado casi una tercera parte del poema para dirigirse a ellos, para pintarlos desde la oscuridad que representan en la vida artística de la voz autorial.

Este juego de imágenes que propone la autora con el retrato de Lisarda se asemeja e inscribe en la dinámica usada por el pintor español Diego Velázquez en *Las Meninas*. Dicha asociación no es del todo novedosa, de hecho, al respecto, Luciani identifica que tanto Sor Juana como el pintor español saben “que el retrato pintado ofrece infinitas posibilidades para los juegos de perspectiva, para enfrentar espejos, multiplicar reflejos, y desplazar al sujeto ostensible” (1986:18). Como bien señala Luciani, en el cuadro de Velázquez el juego de perspectivas permite la aparición del artista en el cuadro, mientras que los retratados –los reyes– se ven desplazados a un reflejo en un espejo. Esta lectura la toma, entre otros, de Foucault y su lectura de *Las Meninas*. Copio aquí algunas ideas del filósofo francés porque me interesa su comentario en relación al juego de miradas, reflejos y la intromisión del espectador en el cuadro, caso similar al ovillejo de Sor Juana. Refiriéndose a las miradas esquivas que surgen en el cuadro dice:

Nosotros, los espectadores, somos una añadidura. Acogidos bajo esta mirada, somos perseguidos por ella, reemplazados por aquello que siempre ha estado ahí delante de nosotros: el modelo mismo. Pero, a la inversa, la mirada del pintor, dirigida más allá del cuadro al espacio que tiene lugar preciso, aunque indiferente, el contemplador y el contemplado se intercambian sin cesar. Ninguna mirada es estable o, mejor dicho, en el surco neutro de la mirada que traspasa perpendicularmente la tela, el sujeto

y el objeto, el espectador y el modelo cambian su papel hasta el infinito (Foucault 2008: 22).

En ese sentido, Sor Juana, al igual que Velázquez, desplaza la atención de la retratada –Lisarda– hacia sí misma, pues, en parte, el poema no es solo un intento de arte poética en torno a las formas de hacer poesía, sino, también, es un cuadro sobre sí misma y su manera de escribir, cómo ve a sus lectores y críticos, sobre cómo la ven y cómo ella piensa que se le ve. Por lo tanto, qué mejor elección de poema que aquel que pretende construir un retrato, no solo el de la joven pintada, sino el de la propia artista, pero, además, en el espacio de la proliferación de miradas y reflejos, el propio lector/espectador cumple una función, pues se ve a sí mismo retratado. Es en la idea del reflejo donde se articula el discurso del poema, hacia él se apela en todo momento y, en el caso del ovillejo de Sor Juana, la poeta se encarga de que este no pase desapercibido, lo observa, lo llama, lo incluye, lo invita a la crítica, lo interpela, lo cuestiona o, incluso, como hemos visto en los versos que van de 103 al 116, lo censura. Y son sus lectores/ espectadores de la época quienes encuentran en el poema de Sor Juana un espacio, con o sin consentimiento, pues ella se encarga de incluirlos. Pensemos que no en vano dedica un poco más de los cien primeros versos a llamarnos la atención sobre ellos. Así, su presencia en el poema es también parte del juego. El juego de miradas y representaciones es un ejercicio más enrevesado y se vale del estilo jocoso, burlesco, pues este permite una amplia variedad de líneas de interpretación y sentido, algo que un estilo más elevado y serio no siempre logra.

Una tercera parte del poema ha avanzado y la poeta sigue aplazando el retrato de Lisarda, porque el discurso enfocado en el lector/espectador es de una enorme importancia, es la escenografía y el decorado del cuadro:

Y si ha de disgustarse con leerlo,
vénguese del trabajo con morderlo,
y allá me las den todas,
pues yo no me he de hallar en esas bodas (1995: vv.117-120).

Es más, el tono en el que se dirige hacia ellos se va agudizando, se torna cada vez más directo y menos escondido en sutilezas. Ahora, el ataque es directo. Su presencia en el ovillejo es clara y la voz poética necesita que el lugar del lector/oyente –e incluso el espectador del retrato– esté explícito, que este se sienta parte del retrato, que se reconozca en él y que entienda que, antes de atreverse a pintar a la dama, debe hacer un deslinde de todo aquello que puede estorbar la fluidez del pincel/pluma. Dice Foucault que, en cuanto

el espectador entra en el espectro de visión del autor, le es imposible escapar. Queda inmediatamente visible en el lienzo –poema retrato, en este caso– y, por lo tanto, prisionero: “En el momento en que colocan al espectador en el campo de su visión, los ojos del pintor lo apresan, lo obligan a entrar en el cuadro, le asignan un lugar a la vez privilegiado y obligatorio, le toman su especie luminosa y visible y la proyectan sobre la superficie inaccesible de la tela vuelta” (Foucault 2008: 23). El detalle en el caso del ovillejo es, quizás, que el interlocutor no está siendo retratado amablemente, por el contrario, el sesgo con que se dirige la mirada hacia él lo coloca en una posición desprotegida. ¿Acaso es la misma situación en que se encuentra la propia Sor Juana cuando es sometida a críticas por parte de la sociedad de su época?

Los versos sobre los censores de la poesía de Sor Juana pueden leerse en confrontación con el poema I en la edición de Méndez Plancarte, el que aparece rotulado como “Prólogo al lector”. Cabe señalar que este no fue el poema que originalmente aparecía como prólogo a la *Inundación Castálida* (1689), pues era el Soneto 195 el que cumplía esa función. Más allá de la polémica en torno a la decisión de las ediciones modernas de cambiar el poema-prólogo, es interesante repasar ambos textos. En el romance I, la autora se dirige directamente a sus lectores para, por medio de una estrategia de falsa modestia, hablar de sus críticos y de su poesía. En palabras de Margo Glantz, y como nos interesa notar, el tono del poema es “desenfadado, casi de desafío, destinado al lector y añadido a la declaración expresa de que sus versos no estaban destinados para la luz pública” (2005: 107). Así, en dicho romance, a manera de símil con el ovillejo, se puede observar la interpelación de la autora a los lectores, censores y críticos literarios, lo que permite reconocer que este no es un ejercicio aislado, sino que es una práctica constante y un tema más de la poesía de la monja. Como se ha visto, este “Prólogo al lector” es una defensa del arte de versar, que, aunque disimulada por estrategias típicas de la poesía de Sor Juana como la falsa modestia, se vale de un léxico y tono burlesco similar al que vemos en los siguientes versos: “Di cuanto quisieres de ellos, / que, cuando más inhumano/ me los mordieres, entonces / me quede más obligado,” (1995: vv. 21-24). Incluso, el vocabulario es similar y el tono desafiante es evidente. Lo que vemos es una Sor Juana bastante explícita, probablemente consciente de los muchos comentarios en torno a su trabajo y a sí misma, enfrentando un público que sabe adverso y censor. Entonces, en una extensión más breve y con una intención más directa, el romance I y el ovillejo coinciden en uno de los tópicos recurrentes en la poesía de la monja, la defensa de su arte, de sus versos, de sus temas, de sus formas y también de sí misma.

Existe otro poema, interesante también porque nos acerca a la dinámica del mundo interior de la monja, que fue concebido como el prólogo original de las obras de Sor Juana. Este es el soneto 195 que fue desplazado posteriormente por el conocido “Prólogo al lector”, pero que no fue pensado en ese orden por la autora. Es posible que el cambio del soneto 195 –“El hijo que la esclava ha concebido”– por el romance 1 –“Esos versos, lector mío”– se explique, como señala Santí (1994), por el interés editorial con el que se pretendía promocionar la imagen de la décima musa en España. En oposición a la evidencia declarativa del romance, el soneto construye una identidad del yo poético como enunciador velado. La imagen que proyecta este poema es la de una Sor Juana que destituye su identidad como poseedora de su obra para “restituirla” a la condesa de Paredes, su amiga y mecenas. Al respecto, dice Santí que

[...] le impone al hablante una identidad personal que el poema enfáticamente rechaza –por ejemplo, identifica al hablante como Sor Juana, cuando lo característico de un esclavo es que no tiene, más allá de su propia esclavitud, ninguna identidad propia. En segundo lugar, la nota editorial interpreta literalmente la alegoría editorial, cuando el poema lo propone como un drama interno, una descripción de emociones. En el soneto, por el contrario, la persona poética realiza explícitamente una restitución. Pero en lugar de la fuerte voz concreta que sus editores parecen haber preferido, es otra cosa lo que el soneto nos devuelve: nos devuelve un fantasma (1994: 228).

Santí explica que no es un problema de la descripción del lector ideal, pues la marquesa, sujeto poético directo hacia quien se dirige el enunciador del poema en el soneto, funciona como una alegoría de un lector universal. Lysi, dice Santí, amplifica el público del poema haciéndolo perfecto (1995: 226).

Retornando al comentario del ovillejo, notamos que este continúa con una pregunta bastante sugestiva y directa, pues el versar se ha llenado de palabras pensadas más en la forma y la rima que en el sentido y su valor real:

¿Ven? Pues esto de bodas es constante
que lo dije por sólo el consonante;
si alguno halla otra voz que más expresa,
yo le doy mi poder y quíteme ésa (1995: vv. 121-124).

La crítica a los censores que vimos entre los versos 117 y 120 deriva en una reflexión sobre las palabras, su carencia de significado y su uso impostado, artificial y meramente rítmico. En el fragmento citado, la voz poética se lamenta por la simplicidad de las rimas que carecen de sentido, que responden principalmente a la necesidad de generar juego y ritmos, pero que han descuidado el valor y la trascendencia de las palabras y su significado. En ese sentido, ¿es acaso la rima un rasgo de la poesía que restringe a la

voz poética en su libertad de crear? Por lo menos podemos señalar que estos versos cuestionan las “rimas impostadas”, mientras defienden la labor de escritura, su dificultad y el hecho de no tener siempre a la mano las palabras precisas.

Hasta aquí parece que hay un primer intento de acabar esta primera y extensa parte dedicada a la justificación del poema, a la crítica a las formas petrarquistas de hacer poesía, a las rimas vacías, a los temas y lugares comunes usados para describir la belleza femenina en asociación con la naturaleza –aunque aún no haya entrado a hablar de esta y se haya quedado en el mero comentario–, y, por su puesto, a la defensa de su arte. Sin embargo, los versos siguen dilatando el retrato de la dama. Lo que se ve en el siguiente extracto es cómo cada intento de empezar a retratarla se retrasa, se prolonga, se pospone; de pronto, somos más conscientes de que asir a la dama se convierte en una tarea difícil, porque la escritura en sí misma es una labor compleja:

Mas volviendo a mi arenga comenzada,
¡válgate por Lisarda retratada,
y qué difícil eres!
No es mala propiedad en las mujeres (1995: vv.125-128).³¹

A continuación, la poeta se ve enfrentada a la necesidad de cumplir con su promesa, debe escribir/pintar el poema retrato, acto que ha demorado y postergado por más de cien versos y que sigue generando retrasos:

Mas ya lo prometí: cumplirlo es fuerza,
aunque las manos tuerza;
a acabarlo me obligo;
pues tomo bien la pluma y ¡Dios conmigo! (1995: vv. 129-132).

Como quien se dirige a una dura batalla, la voz poética debe enfrentarse a la difícil tarea de cumplir con su promesa. Alrededor de 130 versos después, el ofrecimiento de retratar a Lisarda se convierte en un trabajo forzoso, pero necesario. Hasta ahora, varios temas han sido expuestos a manera de preparación. Sus preocupaciones sobre el lenguaje, las metáforas, la forma y la enorme presencia de sus lectores y críticos, la tradición y el proceso de escritura han cobrado relevancia, mientras el retrato de Lisarda ha quedado relegado, por eso, es en ese punto donde se verá su habilidad y destreza para versar y construir un cuadro representativo de la belleza femenina. Como espectadores, la voz poética nos ha introducido en el proceso de producción previo al pintar/escribir, hemos

³¹ Las líneas anteriores juegan con la dificultad de empezar a pintar a Lisarda y con la idea de que “ser difícil” es un elogio en una mujer.

visto la preparación de los “lienzos” y lo arduo del camino que emprende quien decide escribir. Todos los versos anteriores han generado la atmósfera perfecta para acercarnos como lectores al retrato de Lisarda desde una posición más empática, porque la voz poética nos ha revelado las dificultades de la escritura, especialmente cuando se es Sor Juana Inés de la Cruz. Entonces, hacia allí se dirige. Dice:

Vaya, pues, de retrato;
dénme un ¡Dios te socorra! de barato
¡Ay con toda la trampa,
que una Musa de la hampa,
a quien ayuda tan propicio Apolo,
se haya rozado con Jacinto Polo
en aquel conceptillo desdichado,
y pensarán que es robo muy pensado! (1995: vv. 133-140).

Luego de decidir terminar el retrato y a pesar de las muchas dificultades a las que se enfrenta –censores, críticos literarios, el abrumador peso de la tradición petrarquista, la vacuidad del lenguaje que tiene a su disposición para escribir, el uso de las rimas, los juegos de perspectivas, etc.–, la monja presenta de manera explícita el modelo que usa en el ovillejo. Este, como bien han señalado los críticos desde Méndez Plancarte, es el poema “Fábula burlesca de Apolo y Dafne” de Jacinto Polo de Medina (1603-1676). Al respecto, interesa notar el comentario de Luciani sobre el uso del poema de Polo en el retrato de la monja:

Sor Juana teme que lo que es, según ella, una confluencia casual de inspiración, parezca un robo intencional. La palabra “rozar” evoca cómicamente una tradición literaria tan tumultuosa, tan embarazada de influencias prohibitivas, que las musas tropiezan unas con otras y la originalidad resulta imposible. Esta negación de la influencia es también irónica: la repudiación burlona de lo que Sor Juana le debe a Polo de Medina sirve en realidad para acentuar esta misma deuda. Al pretender desasociarse de su antepasado más importante en el género del retrato burlesco, Sor Juana ingeniosamente invita una lectura de su ovillejo que penetre hasta los textos anteriores, subyacentes. De esta manera, ella hábilmente ilustra el problema de la influencia y la originalidad literarias (Luciani 1986: 26).³²

El fragmento del texto de Luciani explica un poco más el tema de la originalidad en el poema de la monja mexicana. ¿Cómo comprender la noción de innovación y originalidad en una época caracterizada por su ausencia, donde los poetas escriben siempre “a la manera de”? Indudablemente, Sor Juana escribe a la manera de sus grandes

³² Cabe notar que el tema de la originalidad es bastante extenso, motivo por el cual la reflexión en torno a este viene siendo comentada en distintos momentos requeridos por el mismo poema.

modelos españoles –similitudes que han sido ampliamente trabajadas por la crítica–, pero, lo interesante de este ovillejo es que, esta vez, se cuestiona la pertenencia a dicho modelo. Concretamente, en los versos anteriores, la monja, por medio de un tono desenfadado, se queja de que Jacinto Polo haya desarrollado un retrato burlesco de una dama antes que ella, sin embargo, la ironía en sus palabras no es demasiado disimulada.³³ Lo interesante es que la monja aprovecha el poema de Polo de Medina para insertar otros temas como el uso de lo jocoso para representar el problema de las formas gastadas, pero, especialmente, para insertarse a sí misma en el texto, lo vuelve un poema muy personal, íntimo y, por lo tanto, interesante, pues la manera como se representa a sí misma, desde el humor, matiza cualquier efecto serio que pueda desprenderse de semejante osadía y le proporciona una coartada para decir desde un lugar seguro.

Ahora, como se ha visto, las conexiones con el poema de Apolo y Dafne son bastante evidentes, especialmente entre los primeros versos que van del 1 al 15:

Cantar de Apolo y Dafne los amores,
sin, más ni más, me vino al pensamiento.
Con licencia de ustedes, va de cuento.
¡Vaya de historias, pues, y hablemos culto!;
pero ¡cómo los versos dificulto!,
¡cómo la vena mía se resiste!,
¡qué linda bobería!,
pues a fe que si invoco mi Talía
que no le dé ventaja al más pintado.
Ya con ella encontré, mi Dios loado.
Señora doña Musa, mi señora,
sópleme vuesarced muy bien ahora;
que su favor invoco
para hacer esta copla;
y mire vuesarced cómo me sopla (Polo de Medina 1948: 211, vv. 1-15).

En este fragmento del poema del poeta murciano, el retrato burlesco resulta similar al de Lisarda en el ovillejo. Efectivamente, las dilataciones (aunque mínimas en

³³ Creo que podemos considerar esta estrategia, como ocurre con la falsa modestia, dentro de aquellas que Josefina Ludmer clasificó como “Tretas del débil” (1984) en referencia a los mecanismos que usa la monja en la “Respuesta a Sor Filotea de la Cruz”. Creo que muchas de las justificaciones que usa para negar el conocimiento del arte del retrato, el léxico de la poesía petrarquista, la evolución de las metáforas –desde las explícitas hasta las más elevadas–, y la oposición clara y directa hacia ese interlocutor receptor del texto, se construyen como una estrategia que usa para protegerse. A pesar de lo agudo de su crítica, de la imagen negativa que formula sobre sus críticos y censores y del estilo directo que emplea contra ellos, la ironía, lo jocoso y el matiz propio de la poesía burlesca –el humor– le permiten posicionarse en un lugar seguro. Por eso, en los ovillejos vemos una constante entre el decir y el callar, decir y retirar las palabras, justamente porque “Saber y decir, demuestra Juana, constituyen campos enfrentados para una mujer; toda simultaneidad de esas dos acciones acarrea resistencia y castigo” (Ludmer 1984: 48). De aquí que la monja sea muy consciente del uso de sus palabras y los recursos que dispone para enfrentar el poder en su época.

el poema de Polo frente a los casi 155 versos de exordio que emplea Sor Juana), la aparente dificultad para empezar el retrato y el tono burlesco y jocoso en las descripciones de la dama resultan análogos. Sin embargo, es evidente también que la monja busca desarticular el poema de Jacinto Polo, pues las mismas características que los asocian – temas, tono, dilataciones– son las que los separan. Contrario al caso del español, la poeta encuentra en estas variables espacios de fuga frente a las convenciones tradicionales, es decir, ella conoce la tradición, la menciona en su poema, la domina y, por eso, decide subvertirla. La transgresión más interesante es la de incluir su propia imagen en el texto, el poema retrata a Lisarda, sin embargo, dice más sobre su autora que sobre la retratada. En ese sentido, la autorreferencialidad en el poema, junto a los típicos temas tratados por la monja en su prosa, son el verdadero argumento del ovillejo. La insistencia del poema de la monja por cuestionar la manera de hacer retratos o de escribir, en última instancia, es más amplia en el ovillejo. En oposición al caso de Jacinto Polo, la monja aprovecha las dilataciones en su poema para reflexionar ampliamente sobre sus temas favoritos.

El poema de Sor Juana continúa con una nueva digresión frente al retrato de Lisarda, la monja se pierde nuevamente en extensos y afectados exordios, temores y disculpas para prolongar la presentación de la imagen de la dama. Parece que hasta que no seamos conscientes de que el retrato no se trata de Lisarda, sino sobre las circunstancias de la escritura, la voz poética no empezará a describirla. Por eso, la dama es una mera excusa y, aunque empieza siendo una promesa, termina desplazada al fondo del retrato, a un espacio secundario, pues lo que predomina es la reflexión metadiscursiva que nos acerca a la labor de la poeta y la convierte en verdadero objeto central del poema:

Es, pues, Lisarda; es, pues... ¡Ay Dios, qué aprieto!
No sé quién es Lisarda, les prometo;
que mi atención sencilla,
pintarla prometió, no definilla.
Digo, pues... ¡Oh qué *pueses* tan soeces!
Todo el papel he de llenar de *pueses*.
¡Jesús, qué mal empiezo!
Principio iba a decir, ya lo confieso,
y acordéme al instante
que *principio* no tiene consonante.
Perdonen, que esta mengua
es de que no me ayuda bien la lengua (1995: vv. 141- 152).

Este extracto de veinte versos no es más que una extensión de los temas que se ha venido discutiendo en gran parte del poema. Estamos ante una aparente imposibilidad de escribir, las palabras se esfuman de la pluma, el retrato no se logra, se intentó varias veces

empezar, se sigue intentado, pero no logra tomar forma. En este juego cansado de palabras, cuando pensamos que el fondo vuelve a ser un problema de escritura, sor Juana nos distrae por medio de un uso divertido de las formas. Aquí, la rima nos entretiene para hacer más tolerable la prolongada antesala del retrato y así evidenciar que el ritmo se acelera, la autora quiere empezar a pintar a la dama, lo tiene todo preparado, el único problema es que se entrapa en las palabras. Los *pueses* y los *principios*, tan comunes en el poema, han dilatado mucho el momento de empezar el retrato de Lisarda. Entonces, el efecto final es una enorme anticipación por ver cómo se soluciona, cuál será el retrato, si será bello o no; qué palabras usará, cuáles serán las metáforas que priorizará para no caer en las rimas vacías, quién será, finalmente, Lisarda.

Retomemos, ahora, el último fragmento del ovillejo dedicado a la dilatación, comentario y establecimiento de las circunstancias de producción que anteceden al retrato de Lisarda. Nos referimos a los versos que van del 153 al 160 y a la última digresión referida a los censores en esta primera parte del poema. Entre los versos 153 y 155, Sor Juana reconoce que aún no empieza a retratar a Lisarda y, a continuación, es consciente de todos los versos que ha dedicado a generar apartados reflexivos que teorizan en torno a la creación literaria, concretamente, la construcción de un poema retrato que escape de los tópicos tradicionales. Sin embargo, como ha sido común a lo largo de la presentación del poema 214, la autora sugiere que ante las críticas de los lectores/oyentes, estos dejen de leer/escuchar el poema y, así, ella podrá concentrarse en su creación:

¡Jesús, y qué cansados
estarán de esperar desesperados
los tales mis oyentes!
Mas si esperar no gustan impacientes
y juzgaren que es largo y es pesado,
vayan con Dios que ya esto se ha acabado;
que quedándome sola y retirada,
mi borrador haré más descansada (vv. 153-160).

Como muchos de los versos que anteceden a este fragmento, estos nos muestran el proceso de creación que se esconde detrás del producto final. El largo trabajo que lleva construir el retrato de Lisarda permite también la incorporación de los “borrones” y el proceso previo a la creación del poema. Aquí, como lectores, somos partícipes del trabajo de ensayo y error, del quitar y poner, de las dudas e inseguridades que forman parte del proceso creativo. Ahora, cabe resaltar que el tono usado para dirigirse a su audiencia en este apartado deja de ser comprensivo, por el contrario, es bastante más desafiante, lo que se contrapone con la escritura más personal de la monja y se aleja de lo que señala Margo

Glantz (2005) como una captación de benevolencia. Sobre el tema de los borrones, además, señala la crítica mexicana que:

Se refieren, por un lado, al proceso de la escritura misma, implícito, como lo he sugerido, en el empleo que Sor Juana hace de la palabra «borrar». Me parece fundamental reflexionar sobre ese acto de escritura implícito en la tarea de exponer las ideas, tacharlas después, hacerlas desaparecer y expresarlas mejor o encubrirlas en caso de que resulten peligrosas. Las diversas variantes semánticas del por demás curioso, comprometido, ambiguo y sin embargo muy sugerente vocablo «borrón», como lo usa Sor Juana, es un eco magnificado de la dificultad implícita en la acción concreta de escribir y sus consecuencias posteriores (Glantz 2005: 108).

Como se ve, el proceso de escribir es un tópico importante dentro de la poesía de Sor Juana, sus reflexiones en torno a las dificultades de la escritura y los temas que prioriza frente a los que le son impuestos por su condición de monja ocupan un lugar importante en la producción de la mexicana. Es muy probable que, hasta aquí, el poema deba leerse como un autorretrato de las propias preocupaciones literarias de la jerónima. En ese sentido, la clave con la que se deben entender los más de cien primeros versos del ovillejo es de carácter más personal, acto frecuente en la escritura en prosa de Sor Juana, y que ha desplazado el retrato de Lisarda en gran medida.

4.2. El tan esperado retrato de Lisarda: una belleza distorsionada y un juego de perspectivas

En total, han sido usados ciento sesenta versos para las explicaciones sobre la forma, las metarreferencias al estilo y todo el prólogo al retrato mismo. Si bien estos elementos han sido propios de los apartados anteriores, dada la dinámica del poema y como bien hemos reconocido, la descripción de la dama no será el único tema de los siguientes versos. Como se ha mencionado, la monja continuará incluyendo algunas digresiones que tratan, nuevamente, el tema de las formas; de esa manera, el poema seguirá generando la impresión de estarse “tejiendo”, como con un ovillo de lana, donde se intercalan las formas y el fondo. Así, el retrato de la dama empieza a construirse a partir del léxico destinado a la descripción de la amada tanto por poetas trascendentales como por otros de menor orden. La estructura está definida a partir de los tópicos de la belleza que permanecieron en el Barroco como resultado de la herencia petrarquista: “conceptos referidos a la amada corpórea” donde se ensalza su belleza a partir del resaltar rasgos como los cabellos, los ojos, la boca, el pecho, etc., los cuales se encuentran en consonancia con el léxico propio del amor cortés (González 1998: 728).

La monja seguirá la tradición describiendo a su dama desde la cabeza hasta los pies, contrario a lo que ocurre con el poema de Polo de Medina, que empieza la descripción de su dama de abajo hacia arriba. Esto es compatible con la retórica del retrato, pues responde a la “descripción pormenorizada del cuerpo humano, considerando sus partes sucesivamente de arriba para abajo, es un tópico literario, llamado *anatomía o effictio*, que se remonta a los albores mismos de las letras occidentales y tiene su auge en la literatura europea de la Edad Media y del Renacimiento” (Michalski cit. en Salgado 1998: 212). Bajo esta premisa, la monja inicia con el retrato de Lisarda, siguiendo la tradición,³⁴ por los cabellos:

Por el cabello empiezo, esténse quedos,
que hay aquí que pintar muchos enredos;
no hallo comparación que bien le cuadre,
que para poco me parió mi madre (1995: vv. 161-164).

Estos versos que describen el cabello de Lisarda hacen explícito para los lectores el proceso de escritura y la elección de los términos para representarlos, principalmente, porque la poeta apela a otro tópico tradicional en su poesía. Esto es el ser, por lo menos en apariencia, incapaz de escribir. El cabello no es bello y dorado, sino que está enredado y, para no caer en los tópicos de siempre, evita una comparación trillada, aunque eso suponga que nada pueda equipararse al cabello de Lisarda.

La voz poética continúa mostrándonos sus propias dudas respecto a la elección de la comparación más pertinente para describir los cabellos de la dama:

¿Rayos de Sol? Ya aqueso se ha pasado;
la pragmática nueva lo ha quitado.
¿Cuerda de arco de Amor, en dulce trance?
Eso es llamarlo cerda, en buen romance (1995: vv. 165-168).

Las opciones en estos versos giran en torno a elegir comparar los cabellos con “rayos de sol” o con la cuerda del arco de cupido como señal de amor. Sor Juana se resiste,

³⁴ Martha Lilia Tenorio (1994) analiza los poemas retrato de la monja mexicana a partir de la tradición petrarquista. La crítica señala que este tipo de poemas responden a la herencia petrarquista heredada por los poetas españoles del Barroco, la que, a su vez, es consecuencia natural del retrato medieval. El retrato medieval, dice:

desciende 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 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” (6).

Pensemos que el uso de los poemas retrato por el petrarquismo y, posteriormente, por el Barroco, supuso una idealización. Esto se logró a través de metáforas “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 solo rubio, es ‘oro’, los dientes no son solo blancos, sino ‘perlas’” (Tenorio 1994: 8).

y señala que estas comparaciones no son las más propicias, incluso, menciona que el arco de cupido es, en todo caso, una “cerda”; motivo por el cual el uso de esta figura implicaría asociar los cabellos de la dama con pelo de animal. Continúa los versos de la siguiente manera:

¡Qué linda ocasión era
de tomar la ocasión por la mollera!
Pero aquesa ocasión ya se ha pasado
y calva está de haberla repelado,
y así en su calva lisa
su cabellera irá también postiza;
y el que llega a cogella
se queda con el pelo y no con ella (1995: vv. 169-176).

En este fragmento, el uso repetitivo de “ocasión” recuerda al refrán “La ocasión, la pintan calva”, como se recoge en el *Refranero Multilingüe* (2009) y cuya idea clave es la oportunidad, por medio de la cual, recoge el *Refranero*, se debe “tener decisión y diligencia para no perder las oportunidades que se presenten, pues no suelen aparecer dos veces”.³⁵ El propósito puede asociarse con la redundancia de buscar una metáfora que le acomode a la descripción de la cabellera. Por otro lado, la expresión “tomar la ocasión por la mollera”, entendida como “aprovechar una oportunidad” se asocia con cómo los siglos pasados aprovecharon la oportunidad de comparar la cabellera con los rayos del sol, lo que en la actualidad de Sor Juana ya no era posible (Luciani 1986: 28). Además, el segmento anterior encamina la polémica en torno a qué imagen usar para describir el cabello de Lisarda, lo que deviene en una conclusión bastante ingeniosa: Lisarda está calva y su cabellera no es como los rayos del sol ni como el arco de cupido, sino que es una peluca de cabello postizo. Así, quien trate de tomar el cabello de la dama se encontrará con que este es artificial, un adorno, una peluca. En ese sentido, siguiendo la línea de lectura de Luciani:

Sor Juana aquí usa una imagen cómica y gráfica para hacer una observación que es, en realidad, seria: el que tome a la amada por el pelo se quedará con una peluca, y no con la amada. De una manera parecida, el que emplee las comparaciones tradicionales se quedará con puras palabras, puros significantes que han perdido su conexión con el significado (1986: 29).

³⁵ Dice el *Refranero*, también, que:

en la mitología grecorromana, la diosa Ocasión era representada sin pelo, excepto por encima de la frente. De esa forma se simboliza la dificultad de no perder la oportunidad de algo cuando se presenta de frente y cómo resulta prácticamente imposible detener su curso. También se alude a la diosa Ocasión en la locución adverbial ‘por los pelos’, que se aplica para indicar el escaso margen existente a veces para conseguir o perder algo (2009).

Por lo tanto, el reclamo es justo, el siglo que le toca vivir a la autora la expone a una situación donde el lenguaje, explotado hasta su banalización, se ha apoderado de los poetas y, por ende, de los poemas. La denuncia es constante e invade el poema porque, para la voz poética, las palabras están siendo despojadas de significado, el uso repetitivo de metáforas vacías supone una simplificación de la función poética y hacia allí va el reclamo.

El poema continúa con un último intento por retratar el cabello de Lisarda. La poeta se cuestiona si, después de haber retomado la discusión sobre las formas –aunque de manera breve, quizás para evitarle a sus lectores una nueva digresión– si hay alguna otra manera de describir la cabellera. La respuesta la acerca a la historia de Absalón, quien, al enfrentarse al ejército de David, su padre, termina sujetado del cabello por las ramas de una encina, lo que acelera, finalmente, su muerte a manos de Joab:³⁶

Y en fin, después de tanto dar en ello,
¿qué tenemos, mi Musa, de cabello?
El de Absalón viniera aquí nacido,
por tener mi discurso suspendido;
mas no quiero meterme yo en hondura
ni en hacerme que entiendo de Escritura (1995: vv. 177-182).

Sor Juana escapa a la posibilidad de ahondar en este mito, mientras evita tocar las Sagradas Escrituras en un poema mundano y, además, burlesco. Así, concluye este apartado de manera simple: “En ser cabello de Lisarda quede / que es lo que encarecerse más se puede, / y bájese a la frente mi reparo” (1995: vv. 182-185). La solución es sencilla: los cabellos de Lisarda son, finalmente, solo cabellos y su valor reside en que son propiedad de la dama.

Ahora, ya se puede continuar con la descripción de Lisarda. El poema lleva nuestra atención, lentamente, en descenso, hacia la frente. Aprovecha la imagen usada versos atrás para describir el cabello de Lisarda, a la manera de un bosque de “hondura”, como parte del juego donde comparó el cabello de la mujer con el bosque donde murió Absalón –pues allí los cabellos asemejan la espesura del bosque, tan peligrosos que pueden llegar a matar– para insertar la frente como un escape “hacia lo claro”, hacia el espacio despejado: “Gracias a Dios que salgo hacia lo claro, / que me pude perder en su espesura, / si no saliera por la comisura” (1995: vv.186-188). Termina esta parte alegrándose de no haber caído en los tópicos para describir la cabellera, así que, hasta

³⁶ La historia de Absalón se encuentra en el Antiguo Testamento, en II Samuel, capítulo 18 –según Alatorre (2009:470)– y en II Reyes XIV y XVIII –según Méndez Plancarte (1995:564)–.

aquí, el ánimo se mantiene porque la descripción ha escapado a las fórmulas convencionales.

Los símiles con los que la monja relaciona la frente han sido apuntados por Méndez Plancarte (1995) en sus notas, por lo que se le compara, a partir de lo que dice el *Diccionario de Autoridades* (2013), con un “solar de 100 pies de ancho y 200 de largo” (564);³⁷ el que, sin embargo, no es de tierra, sino de Cielo (Méndez Plancarte 1995: 564):

Tendrá, pues, la tal frente
una caballería largamente,
según está de limpia y despejada;
y si temen por esto verla arada,
pierdan este recelo,
que estas caballerías son del Cielo (1995: vv.189-194).

La acotación sobre el significado de ‘caballería’ es presentada, también, por Alatorre (2009) en sus notas, quien retoma la explicación de Méndez Plancarte, pero incluye, partiendo del verso 194, que al señalar que las “caballerías son del Cielo”, se hace referencia –según el *Diccionario de Autoridades* (2013)– a una “caballería celestial en el Fuero Juzgo” (Alatorre 2009: 471). Asimismo, es importante notar que hay una acepción más que no se toma en cuenta en ambas notas de los editores; esta refiere a la que el *Diccionario de Autoridades* (2013) denomina como “El número de hombres a caballo que forman un cuerpo, que para que tenga este nombre ha de ser crecido y grande: y de esto vino llamarse caballería en los ejércitos toda la gente de armas que está montada”. El empleo de la palabra caballerías permea el poema de un léxico bélico y militar que se vincula con los tópicos del amor cortés y el amor como campo de batalla, pero también nos recuerda a las famosas novelas de hombres a caballo. Por eso, Alatorre relaciona “estas caballerías son del Cielo” con la idea de que “Sor Juana piensa probablemente en la plática de don Quijote y Sancho en la segunda parte del *Don Quijote*, hacia el final del capítulo 8” (Alatorre 2009: 471). Comentaré el fragmento más adelante, por el momento, aprovecho la vinculación del ovillejo con el texto de Cervantes para notar una referencia al *Don Quijote*, la obra por excelencia dedicada a la crítica de un modelo agotado como el de las novelas de caballería. En este punto, la monja se inserta

³⁷ En el apartado del *Diccionario de Autoridades* donde se consigna esta definición, aparece al inicio de la acepción lo siguiente: “Se llama también en las Indias cierto repartimiento de tierras o haciendas que permitieron los Reyes se pudiesen dar a las personas que fuessen pobladores de las partes que se conquistaban, para que se avecindassen y mantuviessen en ellas” (2013). Esta parte no ha sido mencionada por ninguno de los dos editores clásicos de la obra de Sor Juana, pero se asume que es por esta vinculación con territorio americano que se prefiere señalar, en ambas ediciones de la obra de la monja, el concepto de caballerías como “solar”.

al círculo de escritores de la época que abordan, desde su producción, la crítica literaria de aquellos textos que consideran fútiles. El caso más famoso es, sin duda, el *Don Quijote* de Cervantes, el cual, a la vez, se convierte en uno más de los paradigmas de la monja, motivo por el cual la observación de Alatorre es sugestiva, pues explicita los vínculos y conexiones que tiene Sor Juana con sus maestros.

Pensemos, por ejemplo, en el diálogo que sostienen Quijote y Sancho en el capítulo 8, debido a que el motivo de dicho apartado gira en torno a temas constantes en la obra de la monja y, puntualmente, del poema que aquí se comenta. En principio, la conexión que hace Alatorre entre el poema y el capítulo 8 del *Don Quijote* refiere al diálogo en el que, frente a los argumentos de Sancho, –quien prefiere hacerse fraile para alcanzar la fama, y no caballero, pues estos son olvidados y sus tumbas no son tan veneradas como sí lo son los vestigios de aquellos que se hicieron santos al apuntarse a una orden religiosa, cualquiera esta sea– Quijote responde: “pero no todos podemos ser frailes, y muchos son los caminos por donde lleva Dios a los suyos al cielo: religión es la caballería, caballeros santos hay en la gloria” (Cervantes [1780] 2004: 608). Para don Quijote, no hay mayor religión que el ser caballero. Precisamente, las caballerías del cielo de Sor Juana recuerdan a este fragmento pronunciado por don Quijote.

Quiero aprovechar el capítulo 8 del Quijote para comentar su tema central: la fama y los medios para llegar a ella. Considero interesante notar cómo la simple mención a la metáfora ‘frente’ como “caballerías del cielo” en el ovillejo abre una línea de lectura crítica en torno a los riesgos de la fama y la capacidad que tiene esta para cegar a quienes la buscan. Veamos, por ejemplo, la sátira sobre unas damas de la corte que buscan volverse famosas a costa de su propia reputación:

lo que sucedió a un famoso poeta de estos tiempos, el cual, habiendo hecho una maliciosa sátira contra todas las damas cortesanas, no puso ni nombró en ella a una dama que se podía dudar si lo era o no; la cual, viendo que no estaba en la lista de las demás, se quejó al poeta diciéndole que qué había visto en ella para no ponerla en el número de las otras, y que alargase la sátira y la pusiese en el ensanche: si no, que mirase para lo que había nacido. Hízolo así el poeta, y púsola cual no digan dueñas, y ella quedó satisfecha, por verse con fama, aunque infame (Cervantes [1780] 2004: 604).

En este pasaje se pueden encontrar conexiones con el ovillejo a partir de algunas ideas. En primer lugar, la idea de lo imperecedero se relaciona con la necesidad de inmortalizar la imagen propia, por ejemplo, a través de un cuadro. Así, los retratos tienen, entre otros, el fin de perpetuar a la persona retratada pero, por qué no, también al artista que la retrata. En segundo lugar, la fama surge como vehículo para prolongar la vida más

allá de la muerte; es, sin duda, un deseo innato del ser humano, una forma de prevalecer en el tiempo. Este anhelo puede ser tan peligroso, en términos de Cervantes, porque busca extender el legado incluso mediante la infamia, como es el caso de la dama cortesana del fragmento, quien no soporta quedar fuera de una lista de mujeres tristemente célebres y busca aparecer en ella solo por la presencia y la fama. O, el caso del pastor que incendió el templo de Diana, una de las maravillas del mundo, solo para que su nombre sea recordado. Por lo tanto, la necesidad de perdurar y consolidar una imagen y un nombre en la historia y en la memoria no es ajena al poema de la monja, al contrario, en parte del análisis del ovillejo se ha podido confirmar cómo Sor Juana critica la fama de poetas que, con el simple uso constante y repetitivo de las formas, crean poemas en serie que han perdido fuerza, valor y belleza, pues solo responden a la necesidad de sus autores por hacerse de un nombre que les permita perdurar en la historia. En oposición se encuentra la obra de la monja jerónima. Un poema como el ovillejo, por ejemplo, que se construye sobre la base de la crítica y la autorreflexión, viene acompañado de una firma que deja sello, constancia y presencia de su autora, lo que supone prolongar su existencia en el tiempo y asegurar su fama.

En ese sentido, Cervantes sentencia sobre el deseo del humano por vencer a la muerte a través del recuerdo y la memoria, pero enfrenta estas ideas con la verdadera fama, aquella que consiguen solo cristianos, católicos y caballeros, por su puesto, quienes alcanzarán la gloria y serán inmortales en dimensiones que escapan a lo terrenal. Señala:

Todas estas y otras grandes y diferentes hazañas son, fueron y serán obras de la fama, que los mortales desean como premios y parte de la inmortalidad que sus famosos hechos merecen, puesto que los cristianos, católicos y andantes caballeros más habemos de atender a la gloria de los siglos venideros, que es eterna en las regiones etéreas y celestes, que a la vanidad de la fama que en este presente y acabable siglo se alcanza; la cual fama, por mucho que dure, en fin se ha de acabar con el mismo mundo, que tiene su fin señalado (Cervantes [1780] 2004: 605-606).

Este es un caso similar al del ovillejo de la monja. A fin de cuentas, ¿no es acaso el retrato una forma de inmortalizar la juventud y belleza de su protagonista a través de la suspensión del tiempo? Por lo menos en la dimensión del cuadro, la persona o personas representadas se mantienen imperecederas, inmutables e inmortales. No se puede perder de vista que el ovillejo aprovecha metáforas aparentemente sencillas, como la descripción de una frente, para introducir reflexiones más profundas como el valor del tiempo, la fama y la posibilidad de perdurar en la historia más allá de la muerte. Podemos aprovechar estos puntos de contacto entre los versos del poema de Sor Juana con el *Don Quijote* para

traer a colación una propuesta de Alatorre (1990). Para el crítico, el ovillejo es un invento de Cervantes (647) y aunque asume que responde a una forma métrica culta, tiene potencial humorístico por su estructura. Se permite la libertad de referirse al *ovillejo* como *ovillejos*, haciendo alusión al símil que *redondilla* o *redondillas*, puesto que “Si la redondilla debe su nombre al verso 4, que ‘redondea’ la frase poética, el ovillejo debe seguramente el suyo al verso final, el de la recolección, donde ‘se aovillan’ las hebras de los quebrados” (Alatorre 1990: 649).³⁸ Como vemos, el poema está en constante movimiento, se conecta con distintas obras precedente y unos pocos versos motivan reflexiones profundas.

Tras esta digresión, el ovillejo persiste en las deliberaciones sobre las formas y nos da una pista más sobre su estilo burlesco. Es, nuevamente, un intento por ir *trenzando* o *tejiendo* el poema, usando los insumos de las formas y los fondos, pues el estilo y los temas no se pueden separar, al contrario, se necesitan el uno del otro para formar el todo que es el poema:

¿Qué apostamos que ahora piensan todos,
que he perdido los modos
del estilo burlesco,
pues que ya por los Cielos encarezco?
Pues no fué ése mi intento,
que yo no me acordé del firmamento,
porque mi estilo llano
se tiene acá otros Cielos más a mano;
que a ninguna belleza se le veda
el que tener dos Cielos juntos pueda.
¿Y cómo? Uno en la boca, otro en la frente.
¡Por Dios que lo he enmendado lindamente! (1995: vv. 195-206).

Como el vuelo del alma en *El primero sueño*, cada vez que el impulso creativo de la voz poética se eleva demasiado, la conciencia del estilo burlesco la devuelve a su sitio. Un acápite interesante aquí es notar cómo hay otros poemas retrato donde el sujeto retratado es María Luisa y en los cuales, aunque de forma seria y con un tono elevado, se plantea la dificultad de la voz poética por aprehender la belleza de la dama. Un ejemplo de este caso es el que plantea Carmela Zanelli (2006) sobre los romances 19 y 39, donde la voz poética se lanza a la peligrosa tarea de acercarse al sujeto retratado, actividad que le supone un riesgo excesivo para el cual necesita de un nuevo lenguaje porque el

³⁸ Alatorre también resalta la definición del Diccionario académico actual respecto a la definición de ovillejo porque en él se explica que se trata de una “Combinación métrica que consta de tres versos octosílabos, seguidos cada uno de ellos de un pie quebrado que con él forma consonancia, y de una redondilla cuyo último verso se compone de los tres pies quebrados” (Citado en Alatorre 1990: 649).

conocido no es suficiente para representar a la dama. Aunque de forma elevada, lo “arriesgado de la empresa es una desgracia, pero gloriosa (Zanelli 2006: 322). Como ocurre con el vuelo del alma, el riesgo por el conocer se asemeja al riesgo de acercarse a la belleza de Lysi, lo que repercute en la imposibilidad de expresar en palabras la osadía de tan complejo proyecto. Con Lisarda, la dama burlesca, representación puntual de toda una forma de retratar la belleza, sucede algo parecido. Las palabras se han gastado y no son suficientes para comunicar lo que ven los ojos. De aquí surge el divagar, las extensas prolongaciones y la dificultad de poner por escrito o “pintar” aquello que el texto no puede configurar. Se vio entre los versos 189 y 194 del ovillejo que la descripción de la frente empieza a ser más seria, se aleja del estilo llano que prometió usar la autora. Por eso, la solución es incluir el otro hilo característico del poema, el de la forma. Siempre que se escapa alguna figura seria o elevada, Sor Juana resuelve con una aclaración sobre lo formal; esta estrategia mantiene al poema en un balance entre forma y fondo dentro de los límites de lo burlesco. A pesar de que la mención sobre lo burlesco supone una nueva digresión en el retrato de Lisarda, es la mejor solución para terminar la descripción de la frente de la dama. Así, opuesto a las “caballerías del Cielo”, la monja señala que no se refería precisamente al “firmamento”, sino a unos espacios más cercanos, “más a mano”: dos Cielos, el de la frente y el de la boca, en clara alusión a su amplitud.³⁹ Entonces, con

³⁹ En la edición de Ignacio Arellano a los poemas burlescos de Quevedo, se recoge uno en particular, el 729, que representa el momento en que el amante desengañado se despoja de los recuerdos, prendas incluidas, obsequiados por la amada, tras descubrir la traición de ella. El poema presenta a un amante sentado a la orilla de un arroyo, se quita las prendas que le fueron obsequiadas; en el proceso, descubre un retrato de la amada y el poeta precisa su descripción (en el poema, además, se apela al público, en tono burlesco, para que conozcan la historia del joven y noten la miseria de los remiendos regalados, la cinta de matrimonio echada a perder, la peluca con liendres, etc.). Dentro del poema se da espacio para describir el retrato de la amada que el joven encuentra y en el que se puede rastrear paralelos entre las imágenes de la amada retratada con la descripción de Lisarda que hace Sor Juana:

Descubrió un retrato tuyo,
y halló que tiene, al mirarlo,
cosas de padre de el yermo
por lo amarillo y flaco.
La frente mucho más ancha
que conciencia de escribano,
las dos cejas en ballesta,
en lugar de estar en arco.
La nariz casi tan roma
como la de el Padre Santo,
que parece que se esconde
de el mal olor de tus bajos.
Avecindados los ojos
en las honduras de el casco,
con dos abuelas por niñas
de ceja y pestañas calvos.
Una bocaza de infierno
con sendos bordes por labios

“cielo”, los versos aluden a la forma de la frente y a la calvicie de la dama, quien, quizás, no tiene las cejas demasiado pobladas y eso ocasiona que la frente dé la impresión de ser tan inmensa como el cielo.

Pensemos que en esa movilidad entre forma y fondo reside el balance. El necesario uso de las acotaciones que viajan del contenido hacia las formas tiene como fin un valor mayor, la función metapoética: “El juego de palabras y conceptos es, en última instancia, una operación metapoética”, señala Luciani (1989: 30). Precisamente, en este diálogo con su lector/público, Sor Juana se asegura de dejar claro el registro con el que debe leerse su poema y hasta se sorprende de su ingenio para resolver cualquier posible fuga de sentido, lo que resuena en el siguiente verso que termina la extensa cita anterior: “¡Por Dios que lo he enmendado lindamente!”, nos dice, mientras nos vuelve a convencer de que domina ampliamente la estructura del ovillejo, las rimas y los conceptos que hacen un poema burlesco y, a la vez, nos hace partícipes, aunque ficcionales, de los procesos de escritura.

La descripción continúa descendiendo hacia las cejas. Sobre ellas, vuelve a sumergirse una disyuntiva; se cuestiona si deberá o no llamarlas arcos, uno más de los motivos clásicos:

Las cejas son... ¿agora diré arcos?
No, que es su consonante luego zarcos,
y si yo pinto zarca su hermosura,
dará Lisarda al diablo la pintura
y me dirá que sólo algún demonio
levantara tan falso testimonio (1995: vv. 207-212).

El poema construye una atmósfera específica para los lectores. La voz poética va guiando las claves con las que pretende que leamos el texto. Somos empujados a escuchar las decisiones formales que deberá tomar la autora para describir las cejas, somos partícipes de su proceso de creación, de sus bocetos, pero siempre bajo los límites de la representación que ella nos permite. Como autora, va guiando la lectura, se adelanta a las posibles interpretaciones de las comparaciones usadas y construye en ese intento al tipo de lector que recibirá su poema. De aquí que, más allá de una representación de Lisarda y de la autora que la pinta, también hay un retrato del lector dentro del poema. Estas son

donde hace la santa vida
un solo diente ermitaño (Quevedo 1999: vv. 41-60).

En el poema de Quevedo, la frente es como la conciencia de un escribano, ancha, prominente; y la boca, lo que nos interesa para la comparación, es como el infierno, enorme. Mientras que, en el ovillejo, Sor Juana compara la frente y la boca, por su amplitud, con los Cielos. Lisarda no ha cometido una afrenta tan grave como la retratada del poema de Quevedo, para Lisarda la amplitud es el Cielo, para Benita –la dama del poema 729– es el infierno.

las estrategias que emplea para ir dibujando la triple écfrasis que esconde el ovillejo. En el fragmento anterior, el dilema gira alrededor del uso de “arcos”, pues su elección viene condicionada a la palabra “zarcos”,⁴⁰ que supondría describir los ojos de Lisarda como azules, lo que, en claro mensaje de Sor Juana, significaría mentir sobre las características físicas de la dama.

El poema aprovecha el conflicto respecto a la selección del término ideal que describirá a las cejas para incluir, por supuesto, un comentario de juicio propio. Continúa con una crítica metapoética acerca del arte y su valoración, que se juzga como una mera copia de la realidad:

Pues yo lo he de decir, y en esto agora
conozco que del todo soy pintora;
que mentir de un retrato en los primores
es el último examen de pintores (1995: vv. 213-216).

Nos apoyamos aquí en la nota que hace Alatorre (2009: 472) a su edición sobre el término “mentir” en el arte. Para eso, nos direcciona al poema 145,⁴¹ que es, también, un poema retrato, pero con la diferencia de estar en un registro serio y que lleva por título “Procura desmentir los elogios que a un retrato de la poetisa inscribió la verdad, que llama pasión”. Alatorre (2009) resalta el verso 3 del poema 145, pero son las primeras cuatro estrofas las que interesan destacar aquí por dos motivos. El primero y más evidente es el uso de un léxico similar: “Este, que ves, **engaño** colorido,/ que del arte ostentando los **primores**,/ con falsos silogismos de colores/ es cauteloso **engaño** del sentido;” (1995: vv. 1-4).⁴² Lo que se nota es el término “primores”, que nos conecta directamente entre

⁴⁰ Según el *Diccionario de Autoridades*, zarco “se aplica al color azul claro, que tira à blanco, como el que suelen tener algunas aguas” (2013). Y, en una segunda acepción, se señala que: “Se aplica también à los ojos azules claros”.

⁴¹ Copio el poema 145 de la edición de Méndez Plancarte, cuyo orden no varía del de Alatorre, pero que los incluye en la categoría de sonetos filosófico-morales:

Este, que ves, engaño colorido,
que del arte ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;
éste en quien la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores,
y venciendo del tiempo los rigores
triunfar de la vejez y del olvido,
es un vano artificio de cuidado,
es una flor al viento delicada,
es un resguardo inútil para el hado:
es una necia diligencia errada,
es un afán caduco y, bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada (1995: 277).

⁴² Sobre este poema se puede revisar el artículo de Sabat de Rivers (1984), el de Patricia Saldarriaga (2018), entre otros.

ambos fragmentos del poema y nos marca unas pautas de lectura importante, Sor Juana parece estar hablando con su yo serio y autora del poema 145; se está, de alguna manera, autocriticando. Además, resalta la repetición del término “engaño”, que se vincula con la palabra “mentira” usada en el verso 217 del ovillejo. Esta conexión nos lleva al segundo motivo. El diálogo con el poema filosófico-moral permite conjeturar en torno a una nueva idea: la mentira del poema 145, en clave seria, que cuestiona el anhelo de los artistas por hacer cuadros que perduren en el tiempo e inmortalicen a los retratados, es el engaño típico del arte, que reproduce la naturaleza y busca la inmortalidad, pero que no es más que una ilusión para los sentidos. Mientras que, en el ovillejo, esto se resuelve de manera más explícita: los pintores son mentirosos, no solo copian la realidad, sino que también la alteran y juegan con ella, la distorsionan.

Se vuelve a la descripción de las cejas de Lisarda con los mismos cuestionamientos sobre cuál es la mejor manera de describirlas:

En fin, ya con ser arcos se han salido;
más ¿qué piensan que digo de Cupido,
o el que es la paz del día?
Pues no son sino una cañería
por donde encaña el agua a sus enojos;
por más señas, que tiene allí dos ojos (1995: vv. 217- 222).

Las cejas son arcos, pero no los de cupido y tampoco son como arco iris; los arcos de las cejas son como cañerías que permiten el paso de las lágrimas de Lisarda. Finaliza estos versos llamando nuestra atención sobre la obviedad de la imagen, los surcos de las cejas están conectados a los ojos que desprenden lágrimas, no hay comparación más evidente que esta y a la vez más funcional.

Sin embargo, consciente de las repercusiones de la figura que usa, se adelanta a cualquier cuestionamiento, mientras da paso, una vez más, a la confrontación con el público/lector implícito. Este recurso, además, vuelve la atención sobre las formas, las estrategias y lo metadiscursivo. Cada descripción de una parte de la imagen de la dama viene acompañada de dos componentes: una reflexión sobre el proceso de creación y otra sobre los posibles cuestionamientos, críticas e interpelaciones al interlocutor sobre el arte de versar. Entonces, se antepone a las probables críticas así:

¿Esto quién lo ha pensado?
¿Me dirán que esto es viejo y es trillado?
Mas ya que los nombré, fuerza es pintarlos
aunque no tope verso en que colgarlos;
nunca yo los mentara,
que quizás al lector se le olvidara (1995: vv. 223-228).

Las respuesta, como señala Luciani, emplea una “fingida agresividad” (1986: 31). Sor Juana está cansada de los lectores criticones, que le cuestionan que usa imágenes ya vistas y repetidas en otros poetas. Finaliza con una alusión directa al lector y su capacidad para recordar, mientras que ella solo espera poder mostrar algunos versos que generen impresión y novedad. Esta confrontación sirve de puente para continuar con el retrato de Lisarda, pues sigue interpelando al lector, cuestionando las censuras y risas frente a sus poemas, pero, a la vez, dibujando un lector caricaturesco, censor y cruel.

Ahora, es momento de pintar los ojos. Para empezar, necesita hacer uso de la estrategia a la que nos tiene acostumbrados en el ovillejo. Es decir, empezará a *tejer* con la *madeja* que explica el proceso de creación, la que nos hace partícipes de sus propios cuestionamientos sobre el arte de crear, las decisiones a las que se enfrenta y las soluciones a las que llega:

Empiezo a pintar, pues; nadie se ría
de ver que titubea mi Talía,
que no es hacer buñuelos,
pues tienen su pimienta los ojuelos;
y no hallo en mi conciencia,
comparación que tenga conveniencia
con tantos arreboles (1995: vv. 229- 235).

Más pistas aparecen en el poema sobre la naturaleza burlesca del mismo. En estos versos, la voz poética habla de una de sus musas, Talía, quien, como musa de la comedia, busca imponerse en el poema cada vez que este se aproxima a un registro más serio.

Como lectores, estamos presentes en el proceso, vemos los borrones (Glantz 2005) que suponen el proceso de creación. Es un poema donde la autora se representa a sí misma en el acto mismo de pintar/escribir. Como parte del carácter metatextual del poema, podemos decir que esos borrones inherentes en todo proceso de creación son elemento central del ovillejo. En este caso, se lleva al extremo, pues cada fragmento responde a un acto de reescritura, corrección, enmienda y sustitución. Esta característica de la obra de Sor Juana es explicada por Margo Glantz:

los borrones forman parte inextricable de cualquier escritura; no es posible escribir sin enmendar las frases, tacharlas, cambiarlas de lugar, hacerlas desaparecer, borrarlas, y dejar manchas en el papeles, aunque sea flagrante su sentido figurado, es decir, el texto mismo (2005: 106).

Así, Sor Juana nos habla sobre lo difícil de elegir las palabras correctas para describir los ojos, su musa, Talía, “titubea”, la empresa se vuelve más complicada. No es

como hacer “buñuelos”, pintar los ojos de Lisarda tiene su “pimienta”, su dificultad. Alatorre (2009) señala en su nota al verso 235 y siguientes que:

es difícil hallar comparaciones para el brillo de los ojos cuyos rayos, como los del sol, producen *arreboles* en las nubes; además, habría que decir que los ojos son dos *soles*, lo cual sería violación de las leyes del estilo jocoso; Apolo, legislador de la poesía, tendría que proteger contra Apolo (= el Sol) a la autora (472).

Es decir, se muestra la dificultad por no incidir en los mismos símiles que ha prometido evitar. Veamos cómo surge el problema de pintar los ojos sin acercarse a ese tono elevado que tanto le preocupa a la monja:

¡Jesús!, ¿no estuve un tris de decir Soles?
¡Qué grande barbarismo!
Apolo me defienda de sí mismo:
que a los que son de luces sus pecados,
los veo condenar de alucinados,
y temerosa yo, viendo su arrojito,
trato de echar mis luces en remojo.
Tentación solariega en mí es extraña:
que se vaya a tentar a la Montaña (1995: vv. 236-244).

En ese sentido, Sor Juana se apresura a marcar distancias con el uso de la forma elegida. Señala que aquellos que pecan de escribir sobre temas sagrados, “que a los que son de luces sus pecados”, que escriben en torno a temas elevados, temas de la fe, suelen ser los perseguidos y condenados.⁴³ La monja se enfrenta a los problemas de un léxico limitado y unas figuras repetitivas, lo mismo que ya había cuestionado en distintas partes. Se frustra, aunque no pierde el estilo. Para ello, incluye refranes como el empleo de “arreboles”,⁴⁴ o “mis luces en remojo”,⁴⁵ los cuales reafirman el carácter burlesco del poema y la posibilidad de juego que permite el ovillejo. Esta última mención es también comentada por Alatorre, para quien “sor Juana alude seguramente a los *alumbrados* (‘iluminados’) de la primera mitad del siglo XVI, procesados por la Inquisición; uno de ellos fue fray Juan de Cazalla, capellán del cardenal Cisneros; y otro fue su sobrino, el doctor Agustín Cazalla, que de alumbrado pasó a luterano y murió en la hoguera” (2009: 472-473). Aunque en tono burlesco, la voz autorial es consciente de los peligros de las

⁴³ Méndez Plancarte (1995) refiere en sus notas que “A aquellos cuyos pecados son de luces (los pertenecientes en esos símiles astrales), se les condena por *alucinados* o *alumbrados* (herejes en la Poesía, como otros en a Fe)” (565).

⁴⁴ También podemos llevar la lectura de los fragmentos anteriores desde esta perspectiva, por medio de la cual, según el *Diccionario de Autoridades*, arreboles “son refranes que solo dicen lo mismo que los antecedentes” y “que solo advierten la observación de los antiguos en lo que denotan estas señales” (2013).

⁴⁵ En las notas de Méndez Plancarte, se señala que la expresión *en remojo* viene del refrán “Quien vea la barba de su vecino rapar, eche la suya a remojar” (1995: 565).

palabras y las letras y su poder en una sociedad vigilada como la Nueva España del XVII. Una mala elección puede ser riesgosa y más cuando se está en un registro poco serio. Por un lado, podemos pensar que todas las ventajas de escribir este tipo de discurso en un poema burlesco pueden perderse si da un paso en falso y, por otro, es el mismo registro de humor el que le permite criticar el uso de estrategias de comparación peligrosas y escudarse en la banalidad y el coloquialismo de su tema. Por último, esta idea se refuerza con la que expone en la “Respuesta”, donde explica por qué prefiere no discurrir sobre temas elevados y elige mantenerse –aunque siempre por pedidos expresos, no por voluntad propia–, haciendo obras seculares.⁴⁶

Los comentarios sobre posibles problemas con la Inquisición cuando se trabaja temas divinos no son nuevos, mucho menos exclusivos del ovillejo; han sido empleados en otros textos en prosa, como sabemos. Evidentemente, y como ha sido ampliamente estudiado,⁴⁷ esta es una más de las estrategias que usa la monja para protegerse de posibles cuestionamientos más graves y delicados en el ejercicio de su arte. La falsa modestia para referirse a su incapacidad para comprender los temas de fe supone un recurso que no deja de estar presente en gran parte de su obra y, por supuesto, también en el ovillejo. Finalmente, el peligro de incluir rimas en torno a los soles como luces del entendimiento se apacigua con un poco de “remojo”. Así, sor Juana se aleja de la “tentación solariega” que la invadió por un momento y desafiante la expulsa hacia la “Montaña”.⁴⁸ Pasado el momento de tensión, de manera reiterada, exclama la ausencia de un “símil competente” para dibujar los ojos de Lisarda sin caer en los peligros de los soles o en simplezas menos favorables, pero que sean, a la vez, aptas para el estilo llano. Así, el fragmento que sigue se apoya en uno de los ejes fundamentales del poema, los cuestionamientos sobre el estilo y la forma, es decir, aquellos, mecanismos que resuelven, una vez más, los escollos producto del proceso de pintar. Estos dan ese espacio de calma antes de la presentación de la metáfora que describirá a los ojos. En este punto, cabe notar que las discusiones sobre la forma se han ido volviendo más severas y explícitas. Ahora,

⁴⁶ Dice sobre esto en la “Respuesta” “[...] y así, es la extraordinaria respuesta a los que me insta, y más si es asunto sagrado: ¿Qué entendimiento tengo yo, qué estudio, qué materiales, ni qué noticias para eso, sino cuatro bachillerías superficiales? Dejen eso para quien lo entienda, que yo no quiero ruido con el Santo Oficio, que soy ignorante y tiemblo de decir alguna proposición malsonante” (Juana Inés de la Cruz 2012: 444).

⁴⁷ Por ejemplo, puede verse el texto de Josefina Ludmer (1984), también citado páginas atrás, o el de Rosa Perlmutter (1983).

⁴⁸ En palabras de Alatorre, esta estrategia es: “curioso salto del sol a las casas solariegas que algunos presumidos de ‘limpieza de sangre’ afirmaban tener en la región de la Montaña (Santander)” (2009: 473).

se menciona el nombre de la figura que le falla a la autora, el símil, como se verá a continuación:

En fin, yo no hallo símil competente
por más que doy palmas en la frente
y las uñas me como:
¿dónde el *viste* estará y el *así como*,
que siempre tan activos
se andan a principiar comparativos? (1995: vv. 245-250).

Justamente, es el símil –una de las estrategias más usadas en los poemas retratos, –la figura que más le flaquea. Esto demuestra el hartazgo que hay cada vez que se recurre a una comparación simple. Sin embargo, en el retrato burlesco, la comparación no es tan sencilla, esta no se revela a la monja. De hecho, desde el verso 217 ha tratado de representar los ojos, pero no ha podido y aún le quedan algunos versos más para resolver. Hasta el 260 no se habrá cumplido con esta descripción, es decir, cuarenta y cuatro versos serán necesarios para dibujar una sola imagen. Tantas dilataciones no hacen más que ilustrar la limitación del lenguaje y los moldes que tanto reclama, por lo cual la monja quiere demostrar, en esta extensa reflexión, el efecto, incluso cansado, de un estilo desvencijado y caduco.

La reflexión en torno a los símiles continúa con los siguientes versos:
Mas ¡ay! que donde *vistes* hubo antaño,
no hay *así como* hogaño.
Pues váyanse sin ellos muy serenos;
que no por eso dejan de ser buenos,
y de ser manantial de perfecciones,
que no todo ha de ser comparaciones;
y ojos de una beldad tan peregrina,
razón es ya que salgan de madrina,
pues a sus niñas fuera hacer un ultraje
querer tenerlas siempre en pupilaje.
En fin, nada les cuadra, que es locura
al círculo buscar la cuadratura (1995: vv. 252-262).

Los dos primeros versos de este fragmento citado se relacionan con el refrán: “En los nidos de antaño, no hay pájaros hogaño”.⁴⁹ El enunciado se corresponde con la idea

⁴⁹ Alfonso Méndez Plancarte identifica estos versos con un refrán popularizado por Cervantes en el *Don Quijote*, quien lo califica como “El refrán exquisito, inmortalizado por Don Quijote” (1995:566). El refrán al que se hace mención se encuentra en el capítulo LXXIV de la segunda parte del *Quijote*, hacia el final, donde se narra la agonía del protagonista. Este interrumpe el dictado de su testamento para dar palabras de consuelo a los suyos, especialmente a Sancho: “Señores –dijo don Quijote-, vámonos poco a poco, pues ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño. Yo fui loco y ya soy cuerdo; fui don Quijote de la Mancha y soy ahora, como he dicho, Alfonso Quijano el Bueno” (Cervantes 2004:1103). Incluso, en el capítulo, a pesar de la seriedad del momento, el humor no desaparece por completo, especialmente en los fragmentos donde Quijote reconoce su locura y los efectos de ella mientras declara su voluntad al escribano.

de nostalgia, con el anhelo por el pasado que se va; lo que en la definición del *Refranero Multilingüe* se detalla como la “imagen [que] evoca con cierta melancolía el tiempo pasado. Se alude a la inestabilidad de las cosas terrenas [...] Incluso se aplica irónicamente a alguien con un vicio arraigado, pero sin energías o medios para satisfacerlo” (Sevilla y Zurdo 2009). Así, los versos pueden leerse desde estas perspectivas como una crítica burlona a la carencia de símiles originales y atractivos para describir la belleza de los ojos de Lisarda. Sor Juana se decanta por reflexionar y cuestionar las exigencias que normalmente ha demandado la poesía petrarquista para retratar los ojos con metáforas o símiles elevados, generalmente asociados a elementos celestiales como estrellas o luceros, pero que en su propia creación no tienen espacio ni cabida, pues con el exceso de repeticiones han perdido su capacidad expresiva. Entonces, los ojos, para ser buenos, no necesitan ninguno de los adornos a los que la literatura que retrata la belleza de las damas nos tiene acostumbrados. Los ojos son perfectos porque, en otras palabras, solo son. La propuesta de estos versos es una defensa sobre el retornar a la simpleza del enunciado, donde se reconoce en la descripción una claridad y sinceridad por encima de los adornos, donde la acumulación de comparaciones ha distorsionado la propia imagen representada e impide percibir su belleza. El yo poético termina de pintar los ojos con un ingenioso juego de palabras donde “es locura” buscar “la cuadratura” al ojo que es “el círculo”. Esto se enlaza con una nueva interpelación a sus lectores, pues, a ellos “nada les cuadra”. Nuevamente, se representa la triple éfrasis que recoge a los sujetos del poema: los ojos de Lisarda, las penurias de la voz poética para dar con la comparación precisa y los lectores inconformistas.

Lo que continúa es bastante novedoso respecto al resto del ovillejo. Se describe la nariz con pocas interrupciones y de manera breve, justamente, aquello que la pintora ha venido reclamando, pero en lo que no ha acertado, pues cada pincelada se ha caracterizado por una descripción constantemente retenida en comentarios sobre las formas, el estilo y la crítica. Así, el poema se detiene en la nariz y usa su forma, “seguida”, para representar la inmediatez en su descripción:

Síguese la nariz: y es tan seguida,
que ya quedó con esto definida;
que hay nariz tortizosa, tan tremenda,
que no hay geómetra alguno que la entienda (1995: vv. 263-266).

El tránsito por la nariz es fugaz si se compara con todo lo visto hasta el momento. La de Lisarda no es “tortizosa”,⁵⁰ ni “tan tremenda”, se describe en “seguida”, por ser pequeña y no tortuosa, de fácil descripción y sin mayores desviaciones.

Luego, sin más distracciones, se da paso a las mejillas:

Pásome a las mejillas;
y aunque es su consonante *maravillas*,
no las quiero yo hacer predicadores
que digan: *Aprended de mí*, a las flores.
Mas si he de confesarles mi pecado,
algo el carmín y grana me ha tentado;
mas ahora ponérsela no quiero
si ella la quiere, gaste su dinero,
que es grande bobería
el quererla afeitar a costa mía.
Ellas, en fin, aunque parecen rosa,
lo cierto es que son carne y no otra cosa (1995: vv. 267-278).

Las mejillas son retratadas con sumo cuidado; ahora, la poeta/pintora debe evitar describirlas como maravillas y, como es costumbre en el ovillejo, lo hace trayendo a colación el impulso de los comentarios al margen, no los esconde, por el contrario, los evidencia. Una vez más, el proceso de creación se vuelve un hilo conductor del poema, indispensable en la articulación del retrato. Entonces, nos llama a actuar como espectadores frente a la decisión de usar una metáfora tan directa, puesto que, si se emplea para describir las mejillas, la figura representada servirá como un modelo de perfección. Si las mejillas son como las flores, si son más que maravillas,⁵¹ habrá caído en la trampa, se disputará ante la belleza de la naturaleza –tal como señala la tradición–, y le dirá “Aprended de mí” a las flores, registro que ha evitado todo el poema.

A partir de este extracto podemos comentar que, como en cualquier retrato, el color es fundamental. Por ello, la escritora/pintora nos muestra su borrador y nos sugiere su proceso de creación donde revela las decisiones a las que se enfrenta para elegir el color que usará en el pintar de las mejillas: la grana y el carmín. Sin embargo, consciente de que esto es parte de la tradición de la que ha querido huir, se detiene y sostiene: “si ella la quiere, que gaste su dinero, / que es grande bobería/ el quererla afeitar a costa mía”

⁵⁰ Méndez Plancarte menciona que “tortizosa” no está en el *Diccionario de Autoridades*, pero sí está “tortícero, ra”, que se define como aquello “que no se arregla a las leyes y la razón” (1995:566).

⁵¹ Cabe resaltar, como señalan los editores, que los versos 267-270, son parte de la tradición, aunque en el ovillejo sean usados como parodia, de la caducidad de la juventud y de la hermosura. Esta antigua copla es glosada por Góngora y, posteriormente, Lope, Cañizares, Montalván, Moreto, Polo de Medina, etc. (Méndez Plancarte 1995:566 y Alatorre 2009:474). En el caso de Polo de Medina, en la “Fábula de Apolo y Dafne”: “Ya me obligo a decirle *maravilla* / por sólo el consonante, / y por lo mismo la diré *diamante*” (1998:215).

(1995: vv. 274-276). Así, en estos versos se discute dos ideas alrededor de dos niveles de representación. La primera está relacionada con el uso del maquillaje para agregar color a las mejillas, es decir, si Lisarda desea que estas tengan la tonalidad de las flores, deberá “afeitarlas”, decorarlas ella misma con maquillaje.⁵² Esto no parece ser una crítica al uso del cosmético en las damas, por el contrario, la autora es amable con esta práctica, sin embargo, y aquí se inserta el segundo motivo, el costo de los artificios deberá ser pagado por la retratada, no por la poeta. Puesto que, si ella emplea metáforas agotadas para referirse a las mejillas, habrá sucumbido ante la comparación simplista y, por lo tanto, se alejará de la línea de representación burlesca que busca denunciar las imágenes gastadas. La solución es simple y nos recuerda que, cada vez más, la descripción de la dama ha sido resuelta con un grado de funcionalidad frente a la artificialidad del arreglo. Las partes del rostro retratado son buenas porque, sencillamente, son, están, funcionan, son de carne y hueso, como la dama que es objeto del cuadro y con esto debería bastar: “Ellas, en fin, aunque parecen rosa, / lo cierto es que son carne y no otra cosa” (1995: vv.279-280).

Contrario a lo que hace Polo de Medina, Sor Juana representa las mejillas de manera más breve que el poeta murciano. Cuando el yo poético de Polo de Medina se detiene en las mejillas, se extiende por veintiséis versos para retratarlas, más de lo que ha destinado a cualquier otra parte del cuerpo de la amada. Veamos este caso para compararlo con el de nuestra autora:

Otro escalón subamos más arriba
y mi pluma describa
sus mejillas hermosas;
Jesús, Señor, ¡qué tentación de rosas!
¡qué notable vocablo!,
tentarme de botica quiere el diablo;
Apolo sea conmigo,
Y me libere de modos tan perversos.
Rosa, y no por mis versos.
Vaya la rosa, váyase a la selva,
sobre el prado se envuelva;
porque pintar con rosas los carrillos
eso llega a ser treta
de poeta de teta,
y a la ninfa que pinto

⁵² Sobre el tema de los afeites, el maquillaje, su uso, sus críticas y defensas, se puede revisar el artículo de Isabel Colón (1995). Aquí se sintetiza una serie de cuestionamientos frente al uso de cosméticos. Entre ellos se explica que suponen una “ruptura del plan divino”, crean una imagen falsa de la mujer, la inmoralidad, justifican una burla contra las tiendas que vendían estos productos, porque son un gasto excesivo, etc. En raras ocasiones Colón encuentra contradicciones o defensas del uso de la cosmética en mujeres. Resalta el caso de María de Zayas, quien postula que es una estrategia de los hombres para dominar a las mujeres (Colón 1995: 71).

a dos por tres cualquiera murmurara
que le echara las rosas en la cara.
No quiero en las mejillas rosas bellas;
que da cámaras sólo con olellas.
Por eso de las rosas no me valgo;
vayan las rosas a espulgar un galgo.
No las he de menester en las mejillas;
porque, para decir sus maravillas,
basta decir que están, por lo encarnadas,
como de haberlas dado abofetadas;
que es éste el arrebol que las colora (Polo de Medina 1948: vv.74-99)

Muchos de los lugares comunes usados por Sor Juana aparecen en el poema de Polo de Medina. Puntualmente, el impulso juguetón que lleva a la tentación de usar flores, en Polo, y colores, en Sor Juana, para describir las mejillas es similar. El poema de Apolo y Dafne, aunque similar en la simpleza para resolver, se diferencia del de sor Juana en un abismo. Las mejillas de Dafne toman su color de las bofetadas, las mejillas de Lisarda son de carne y como tal, es esta materia la que define sus particularidades.

El retrato de Lisarda continúa con una autorreflexión. Lo que se acerca es la descripción de la boca, pero la monja evidencia que poco a poco se vuelve más difícil escapar a las metáforas. En el proceso, la poeta/pintora necesita hablar consigo misma para reflexionar sobre estos temas, pero sabemos que parte de ese discurrir interpela al lector/público: “¡Válgame Dios, lo que se sigue agora!” (1995: v. 279), dice. El impulso, según como avanzan los versos, es más difícil de controlar, es casi como si luchar contra la tradición la superara, como si fuera una empresa descomunal que se vuelve invencible según como avanza el poema. El peso de esta tradición, irremediablemente, brota entre los versos, más cuando se acerca a la boca, espacio representado tradicionalmente como lugar de idilios. El ovillejo resiste un poco más:

Haciéndome está cocos el Aurora
por ver si la comparo con su boca,
y el Oriente con perlas me provoca;
pero no hay que mirarme,
que ni una sed de Oriente ha de costarme (1995: vv. 280-284).

El Aurora trata de persuadir al yo para que retrate la boca como un reflejo de luz y claridad, mientras Oriente trata de provocarlo con las perlas que serán la metáfora para describir los dientes. Sin embargo, el yo disimula y evade lo que considera una metáfora fácil:

Es, en efecto, de color tan fina,
que parece bocado de cecina;
y no he dicho muy mal, pues de salada,

dice que se le ha puesto colorada (1995: vv.285-288).

Todo el fragmento es una lucha por prescindir de las comparaciones clásicas. Hasta este momento, la monja las ha evitado y se ha alegrado de su ingenio para hacerlo, pero cada vez la tarea se complica más. Sor Juana resuelve la imagen de la boca al compararla con la cecina, porque la boca es tan salada que solo es comparable a esta carne, tanto en color y como en sabor. Fiel al estilo burlesco, lo “salado” también puede aludir a lo divertido. Así, es este juego de palabras y acepciones el que usa la monja para remediar los momentos serios y los que se aprovechan para insertar una nueva digresión. Esta estará acompañada por una serie de autoelogios sobre lo bien que va haciendo su trabajo:

¿Ven cómo sé hacer comparaciones
muy propias en algunas ocasiones?
Y es que donde no piensa el que es más vivo,
salta el comparativo;
y si alguno dijere que es grosera
una comparación de esta manera,
respóndame la Musa más ufana:
¿es mejor el gusano de la grana,
o el clavel, que si el gusto los apura,
hará echar las entrañas su amargura? (1995: vv. 289-298).

Este fragmento empieza con una pregunta retórica que se dirige al lector/público: “¿Ven cómo...?”. Este, además, es una defensa de sus imágenes y, como señalan los editores, el último autoelogio que hay en el “Retrato de Lisarda”, el que a la vez es similar a lo que hace Polo de Medina al incluir, cada cierto tiempo, un comentario irónico sobre lo bien que está haciendo su tarea (Alatorre 2009: 475). Luego, entre los versos 291 y 292, la monja se sirve de uno de los hilos que ha venido usando como ayuda cuando se encontraba en situaciones complicadas para describir, representar o pintar: la crítica a las formas, al lenguaje o a los lectores. En este caso, habla del estilo: nos dice que, ante cualquier descuido, “salta el comparativo”, el clásico símil desvencijado, aquel que tanto ha tratado de evitar y frente al que cuesta escapar, más aún cuando lleva huyendo casi trescientos versos. Lo que sigue es una defensa, estrategia bastante usual en la obra de sor Juana, que no es extraña en documentos como las cartas, pero que se inserta, también, en otras composiciones de su producción. Así, si alguno se atreviere a decirle que la comparación de la boca con la cecina no es apropiada, la poeta responde que, finalmente,

es más agradable la cecina que los claveles o el gusano de la grana,⁵³ pues su sabor será amargo, mientras que la cecina es, por lo menos, de buen gusto.

El poema continúa con una preocupación por parte de la autora cuando reflexiona sobre cómo las metáforas le empezaban a fallar, sobre cómo la tentación de usar otro tipo de lenguaje se volvía cada vez más inevitable. El cansancio que describe en estos versos no es exclusivo de la voz poética. Como lectores, somos conscientes de la extensión del poema y de las dificultades de su construcción. Aunque a manera de juego, como no puede extenderse más en la boca, usará ese “frío” para describir la garganta:

Con todo, Numen mío,
aquesto de la boca va muy frío.
Yo digo mi pecado:
ya está el pincel cansado;
pero pues tengo ya frialdad tanta,
gastemos esta nieve en la garganta,
que la tiene tan blanca y tan helada
que le sale la voz garapiñada (1995: vv. 299-306).

En estos versos, como señalan los editores, las metáforas sobre la boca empiezan a ser “frías”, lo que es peligroso para el estilo burlesco, pues dejan de generar la risa que busca el ingenio del poema. La pintora –en su forma de poeta– está cansada y, como señala Alatorre, es creíble. Lo gracioso deja de serlo y ella ya no está cómoda. La frialdad a la que se refiere para describir sus versos, esa falta de humor, será aprovechada para dibujar la garganta. La nieve, entonces, será la garganta por blanca y por helada. El yo poético aprovecha esta metáfora para incluir el elemento de humor: la frialdad de la garganta justifica la voz “garapiñada”,⁵⁴ que puede entenderse como áspera o dura. Contrario a la voz dulce de las damas petrarquistas, nuestra Lisarda tiene una voz ronca. Este apartado solo ha incluido un momento de reflexión sobre el arte y el proceso de creación, a diferencia de las anteriores partes, quizás porque la metáfora de la garganta ha surgido naturalmente, de manera más rápida y con menos dilataciones, motivo por el cual no se ha necesitado de reflexiones más amplias. Como vimos, los espacios anteriores destinados a la autocrítica, el comentario sobre el arte de pintar, las comparaciones y las metarreflexiones sobre el quehacer del poema han sido mucho más extensos en los primeros versos del ovillejo, porque las figuras para representar la belleza de Lisarda se resistían a aparecer desde el registro burlesco. El único momento aquí destinado a la

⁵³ Se refiere a la cochinilla.

⁵⁴ Según las notas de Méndez Plancarte, el *Diccionario de Autoridades* entiende garapiñar como “lo helado o congelado, con artificio de nieve o hielo” (1995: 568).

crítica es el que trata sobre el cansancio; este nos da pistas respecto del estado anímico en que se encuentra la voz poética. Si entendemos el poema como un ejercicio que representa el acto de pintar y que emula estar ante un auditorio que la observa y la juzga, el tema del cansancio es importante, pues devuelve la mirada del lector sobre la poeta/pintora, recalca su presencia en el poema y retorna a un registro menos jocoso cuando de ella se trata.

El extenso poema aprovecha el momento de la descripción de la garganta para introducir las descripciones de las manos, la cintura y, a manera de guiño al poema de Polo de Medina, el pie. Las manos, entonces, son descritas a partir de una breve presentación ingeniosa: “Mas por sus pasos, yendo a paso llano, / se me vienen las manos a la mano” (De la Cruz 1995: vv. 307-308). Estos dos versos usan un juego de palabras bastante recurrente en el ovillejo como preludeo a lo que serán las manos, sobre las que se reflexiona de la siguiente manera:

Aquí habré menester grande cuidado,
que ya toda la nieve se ha gastado,
y para la blancura que atesora
no me ha quedado ni una cantimplora,
y fué la causa de esto
que como iba sin sal, se gastó presto (1995: vv. 309-314).

La poeta se dirige a sus interlocutores para evidenciar, una vez más, las dificultades que surgen al escribir. Compara la nieve gastada en la descripción de la garganta de Lisarda con las carencias de léxico burlesco para terminar de pintar a la dama. Para esto, se vale de un juego sobre la sal como conservante de la nieve. El resultado es que, al haberse quedado sin sal, ya no pudo guardar más la nieve, es decir, al quedarse sin palabras, tuvo que usar la metáfora de la nieve para describir la garganta y, con esto, la descripción de las manos se ve pausada.⁵⁵

Se continúa con una extensa digresión previa a la ilustración de las manos de Lisarda, quien se viene asomando en el poema, pero que no termina de concretarse:

Mas puesto que pintarla solicito,
¡por la Virgen!, que esperen un tantito,
mientras la pluma tajo
y me alivio un poquito del trabajo;
y por decir verdad, mientras suspensa
mi imaginación piensa
algún concepto que a sus manos venga (1995: vv. 315-321).

⁵⁵ Sobre el tema de la nieve, Méndez Plancarte menciona que “cuando aún no se descubría su fabricación ni había refrigeradoras, se bajaba de los montes o se guardaba de las nevadas, conservándose en toneles o cantimploras, con mucha sal (que aquí se toma por “gracia”)” (1995: 568).

Es preciso notar que, como se ha venido ensayando en el comentario al poema, los momentos de pausas y reflexiones metadiscursivas que evitan la descripción de alguno de los rasgos de Lisarda surgen como espacios para plantear una especie de declaración y proclama sobre el estilo usado o sobre la crítica. Este fragmento citado funciona como un sustento para su propuesta. El yo pintora usa estas interrupciones para pensar, a la manera de un paréntesis o como pausa necesaria en el proceso de creación. Estas pausas no quedan en el nivel del borrador del poema, sino que se aprovechan dentro del mismo texto para reflexionar sobre el arte mismo, sus dificultades, sus herramientas, sus efectos en el lector, etc., es más, dejan de ser apartes para volverse focos de atención en el ovillejo o, incluso, el tema del poema. En ese sentido, es posible apuntar que la monja busca crear una especie de lector lírico capaz de involucrarse en cada una de los momentos de la creación poética como un testigo que acompaña a la artista en su quehacer. Es interesante esta estrategia porque consigue el efecto de aproximar a dicho lector a la intimidad del proceso de escritura del texto, lo vincula y le da espacio para mirar de cerca el trabajo de la poeta/pintora; sin embargo, la misma complacencia que usa para adentrarlo es la que usa, en otros momentos, para criticarlo. Quizás, lo llamativo del poema sea que cada uno de estos segmentos del texto “en proceso” / “en creación”, que dan la apariencia de no estar en su versión final, son exteriorizados y el poema da cuenta de cada uno de ellos. Sin duda, no hay imagen más potente que aquella donde la poeta taja la pluma, descansa y, por qué no, solo piensa y espera que le lleguen imágenes e ideas nuevas a la cabeza para terminar su tarea. Este es, en definitiva, un perfil más íntimo donde la monja se permite mostrarse a sí misma y construirse como la artista que quiere reflejar. En ese sentido, para Luciani:

el poema representa el proceso de redactar ante los ojos del lector, quien presencia este proceso como si estuviera presente en el momento de la creación. En cierto sentido, esta presencia inmediata del lector-testigo es más una pretensión temática: gracias a su reflexividad retórica, su constante autoinspección discursiva, el poema revela su propio mecanismo y su propia génesis (1986: 33).

El prólogo que destina a la descripción de las manos termina con los siguientes versos:

¡Oh, si Lisarda se llamara Menga,
qué equívoco tan lindo me ocurría,
que solo por el nombre se me enfriaba!
Ello, fue desgraciada
en estar ya Lisarda bautizada.
Acabemos que el tiempo nunca sobra;

a las manos, y manos a la obra (1995: vv. 322-328).

En estos versos vemos de cerca la frustración del yo poético cuando reflexiona sobre las posibilidades que harían más sencilla su labor de describir la belleza de Lisarda. Así, se lamenta que la dama se llame Lisarda y no “Menga”, pues de ser así se le ocurriría un equívoco lindo. Por desgracia, como señala, ya la dama ha sido bautizada y conviene seguir. Finalmente, los últimos versos de este fragmento dejan las manos enunciadas en el verso 328 con un sencillo juego de palabras: “a las manos, y manos a la obra”. Esto permite empezar a describir la mano derecha:

Empiezo por la diestra,
que aunque no es menos bella la siniestra,
a la pintura es llano
que se le ha de asentar la primera mano.
Es, pues, blanca y hermosa con exceso,
porque es de carne y hueso,
no de marfil ni de plata: que es quimera;
y con esto, aunque es bella,
sabe su dueño bien servirse de ella,
y la estima, bizarra,
más que no porque luce, porque agarra (1995: vv. 329-340).

La ilustración de la mano derecha viene representada por una idea potente en el poema. Esta se relaciona con cómo el ovillejo proclama la necesidad de volver a lo concreto, por tratar de llevar a tierra las metáforas que fueron tan típicas de la poesía amorosa y, especialmente, de los poemas retrato. En este fragmento, las manos sirven para posicionarse respecto a cómo mientras otros poetas usan metáforas para elevar la belleza alejándose hacia lo figurativo y adornando exageradamente a las damas retratadas, este poema busca descender las comparaciones hacia lo tangible, lo común, lo mundano, postulando que, por ejemplo, las manos son más bellas porque son manos, agarran, funcionan y son útiles. La mano es “blanca y hermosa con exceso porque es de carne y hueso”, no porque sea de “marfil o plata”, pues de ser así, solo le serviría a una extraña estatua. Lo valioso es que aquí reside la verdadera belleza, en su concreción y funcionalidad. Esta imagen fue ensayada, también, en los ojos, cejas y boca, pero encuentra un punto clave en las manos, pues representan de manera completa la importancia de la utilidad, mientras echan valor a lo cotidiano, lo mundano y lo simple. Las manos como elementos bellos porque son útiles hace que la autora reflexione, versos más adelante, sobre lo que significa no tener una mano o “haber sacado manca esta

belleza”, aspecto que, además, funciona como defensa de las metáforas que usa en el poema.

El tema de las manos se explica en veintisiete versos, de los cuales doce son para representar la mano derecha, cuatro para la izquierda y once para la defensa de su arte frente a los lectores cuestionadores. Así, la descripción de la mano izquierda es sencilla, pues se justifica con una idea simple: tanto la una como la otra son iguales, aunque Lisarda seguramente es diestra porque esa mano le funciona mejor:

Pues no le queda en zaga la siniestra;
porque aunque no es tan diestra
y es algo menos en su ligereza,
no tiene un dedo menos de belleza (1995: vv. 341-344).

El juego con los dedos agrega un poco de humor a la representación, porque tiene los dedos de las manos completos y, por lo tanto, también bellos. Lo que sigue en el retrato es la defensa, ya común en el poema, de las formas elegidas, el lenguaje y la metáfora que describen la belleza funcional de Lisarda. Para ello, los siguientes once versos se plantean así:

Aquí viene rodada
una comparación acomodada;
porque no hay duda, es llano,
que es la una mano como la otra mano;
y si alguno dijere que es friolera
el querer comparar de esta manera,
respondo a su censura,
que el tal no sabe lo que se murmura:
pues pudiera muy bien Naturaleza
haber sacado manca esta belleza,
que yo he visto bellezas muy hamponas,
que si mancas no son, son mancarronas (vv. 345-356).

Como nos ha tenido acostumbrados el poema, siempre que se ve en dificultades para conectar una parte del cuerpo de Lisarda con alguna figura novedosa, la poeta vuelca estos obstáculos sobre dos vertientes recurrentes en el ovillo. Una de ellas, como se ha ido notando a lo largo de este comentario, es aquella que evidencia el proceso de creación mientras dedica espacio al cuestionamiento en torno a las figuras de lo burlesco, la crítica a un léxico amoroso caduco y la defensa de las elecciones que hace para la representación del cuerpo de la dama. Los versos antes citados plantean un cuestionamiento, casi como un largo aliento, el problema de la comparación elegida: la mano derecha es comparable a la mano izquierda. La monja hace evidente que intenta regresar a la simpleza como

aquello que permite recuperar la claridad de la imagen en el poema. Nada más preciso que comparar una mano con la otra para este efecto.

Además, valiéndose de una de las líneas argumentales típicas en el poema, aprovecha la comparación de las manos para hacer una defensa argumental de sus elecciones frente al lector ficticio que ha creado. Así, señala que, ante una posible censura, nada mejor que valorar las dos manos de Lisarda, pues más trágico hubiera sido que ella fuera “manca”, “hampona” o “mancarrona”.⁵⁶

El yo poeta/pintora continúa la descripción con la cintura. Para eso, se vale de una imagen sencilla y breve, en contraste con la extensión en versos que destinó para las manos:

Ahora falta a mi Musa la estrechura
de pintar la cintura;
en ella he de gastar poco capricho,
pues con decirlo breve se está dicho:
porque ella es tan delgada,
que en una línea queda ya pintada (1995: vv.358-362).

La metáfora simple conviene a la representación de la cintura, la delgadez de la cintura de Lisarda será retratada con una sola pincelada y eso es lo que queda explicitado en estos versos.

Finalmente, el retrato del cuerpo de la dama termina con la pintura del pie. Veamos:

El pie yo no lo he visto, y fuera engaño
retratar el tamaño;
ni mi Musa sus puntos considera
porque no es zapatera;
pero según airoso el cuerpo mueve
debe el pie de ser breve,
pues que es, nadie ha ignorado,
el pie de Arte Mayor, largo y pesado (1995: vv. 363-370).

Esta descripción aprovecha para anticipar temas externos al cuerpo de Lisarda, como la vestimenta, el garbo, su actitud al caminar, su presencia en general. Estos serán motivo de los últimos versos. Pero, antes, la poeta va cerrando el cuadro con un juego interesante entre el pie de Lisarda y el pie entendido como forma métrica del poema. Por un lado, el pie no ha sido visto por la pintora/poeta, pero ella asume que es pequeño por

⁵⁶ Méndez Plancarte señala que *hampona* se entiende como “hueco, ancho, pomposa” y *mancarrona* como aumentativo de “mancas”; “y aquí, inhábiles, inútiles, buenas para nada” (1995:568). Mientras que, para Alatorre, “mancarrona” viene de “matalón/-a” viene de “dicho de un caballo” (2009: 477), o “una caballería muy flaca, trotona y de mal passo”, según el *Diccionario de Autoridades* (2013).

el movimiento que genera la dama al moverse. Por otro lado, se nos hace una defensa del tipo de verso que usa el poema. El poema prefiere el verso de arte menor, por ser más breves y disponer de más movilidad que los de arte mayor, que es “más largo y pesado”. Estos versos, además, se adecúan al estilo bajo y cómico propio del retrato burlesco que se ha propuesto hacer la poeta. Al respecto, Luciani resalta un comentario interesante que cabe incluir. Dice:

El pie de Lisarda es pequeño y ágil, así como el pie métrico de arte menor es rápido y ligero. El juego también se realiza en la métrica de los versos mismos: se contrastan un verso heptasílabo y un endecasílabo. El verso heptasílabo –‘debe el pie de ser breve’– tiene cierta ligereza acústica, debido a la sencillez y la brevedad de las palabras y el predominio de la vocal *e*. El verso endecasílabo –‘el pie de arte mayor, largo y pesado’– es, en efecto, ‘largo y pesado’; carece de la asonancia airosa del verso más breve, y hay además una yuxtaposición discordante de sílabas acentuadas (‘...mayor, largo...’) en el mero centro del verso (1986: 34-35).

Sin duda, hay un efecto sonoro en los versos que el crítico menciona. El juego, sin embargo, se presta para la propuesta general de lo que ha sido el ovillejo. El retrato burlesco debe seguir una fórmula, la del humor y el estilo llano, contrario a lo elevado de los poemas serios, motivo por el cual el verso de arte menor es más propicio que el de arte mayor. En ese sentido, el poema es coherente con su propuesta inicial y, para evitar cualquier ambigüedad, Sor Juana se asegura de que dicha promesa sea clara al explicarla dentro del poema mismo, una y otra vez. Para la monja, el poema es un retrato hecho de retazos, a la manera de un *collage*. Este hecho enfatiza su carácter metapoético al reconocer en él las formas usadas, el léxico elegido, la defensa de su arte y hasta la duración del proceso de escritura (Luciani 1986: 35).

Finalmente, ya solo queda espacio para la descripción de elementos externos a la imagen de Lisarda como la vestimenta, el garbo, el movimiento de la cabellera de la dama al caminar, etc.:

Y si en cuenta ha de entrar la vestidura
–que ya es traje parte en la hermosura–,
el hasta aquí del garbo y de la gala
a la suya no iguala,
de fiesta o de revuelta,
porque está bien prendida y más bien suelta.
Un adorno garboso y no afectado,
que parece descuido y es cuidado;
un aire con que arrastra la tal niña

con aseado desprecio la basquiña,⁵⁷
en que se van pegando
las almas entre el polvo que va hollando (1995: vv. 371-382).

Es curioso que se hable de Lisarda como si fuera una niña, pues en gran parte del poema ha sido tratada como una mujer mayor, como una dama que necesita de maquillaje y peluca para resaltar su belleza hasta el punto de parecer casi como una caricatura. Lisarda va de gala o de fiesta o, por lo menos, vestida para salir, porque luce una larga falda que arrastra por el piso mientras atrae las miradas de todos al caminar. En estos versos, entonces, el traje de Lisarda contrasta con lo pequeña que termina siendo la retratada, puesto que el sujeto ha sido desplazado del centro del texto, lugar tradicional en los poemas retrato, para posicionarse al margen de este. El ovillejo trata sobre Lisarda, pero, más precisamente, sobre “el pintar de Lisarda”, lo que se vuelve una excusa para ensayar distintos temas relacionados a la función de la crítica literaria, el proceso de creación artística o la autodefensa del propio arte de la poeta, lo que genera, por último, la impresión de estar ante un poema que refiere más sobre la propia autora que sobre la dama retratada. Hemos sido partícipes, acompañantes y espectadores del arduo camino que ha tenido que transitar la voz autorial para representar a su dama. El propósito de este hecho, quizás, tiene que ver con el afán de controlar las críticas. Al introducir al lector tan activamente en el poema, lo vuelve cómplice y, por lo tanto, condiciona su función censora. Ahora que se conocen las dificultades para producir un poema, quizás sean más condescendientes con su autora.

Pasemos, ahora, a la última reflexión metatextual. Esta se desprende del efecto que tiene la cabellera de Lisarda al caminar:

Un arrojar el pelo por un lado,
como que la congoja por copado,
y al arrojar el pelo,
descubrir un ¡por tanto digo *Cielo*,
quebrantando la ley!...Mas ¿qué importara
que yo la quebrantara?
A nadie cause escándalo ni espanto,
pues no es la Ley de Dios la que quebranto (1995: vv. 383-390).

El comentario es similar al que usó cuando describió los ojos de Lisarda. El peligro de comparar el balanceo del cabello con “soles” no solo era una estrategia propia

⁵⁷ En el *Diccionario de Autoridades*, *basquiña* se explica como “ropa, o saya que trahen las mugeres desde la cintura al suelo, con sus pliegues, que hechos en la parte superior forman la cintura, y por la parte inferior tiene mucho vuelo. Pónese encima de los guardapiés y demás ropa, y algunas tienen por detrás falda que arrastra” (2013.)

del poema burlesco para evitar las formas elevadas, sino también era una defensa de la producción poética de la monja y un adherirse a sus propias reglas. En ese momento del análisis, se señaló que comparar los ojos con soles pudo ser una barbaridad, al punto de generarle a la monja conflictos con el Santo Oficio. Entonces, en los versos citados, en consonancia con la “Respuesta a Sor Filotea”,⁵⁸ se está ante una defensa de la producción literaria de la monja: “Una herejía contra el arte no la castiga el Santo Oficio, sino los discretos con risa y los críticos con censura; y ésta me da poco o ningún cuidado..., pues deja comulgar y oír Misa” (Juana Inés de la Cruz, cit. en Méndez Plancarte 1995:5 69). Ella no se mete en temas religiosos, dice, y sus poemas deben ser leídos bajo los códigos de la poesía mundana, cualquier lectura ajena escapa a su voluntad y es particular a los ojos de los lectores.

Algo similar ocurre en el poema “Estos versos, lector mío”, que este es un claro ejemplo donde sor Juana da al lector una enorme libertad para censurar sus versos (Rossi 2017:147), porque esta responde al libre albedrío y el entendimiento humano. Como buena defensora de la capacidad innata de las personas para la razón, sor Juana brinda una aparente libertad al lector y en dicho proceso se libera de las críticas que hacia ella caen producto de su quehacer literario. Por eso, reafirma Rossi que “la censura o crítica del público es por lo tanto fruto del libre albedrío. El sentido de libertad del juicio estético ofrece distanciamiento entre ella, su obra y la censura. Por lo tanto, en este espacio preliminar,⁵⁹ de tono menor, se expone uno de los temas filosóficos centrales, que reaparece, por ejemplo, en sus autos sacramentales y en sus cartas” (2017: 147). Así, incluso dentro de un registro burlesco, y con cierta presencia de humor, entendimiento humano y libre albedrío se vuelven a configurar como temas centrales de la extensa producción de la monja mexicana, sin que esto signifique un liberar de culpas a los censores y críticos ponzoñosos que disfrutaban de comentar su poesía. Sin duda, la estrategia de dirigirse a los lectores como sujetos de razón, no solo la libera del peso de la crítica, sino también la posiciona en un lugar excepcional para su propia autodefensa.

Con esta reflexión nos acercamos a los versos finales. Estos cierran con un breve juego al hablar sobre la labor literaria como productora de un bien económico:

Y con tanto, si a ucedes les parece,
será razón que ya el retrato cese;
que no quiero cansarme,

⁵⁸ Esta comparación con la “Respuesta” ha sido señalada por Méndez Plancarte en sus notas al ovillejo.

⁵⁹ Esta reflexión se puede extrapolar al caso del ovillejo, aunque aquí la crítica se refiere al poema “Estos versos, lector mío”.

pues ni aún el coste de él han de pagarme.
Veinte años de cumplir en Mayo acaba.
Sor Juana Inés de la Cruz la retrataba (1995: vv. 391-396).

Los veinte años a los que se refiere la voz poética son los que ha cumplido Lisarda. La dama ha cumplido veinte primaveras; de aquí la alusión a mayo como referencia de la primavera y como tópico de la poesía amorosa europea e hispanoamericana. Si bien muchas de las descripciones de la dama han mostrado una mujer con pocos rasgos de juventud, es inevitable pensar que todos aquellos juegos no han hecho otra cosa que responder al carácter burlesco y cómico del poema. La belleza de Lisarda, entonces, será una belleza deformada. Aunque joven y bella, la dama ha sido representada de a pocos y con tantas digresiones de por medio que es necesario un trabajo de lectura más minuciosa para asumir la totalidad de los rasgos de Lisarda. Las figuras usadas no han dejado clara constancia de sus rasgos –por no haber sido expuestos consecutiva y linealmente– pero sí han dibujado una dama de difícil concreción, que se escapa a la representación y que sirve, sobre todo, de excusa para reflexionar sobre otros temas como la originalidad, el rol de los poetas, la perdurabilidad de las formas poéticas usadas para describir la belleza, etc.

Imaginamos la situación de la voz poética. Después de casi cuatrocientos versos, está cansada. En las líneas finales, antes de que se consigne la rúbrica en la que se revela que es la monja mexicana quien se presenta a sí misma como autora del poema retrato, la voz autorial hace énfasis en el valor monetario y la propiedad comercial de su trabajo. Dice que todo el trabajo que ha hecho es arduo y que no se equipara con lo que le pagarán, motivo por el cual tampoco vale la pena cansarse demasiado, lo que es, de hecho, una reflexión curiosa si se tiene en cuenta la extensión del ovillejo y los distintos niveles de interpretación que hay en él. Este tópico, sin embargo, no hace más que volver a traer a colación el tema del poeta pobre. Así lo recoge García Aguilar (2018), quien señala que “los casi cuatrocientos versos del ovillejo no perseguían otro fin que la mostración autorial; pero no de cualquier modo, sino aludiendo al dinero y, por ende, al mercado y a la profesionalización letrada como motores de una actividad que termina necesariamente con la rúbrica” (2018: 223). Cabe señalar que, con la firma, la poeta está siguiendo la costumbre de los cuadros con firma de pintor, lo que recuerda que, mientras los pintores sí cobran, los “poetas desvalidos” no. Es, probablemente, otra broma más del texto que puede filtrarse con el rasgo de humor pero que esconde una verdad crítica también presente en la literatura de la época. Pensemos también que sor Juana maneja el léxico

monetario, comercial y económico con suma destreza, pues durante nueve años, se dedicó a la contabilidad del convento de San Jerónimo, sin duda, uno de los más prósperos de su época en términos de riqueza y estabilidad financiera.⁶⁰ Los vínculos y la inclusión del léxico comercial en el registro poético han sido motivo de un estudio muy interesante en el que se explica cómo sor Juana conocía y dominaba muy bien las cuentas de San Jerónimo, pero, además, comprendía perfectamente la importancia del dinero, los créditos y las estrategias financieras para generar más riqueza y asegurar, así, la vida de un convento para nada modesto:

El convento de San Jerónimo, en el que sor Juana trabajaba como contadora, dada su celebrada capacidad matemática, era una de las instituciones de monjas más antiguas de Nueva España –había sido fundada en la segunda mitad del siglo XVI–, y por tanto poseía bienes raíces por toda la capital del virreinato. Para el año de profesión de sor Juana –1669–, el convento llevaba ya más de ochenta años administrando edificios donados, heredados, comprados o hasta construidos para generar las rentas que permitieran la subsistencia de las hermanas (Enrigue 2013: 125-126).

Las cuentas del convento, la posibilidad de dar créditos y aumentar, de esa manera, la riqueza de su congregación supuso una tarea para nada sencilla que la monja alcanzó a ejecutar con destreza, pues de ella dependía un gran número de mujeres:

La suma total de los activos del convento representa un total de casi seiscientas entradas distintas en los libros de las monjas. Se trata de un trabajo administrativo considerable, que involucra calcular los réditos, cobrarlos a través de la mayordomía del convento, llevar los litigios que esto implicaría –la mayoría de los documentos con que contamos vienen de demandas asociadas con las propiedades y censos– y administrar su derrama en el interior de la comunidad. Esto último implicaba no sólo operar la caja para los gastos cotidianos de la enorme cantidad de mujeres que poblaba el edificio entre monjas, novicias, niñas, criadas y esclavas, sino también administrar la pensión de cada madre y entregarle sus ganancias anuales para que las utilizara en sus gastos personales. Fue esa la responsabilidad de sor Juana durante nueve años de los veintiséis que pasó en San Jerónimo (Enrigue 2013: 127).

Para un crítico como Enrigue, no es curiosa la combinación del léxico mercantil con el poético. De hecho, es lo que predomina en su estudio y lo que él resalta como una

⁶⁰ En el capítulo dedicado a Sor Juana, Álvaro Enrigue (2013) explica cómo en la visión del México del XVII predominaba la idea de opulencia y riqueza del Nuevo Mundo frente a las carencias económicas de la metrópoli. Para ello, se vale de las crónicas de dos viajeros que pasaron por la Nueva España y dejaron registro de la intensa actividad comercial y, especialmente, de la riqueza de los conventos (119). Además, el autor resalta las sutilezas de la incorporación del léxico de las finanzas, que ha demostrado dominar, en poemas de corte amoroso y alguno dedicado a la condesa de Aveyro (Enrigue 2013: 131).

cualidad que la monja consideró importante destacar en su poesía. Esto nos lleva a la reflexión de los dos versos finales. En especial, aquel donde predomina la rúbrica con su nombre y apellido. El acto de referenciarse a sí misma, hemos visto a lo largo del poema, es un ejercicio que permite a la voz poética autorretratarse, de aquí la importancia del verso final. Efectivamente, el ejercicio de firmar y adjuntar una función, en este caso el de retratista o pintora, no es exclusivo de la poesía. Parece ser una manera en la que el sujeto Sor Juana se posiciona y reconoce a sí misma como parte de la estructura social de la Nueva España y, consciente de su rol en distintas disciplinas que ejerce, se presenta desde sus múltiples facetas. Para Enrigue, por ejemplo, es importante la Sor Juana que se atreve a firmar como contadora: “A la Juana de Nepantla, que me parece que estaba consciente de que era en su momento el único poeta mayor de la lengua, no le deshonró, tal vez por primera vez en la historia del español, haber firmado en un autógrafo de 1691 como ‘Juana Inés de la Cruz, Contadora’” (Enrigue 2013: 146).

Para el caso del poema que se viene analizando, dice Ignacio García Aguilar que la firma de la monja en el ovillejo es el elemento central de todo el poema.⁶¹ Responde al momento en que “la voz femenina decide dar por acabado el retrato [...] del mismo modo en que un pintor firmaría su cuadro, es decir, estampando sobre el lienzo-papel su nombre profesional, su marca comercial” (2018: 222). No obstante, esta actitud es constante, Sor Juana firma con su nombre y se permite agregar alguna cualidad que defina su identidad múltiple, tanto en términos profesionales –contadora, pintora, monja–,⁶² como en reconocimiento de los rasgos de su carácter. Veamos, por ejemplo, la manera en que firma su profesión: “Juana Ynes de la Cruz. Dios me haga santa” (citado en Schmidhuber 2011: 540). Schmidhuber recoge otra entrada en el *Libro de profesiones*. Esta es la de 1694, cuando sor Juana renueva sus votos y firma “[...] en fe de lo cual lo firmo en 8 de febrero de 1694 con mi sangre. Juana Ynés de la Cruz” (2011: 540). Un último y devastador texto es el que parece anticipar su muerte. En él, después de pedir perdón, firma como “Yo la peor del mundo. Juana Ynés de la Cruz” (citado en Schmidhuber 2011: 540).

⁶¹ Aunque en circunstancias distintas, el soneto 195 también aparece firmado por la monja jerónima. En el caso del ovillejo, la rúbrica de Sor Juana responde a un verso más que construye el retrato burlesco. En el soneto-prólogo de la *Inundación Castálida*, la firma acompaña al poema y deja clara constancia de su autoría, recuperando, así, su enorme presencia en la publicación de sus obras.

⁶² Respecto a la primera vez que Juana Inés firmó como monja, Guillermo Schmidhuber señala que “El 24 de abril de 1669 Juana Inés de Asuaje Ramírez de Santillana profesó en el Convento de Santa Paula de México. Ese día la postulante escribió por primera vez su nombre de religiosa en el *Libro de profesiones*: ‘Yo, soror Juana Inés de la Cruz’” (2011: 538)

Retornando a los versos finales del poema, Méndez Plancarte ubica el ovillejo hacia el inicio de 1669, posterior a su ingreso a San Jerónimo en 1668 (1995:569). Si seguimos esta lectura, la monja, entonces, con veinte años, termina de descubrir su propia imagen frente a los lectores/espectadores, mientras sentencia el final con su firma. Ahora sí podemos asociar directamente y sin reparos a la voz poética con la propia autora material. Sor Juana, como los pintores, firma su retrato para dejar huella de su autoría y su presencia en el cuadro. Durante todo este proceso se ha tratado de mantener una distancia entre la autora histórica y la autora ficcional del poema, pero, llegado a este punto, es preciso darle su lugar en el retrato. Dice Martha Lilia Tenorio que 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” (1994: 27). Ella es, sin lugar a dudas, la autora del poema y, por lo tanto, cada motivo y reflexión que nos acercaba como lectores a las preocupaciones estilísticas del texto, a la persecución de la crítica y los censores, a las dificultades de enfrentarse ante modelos caducos, al problema de la inspiración y la originalidad, todos han sido siempre suyos.

Si bien cuesta señalar que el ovillejo presenta una reflexión moderna sobre la idea de originalidad, o que su oposición a los remanentes del ideal petrarquista sobre la concepción de la belleza responden a un intento consciente por innovar, sí es certero asumir que sor Juana se presenta en el texto como autora material del poema. El validar a través de una firma, dejar constancia, así, de su autoría y, por ende, de acortar los vínculos entre voz autorial y autor real, abre posibilidades de lectura del ovillejo como documento casi autobiográfico. En él, como hemos visto, no solo se representa a un sujeto ficcional –Lisarda–, sino también se dibuja la percepción que tiene la autora sobre la crítica de su época y, más concreto aún, nos deja ver un boceto de la propia imagen de la monja pintada por sí misma. En este camino, podemos plantearnos qué tan vigente es hablar de la noción de autor como se concibe a partir del XX. ¿Es posible sugerir que hay una conciencia autorial en el ovillejo, que Sor Juana participa de la invención del autor deliberadamente? Es más preciso decir que la presencia del autor en la poesía es normal en el siglo XVII, puesto que responde a un juego con la tradición pictórica de firmar los cuadros, los que, como se ha mencionado antes, sí son pagados a diferencia del trabajo de muchos poetas.

Somos herederos de las ideas de Barthes sobre la muerte del autor. Como lectores del siglo XXI, tenemos presente que la obra no puede ser leída en función de la vida del

autor, lo hemos desligado de su texto, pero, antes de “matar” al autor, este tuvo que inventarse. El humanismo presenció la creación del autor como sujeto artístico y sus conexiones con los textos y es en ese sentido en el cual podemos reconocer la voz de sor Juana en el ovillejo. Más allá de huir de los cánones de representación de la belleza de las damas, la monja parece aprovechar de Petrarca la noción de diálogo con sus fuentes y la creación de “autor” como sujeto material en el texto que debe atravesar un sinfín de avatares, borrones y enmiendas hasta concretar el documento definitivo.

Volviendo la vista a los orígenes, un episodio privilegiado de la construcción o la ‘invención del autor’ es el protagonizado por Petrarca en las diversas facetas de su creación (la de su obra y la de sí mismo) y, sobre todo, en la imagen de conjunto resultante. Un repaso por sus diferentes facetas nos proporciona algunos de los elementos sustanciales en la construcción del sujeto literario, rastreables a lo largo de varios siglos en los gestos y actitudes de sus continuadores. En la vertiente del humanismo clásico, Petrarca se desplaza desde una filología en su sentido más específico a un diálogo abierto con sus modelos, a los que llega a escribir epístolas en una relación cercana a la de la igualdad, cuando no ficcionaliza directamente la conversación con ellos [...] (Ruiz 2019: 15).

Se puede extrapolar de Ruiz (2019) esa noción embrionaria de autor que predomina en Petrarca y en el *Canzoniere*. Explica que “Petrarca desarrolla un ejercicio de ordenación hasta dar en la composición del manuscrito [...] en el que el ejercicio de composición del texto, de la forma final concebida para la comunicación, se convierte en un ejercicio de construcción de la propia identidad. La obra como vida, y la vida como obra. Reconocerse en la escritura, concebirse como autor” (Ruiz 2019:16). De hecho, muchos de los elementos que Ruiz reconoce como necesarios para la creación del autor como lo conocemos en la actualidad, se forjaron ya en esa estructura y ejercicio de escritura del *Canzoniere*. Entre ellos resalta la “renovada relación con los modelos y la tradición, una conciencia de exilio o *difference*, una exploración de la sentimentalidad, la identificación de escritura y camino, el trabajo de composición del texto, la preocupación por su transmisión y una conciencia de singularidad que se proyecta en la consideración de ese valor para la lengua propia” (Ruiz 2019: 16). Todos estos elementos están tan presentes en Petrarca como en el ovillejo que acabamos de comentar. Efectivamente, Sor Juana es consciente de ser heredera de ese camino y de su peso como escritora. De aquí el énfasis en marcar su autoría, en dibujar su imagen en el poema y las circunstancias de la escritura. Esa mirada desplazada que prolifera por todo el texto y nos dirige como lectores de un foco de atención a otro, hacia Lisarda, hacia los críticos, hacia la autora y, por último, hacia nosotros mismos, es un ejercicio tan Barroco como moderno.

Finalmente, el construir el ovillejo desde la óptica de una triple éfrasis que represente a esas tres figuras que hemos identificado, aunque no tan claramente dibujadas, sino más bien, a la manera de sombras o reflejos, es un acto de conciencia sobre su propia capacidad como artista. Sin duda, la monja mexicana se reconoce como tal, es de las pocas poetas que han sido publicadas en vida, que ha contado con reimpressiones y cuya labor fue reconocida en su época. A pesar de saberse capaz, el uso constante de estrategias de falsa modestia en gran parte de su producción lírica, teatral o en prosa no es menor, pues responde a una estrategia y rasgo más de su poesía. Aunque es un caso distinto, el romance 51, poema dedicado a sus lectores y a la manera como ellos la percibían, da cuenta de la conciencia de la monja sobre la percepción que se tenía de ella. Algunos versos famosos que han inspirado amplios estudios; “Y diversa de mí misma, entre vuestras plumas ando”, son parte del poema 51, texto incompleto de la monja en el que reconoce la repercusión de su obra y el efecto de la misma sobre sus lectores. La fama de la que gozaba la monja, incluso en vida, es innegable y, aunque esquiva, no dejaba de estar consciente la enorme trascendencia de su obra más allá de las fronteras americanas.

En síntesis, el poema, desde distintos momentos, abre pequeñas ventanas para desplazar la mirada de un tipo de lector que es invitado al interior del poema, a la manera de los retratistas del Manierismo y el Barroco que se dibujan en el proceso de creación – como lo hace Velázquez (Luciani 1986)–, pero también muchos otros y otras⁶³ que, además, se veían en la obligación de firmar sus cuadros para evitar que les sean robados o para asegurarse de que todos conozcan la verdadera autoría de dichas obras. Sor Juana se incluye dentro de este grupo de mujeres que necesita evidenciar su autoría por medio de un nombre y apellido para dejar constancia y huella de su trabajo. Así, se cierra el poema con la mayor atención puesta en la figura de la poeta. Ella, a la manera de los

⁶³ Durante los últimos años, la crítica sobre la historia del arte ha devuelto protagonismo y valor al trabajo de muchas pintoras que fueron silenciadas o, sencillamente, quedaron relegadas al olvido. Pensemos en el inusitado éxito de mujeres artistas como Catherina van Hemessenn (1527?-1578), Sofonisba Anguissola (1535-1625), Artemis Gentileschi (1593-1656), Judith Leyster (1609-1660) o Anna Waser (1678-1714), las cuales han empezado a resurgir como grandes figuras de su época y cuyo valor y posición dentro de los cánones de la pintura universal comienzan a cobrar nuevos significados. Muchas de ellas, además, resaltan por la carencia de formación o dificultad en el acceso a talleres profesionales dada su condición de mujeres, lo que las alejó de la pintura de carácter histórico y las acercó al retrato y autorretrato, al ser su propia imagen la más estudiada y conocida (Mayayo 2003: 28). Podemos retroceder más en el tiempo y pensar en el trabajo de mujeres medievales, algunas monjas e ilustradoras que ya firmaban su trabajo o se autorretrataban a sí mismas en el proceso de ilustrar o transcribir manuscritos. Este es el caso de Ende, por ejemplo, “que se identificaba a sí misma como que se identifica a sí misma como «depintrix» (pintora) y «dei aiutrix» (ayudante de Dios) siguiendo la costumbre de las damas nobles de su tiempo” (Mayayo 2003: 27).

pintores, firma su retrato para dejar constancia explícita de su creación. Somos conscientes, además, de que durante el extenso poema se ha llamado la atención sobre su presencia, acercando a los lectores a esa especie de juego de miradas, sombras y reflejos, que llevan a poner los ojos en Lisarda, en los críticos y en la propia poeta. Este proceso, también conocido como metalepsis, que ocurre cuando el autor señala su presencia constantemente, cierra el círculo que articula los tres ejes del ovillejo, esa triple écfrasis que describe y dibuja tres imágenes potentes en el retrato. En este caso, más que estar ante la descripción de una dama o, mejor dicho, ante el boceto del retrato de una dama, estamos ante el proceso personal e íntimo que supone el crear un objeto artístico. Sor Juana, como autora revelada del poema, nos acerca a las dificultades de encontrar un lenguaje que le permita construir un retrato valioso dentro de la propia complicación que supone encontrar las formas correctas para expresarse y en oposición a los murmullos de quienes considera lectores censores de su obra. De aquí que no solo estemos ante la representación de una dama desfigurada, sino que hay suficiente espacio entre los versos para trazar los rasgos que moldean la figura, aún más caricaturesca que Lisarda, de los críticos. De hecho, aunque de manera indirecta, Lisarda sí es representada como una joven bella y cuya elegancia representada al final del poema deja entrever una mujer que atrae miradas al pasar. Sin embargo, son los críticos a quienes se dibuja con menor compasión en el ovillejo. Su imagen es proyectada como la de sujetos impertinentes que tienen poca función en el trabajo autorial, pero que están bastante dispuestos a censurar la labor artística con sus comentarios y supuestos saberes. De esa manera, el acto de atraer la atención del lector sobre la figura de los críticos, aquellos que tienden cuestionar y valorar el trabajo de la autora, presupone la existencia de ella misma como un elemento más del poema. Comprobado ya hacia el final del ovillejo, Sor Juana busca representarse a sí misma en el poema, completando, así, los tres retratos, incluido su propio autorretrato, en clave efrástica y autorreferencial.

5. Conclusiones

El ovillejo de Sor Juana Inés de la Cruz es un poema de gran extensión que, aunque depositario de diversos y atractivos temas, posee relativamente pocos análisis. Sin embargo, se ha visto que en él se condensan una serie de reflexiones en torno a la poesía, el lenguaje poético y las metáforas que permiten representar la belleza, especialmente la femenina. Tópico dentro de los tópicos, las mujeres han sido siempre objeto de deseo y beldad, motivo de inspiración para los poetas y para sus obras de arte. Como tales, se les

ha construido sobre la base de unos parámetros de hermosura idealizada, tan inalcanzable que la tradición no consigue un lenguaje que pueda describirlas adecuadamente. De aquí la necesidad de hiperbolizar las metáforas hasta llevarlas al límite de la representación, pero en cuyo afán se desdibuja la imagen de la amada, dejando solo sombras de su verdadera esencia. En el ovillejo hay espacio para recordar, aunque conscientes de lo arcaico del modelo, la construcción petrarquista de la dama, la que se opondrá a la imagen de Lisarda y, por último, a la imagen velada de la autora, quien se revela a sí misma al final del texto. Es por este motivo que el ovillejo, sumándose a una larga tradición de carácter antipetrarquista busca cuestionar el lenguaje forzado y las formas prehechas para describir a las damas, así, contrario al movimiento de elevación que realiza la poesía, en este caso se trata de volver a lo concreto, a lo literal, identificar en la funcionalidad del rostro y las partes del cuerpo femenino otra forma de belleza.

Para comprender el movimiento que permite materializar esta forma de belleza femenina, en este texto se ha propuesto una triple écfrasis como elemento articulador que estructura y da sentido a los versos del ovillejo. En una primera parte, se ha hecho una breve síntesis de cómo el concepto de la écfrasis, en su propia complejidad y mutabilidad, permite diversas descripciones que tengan como carácter principal el generar un efecto visual en el lector y cuyo apoyo esté vinculado a una forma de representación artística. Por ello, considero que hay suficientes motivos en el ovillejo que nos permiten una lectura compatible con la écfrasis. Por un lado, se representa a una Lisarda desdibujada que, sin llegar a lo grotesco, ya no es la dama inmaculada de los poemas retrato en clave petrarquista, porque lo más importante para la voz autorial es la representación real de la muchacha, con menos adornos y cuya belleza radica, también, en la funcionalidad de sus rasgos y atributos. Por otro lado, hay una descripción de los críticos y censores del poema –y de otras obras de la poeta–, aunque esta está más orientada hacia el carácter y los rasgos psicológicos de los sujetos representados. Finalmente, se está ante la descripción de la propia monja. Ella, como autora del poema, deja que se transmita su figura en los versos, haciendo énfasis en su presencia y su rol como creadora. Además, la representación que hace de sí misma da espacio para mostrar las dudas e inseguridades propias del proceso creador.

Definitivamente, es un poema que trata sobre el quehacer poético, las formas y metáforas que permiten construir versos cuya dificultad radica en el hacerlos originales, la necesidad de encontrar una voz que pueda describir la belleza de las damas sin caer en fórmulas vagas o excesivamente elaboradas que desfiguren el motivo principal de la

representación, mientras pinta –o trata de pintar– a Lisarda. Ese movimiento también permite la representación visual de los críticos de la obra de la monja mexicana y, en última instancia, de sí misma. Es un poema en clave autorreferencial y metapoético, donde predomina el juego de miradas en tono humorístico y desenfadado, aunque trata sobre el quehacer literario, las voces que surgen en la cabeza cuando se busca crear, el peso de la tradición que permea los versos y los intentos por decir algo nuevo, la crítica, que siempre es un elemento de preocupación y, por último, su propia capacidad para versar.



Fuentes primarias

JUANA INÉS DE LA CRUZ, Sor

1982 *Inundación Castálida*. SABAT DE RIVERS, Georgina (editora). Madrid: Castalia.

1995 *Lírica personal*. MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso (editor). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

2009 *Lírica personal. Tomo I*. ALATORRE, Antonio (editor). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

2012 *Comedias, sainetes y prosa. Tomo IV*. SALCEDA, Alberto (editor). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Referencias

ALATORRE, Antonio

1990 “Perduración del ‘ovillejo cervantino’”. *Nueva Revista de Filología hispánica*, volumen 38, número 2, pp. 643-674.

https://www.researchgate.net/publication/319055209_Perduracion_del_%27ovillejo_cervantino%27

2009 “Notas”. En JUANA INÉS DE LA CRUZ, Sor. *Lírica personal. Tomo II*. México: Fondo de Cultura Económica.

ARELLANO, Ignacio

1984 *Poesía satírico burlesca de Quevedo*. Pamplona: Universidad de Navarra

2007 “Estudio preliminar, edición y notas”. En *Poesía burlesca I: Romances*. Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes, pp. 1-100.

<https://www.cervantesvirtual.com/obra/poesia-burlesca-tomo-i-romances--0/>

ARTIGAS, Irene

2013 *Galería de palabras*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

CACHO, Rodrigo

2003 “La poesía burlesca del Siglo de Oro y sus modelos italianos”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, volumen LI, número 2, pp. 465-491.

CARRANZA, Ana

2009 “El vocabulario francés de los peinados, los guantes y los afeites en el siglo XVII”. *Cédille. Revista de Estudios Franceses*, volumen 5, pp. 106-126.

<https://www.ull.es/revistas/index.php/cedille/article/view/1331>

COLOMBÍ-MONGUIÓ, Alicia

2011 “Las visiones de Petrarca en la poesía hispánica y en la poética renacentista”. *Humanist Studies & the Digital Age*, volumen 1, número, 1, pp. 109-120.

<https://doi.org/10.5399/uo/hsda.1.1.1226>

COLÓN, Isabel

1995 “De afeites, alcoholes y hollines”. *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*, volumen 13, pp. 65-82.

<https://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/DICE9595110065A>

DOMÍNGUEZ, José

2009 “De métrica burlesca”. En ARELLANO, Ignacio y Antonio Lorente MEDINA (editores). *Poesía satírica burlesca en la Hispanoamérica colonial*, pp. 77-92.

<https://doi.org/10.31819/9783964560322>

ENRIGUE, Álvaro

2013 “Las cuentas de Sor Juana”. *Valiente clase media. Dinero, letras y cursilería*. Edición Kindle. Barcelona: Anagrama.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia

- 2019 *Ojos creadores, ojos creados: mirada y visualidad en la lírica castellana de tradición petrarquista*. Kassel: Edition Reichenberger.
- FOUCAULT, Michel
2008 *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio
2018 “La rúbrica autorial de Sor Juana en el ovillo ‘Pinta en jocosos numen, igual con el tan célebre de Jacinto Polo, una belleza’”. *Romance Notes*, volumen 58, número 2, pp. 219-230.
<https://www.jstor.org/stable/10.2307/90023327>
- GLANTZ, Margo
2005 *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿Hagiografía o autobiografía?* Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes.
<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1r729>
- GONZÁLEZ, Dolores
1998 “El léxico de la tradición petrarquista en los sonetos amorosos de la Edad de Oro”. En GARCÍA, María Cruz y Alicia CORDÓN (editores). *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, pp. 723-734.
https://evc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/04/aiso_4_1_069.pdf
- GRACIÁN, Baltasar
2005 [1646] *El discreto*. Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes.
<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcmg7k8>
- 1957 [1648] *Agudeza y arte de ingenio*. Madrid: Espasa Calpe
- GREER JOHNSON, Julie
1988 “A Comical Lesson in Creativity from Sor Juana”. *Hispania Notes*, volumen 71, número 2, pp. 442-444.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=742898>
- KRIEGER, Murray
2000 “El problema de la ékphrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo –y la obra literaria”. *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libros, pp. 139-160.
- LÓPEZ QUERO, Salvador
2017 “A propósito del léxico de cosméticos y afeites en textos españoles. Ensayo de pragmática histórica”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, volumen XV, número 1, pp. 179-201.
<https://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/2832/pdf>
- LORENZINI, Javiera
2015 “Ekphrasis de persona, etopeya, prosopopeya: antecedentes retórico-poéticos del retrato femenino virreinal”. En DONOSO RODRÍGUEZ, Miguel (editor). *Mujer y literatura en la América virreinal*, pp. 311-325.
http://estudiosindianos.org/temas/escritura-femenina/?post_types=publicaciones
- LUCIANI, Frederick
1986 “El amor desfigurado: el ovillo de Sor Juana Inés de la Cruz”. *Revista del Centro de Investigaciones Lingüístico-literarias de la Universidad Veracruzana*, volumen 12, número 34-35, pp. 11-48.
<https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/7127>
- LUDMER, Josefina
1984 “Tretas del débil”. En GONZÁLEZ, Patricia y Eliana ORTEGA (editores). *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas*. San Juan: Huracán, pp. 47-54
- MATAS, Juan
2001 “La pluma y el pincel en Sor Juana Inés de la Cruz”. *Verba Hispania*, volumen 9,

- número 1, pp. 91-110.
- MAYAYO, Patricia
2003 *Historia de mujeres, historia del arte*. Madrid: Cátedra.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso
1995 “Notas”. En JUANA INÉS DE LA CRUZ, Sor. *Lírica personal. Tomo II*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MONEGAL, Antonio
2000 “Diálogo y comparación entre las artes”. *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libros, pp. 9-21.
- MUCIÑO, José Antonio
2012 “Quevedo y Sor Juana: un encuentro poético festivo”. *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, volumen 73, pp. 39-46.
http://web.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena_73/Aguijon/Quevedo_Sor_Juana.pdf
- NEUMEISTER, Sebastián
2017 “Sor Juana petrarquista y antipetrarquista en el ovillejo Pinta jocoso numen, igual con el tan célebre de Jacinto Polo, una belleza”. En VENTAROLA, Bárbara (editora). *Ingenio y feminidad: nuevos enfoques en la estética de Sor Juana Inés de la Cruz*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 175-194.
2020 “El petrarquismo de Sor Juana Inés de la Cruz como medio de autodefensa”. *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, pp. 294-303.
https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_3_039.pdf
- PASCUAL BUXÓ, José
2004a “Arcimboldo y Góngora: las técnicas del retrato manierista”. En ARELLANO, Ignacio y Eduardo GODOY (editores). *Temas del Barroco hispánico*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert, pp. 253-270.
<https://doi.org/10.31819/9783964560155-016>
2004b “Góngora y Sor Juana: ut pictura poesis”. *Prolija Memoria*, volumen 1, número 1, pp. 29-54.
<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&AuthType=cookie,ip,shib,uid,url&db=edsoai&AN=edsoai.ocn874577071&lang=es&site=eds-live>
2010 “Sor Juana y Góngora: teoría y práctica de la imitación poética”. *Sor Juana Inés de la Cruz: el sentido y la letra*. Ciudad de México: UNAM, Instituto de investigaciones bibliográficas, pp. 135-200.
- PAZ, Octavio
1995 *Sor Juana Inés de la Cruz, o, las trampas de la fe*. Barcelona: Seix Barral.
- PERELMUTER, Rosa
1983 “La estructura retórica de la Respuesta a Sor Filotea”. *Hispanic Review*, volumen 51, número 2, pp. 147-158.
- POLO DE MEDINA, Jacinto
1948 *Obras completas*. Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.
<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc7h200>
- PONCE CÁRDENAS, Jesús
2014 *Écfrasis: visión y escritura*. Madrid: Editorial Fragua.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA
2013 [1726] *Diccionario de Autoridades*.
<https://apps2.rae.es/DA.html>
- QUEVEDO, Francisco de
1999 *Obra poética*. Tomo I. BLECUA, José Manuel (editor). Madrid: Castalia.
2007 *Poesía burlesca*. ARELLANO, Ignacio (editor). Alicante: Biblioteca Virtual

- Miguel de Cervantes.
<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcf0b0>
- RIFFATERRE, Michael
 2000 “La ilusión de la écfrasis”. En MONEGAL, Antonio (editor). *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libros, pp. 161-183.
- ROSSI, Verónica
 2017 “Nuevos acercamientos al petrarquismo en la obra de Sor Juana Inés de la Cruz”. En VENTAROLA, Bárbara (editora). *Ingenio y feminidad: nuevos enfoques en la estética de Sor Juana Inés de la Cruz*. Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert, pp. 145-173.
- RUIZ, Pedro
 2019 “La invención del autor. A modo de introducción”. *Autor en construcción. Sujeto e institución literaria en la modernidad hispánica (siglos XVI-XIX)*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 9-35
- SABAT DE RIVERS, Georgina
 1984 “Sor Juana y sus retratos poéticos”. *Revista Chilena de Literatura*, volumen 23, pp. 39-52.
<https://core.ac.uk/download/pdf/46546921.pdf>
- SÁEZ, Adrián
 2018 “«Corazón de piedra»: escultura y poesía en el madrigal. «Retrato de Lisi en mármol» de Quevedo”. *Versants. Revista suiza de literaturas románicas*, volumen 3, número 65, pp. 137-146.
<https://doi.org/10.22015/V.RSLR/65.3.8>
- SALDARRIAGA, Patricia
 2018 “La engañosa vanitas en «Esto que ves...» de Sor Juana Inés de la Cruz”. *Romance Notes*, volumen 58, número 2, pp. 287-297.
<http://10.0.5.73/rmc.2018.0028>
- SALGADO, María
 1998 “De lo jocoso a lo joco-serio: el autorretrato literario en los Siglos de Oro y la Ilustración”. *Actas del XII Congreso de la asociación internacional de hispanistas*, volumen 3, pp. 212-220.
https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_3_029.pdf
- SANTÍ, Enrico Mario
 1994 “Sor Juana, Octavio Paz y la poética de la restitución”. En PASCUAL BUXÓ, José y HERRERA, Arnulfo (editores). *La literatura novohispana. Revisión crítica y propuestas metodológicas*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de México, pp. 217-230.
- SEVILLA, Julia y María Teresa ZURDO
 2009 *Refranero multilingüe*. Madrid: Instituto Cervantes.
<https://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/Busqueda.aspx>
- SCHMIDHUBER, Guillermo
 2011 “El *Libro de profesiones* del Convento de San Jerónimo de México: la profesión de sor Juana Inés de la Cruz”. *eHumanista*, volumen 19, pp. 538-547.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5674550>
- TENORIO, Martha Lilia
 1994 “‘Copia divina’. La tradición del retrato femenino en la lírica de sor Juana”. *Literatura mexicana*, volumen 5, número 1, pp. 5-29.
<https://acortar.link/8cEibp>
- 2011 “En torno a la lírica personal de sor Juana”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, volumen LIX, número 2, pp. 553-572.

<https://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/1017/1014>

ZANELLI, Carmela

2006 “Sor Juana y las trampas de una nueva fe: a propósito de los poemas a la condesa de Paredes”. En PASCUAL BUXÓ, José (editor). *Permanencia y destino de la literatura novohispana. Historia y crítica*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de México, pp. 309-332.



Apéndice

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.
Y cierto que es locura
el querer retratar yo su hermosura,
sin haber en mi vida dibujado,
ni saber qué es azul o colorado,
qué es regla, qué es pincel, oscuro o claro,
aparejo, retoque, ni reparo. 10
El diablo me ha metido en ser pintora;
dejémoslo, mi Musa, por ahora
a quien sepa el oficio.
Mas esta tentación me quita el juicio
y, sin dejarme pizca,
ya no sólo me tienta, me pellizca,
me cozca, me hormiguea,
me punza, me rempuja y me aporrea.
Yo tengo de pintar, dé donde diere,
salga como saliere, 20
aunque saque un retrato
tal que, después, le ponga: *Aquéste es gato*
Pues no soy la primera
que, con hurtos de sol y primavera,
echa con mil primores
una mujer en infusión de flores:
y –después que muy bien alambicada
sacan una belleza destilada–,
cuando el hervor se entibia,
pensaban que es rosada y es endibia. 30
Mas no pienso robar sus colores;
descansen, por aquesta vez las flores:
que no quiere mi Musa ni se mete
en hacer su hermosura ramillete.
¿Mas con qué he de pintar, si ya la vena
no se tiene por buena
si no forma, hortelana, en sus colores,
un gran cuadro de flores?
¡Oh siglo desdichado y desvalido 40
en que todo lo hallamos ya servido,
pues que no hay voz, ni equívoco ni frase
que por común no pase
y digan los censores:
¿Eso? ¡*Ya lo pensaron los mayores!*
¡Dichosos los antiguos que tuvieron
pañó de que cortar, y así vistieron
sus conceptos de albores,
de luces, de reflejos y de flores!

Que entonces era el Sol nuevo, flamante,
 y andaba tan valido lo brillante, 50
 que el decir que el cabello era un tesoro,
 valía otro tanto oro.
 Pues las Estrellas, con sus rayos rojos,
 que aun no estaban cansadas de ser ojos,
 cuando eran celebradas
 (*¡Oh dulce luces, por mi mal halladas,*
dulces y alegres cuando Dios quería!),
 ya no las puede usar la Musa mía
 sin que diga, severo, algún letrado
 que Garcilaso está muy maltratado 60
 y en lugar indecente.
 Mas si no es a su Musa competente
 y le ha de dar enojo semejante,
 quite aquellos dos versos, y adelante.
 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;
 y alegaba la concha, no muy loca,
 que si ella dientes son, ella es boca: 70
 y así entonces, no hay duda,
 empezó la belleza a ser conchuda.
 Pues las piedras, ¡ay Dios, y qué riqueza!
 Era una platería una belleza,
 que llevaba por dote en sus facciones
 más de treinta millones.
 Esto sí era hacer versos descansado;
 y no en aqueste siglo desdichado
 y de tal desventura,
 que está ya tan cansada la hermosura 80
 de verse en los planteles
 de azucenas, de rosas y claveles
 ya del tiempo marchitos,
 recogiendo humedades y mosquitos,
 que, con enfado extraño,
 quisiera más un saco de ermitaño.
 Y así andan los poetas desvalidos,
 achicando antiguallas de vestidos;
 y tal vez, sin mancilla,
 lo que es jubón, ajustan a ropilla, 90
 o hacen de unos centones
 de remiendos diversos, los calzones;
 y nos quieren vender por extremada,
 una belleza rota y remendada.
 ¿Pues que es ver las metáforas cansadas
 en que han dado las Musas alcanzadas?
 No hay ciencia, arte, ni oficio,
 que con extraño vicio

los poetas, con vana sutileza,
no anden acomodando a la belleza; 100
y pensando que pintan de los cielos,
hacen unos retablos de sus duelos.

Pero diránme ahora
que quién a mí me mete en ser censora,
que, de lo que no entiendo, es grave exceso;
pero yo les respondo, que por eso:
que siempre el que censura y contradice
es quien menos entiende lo que dice.

Mas si alguno se irrita,
murmúrenme también; ¿quién se lo quita? 110

No hay miedo que en eso fatigue,
ni que a ninguno obligue
a que encargue su alma:
tégasela en su palma
y haga lo que quisiere,
pues su sudor le cuesta al que leyere.
Y si ha de disgustarse con leerlo,
vénguese del trabajo con morderlo,
y allá me las den todas,
pues yo no me he de hallar en esas bodas. 120

¿Ven? Pues esto de bodas es constante
que lo dije por sólo el consonante
si alguno halla otra voz que más expresa,
yo le doy mi poder y quíteme ésa.

Mas volviendo a mi arenga comenzada,
¡válgate por Lisarda retratada,
y qué difícil eres!
No es mala propiedad en las mujeres.
Mas ya lo prometí: cumplirlo es fuerza,
aunque las manos tuerza; 130

a acabar lo me obligo;
pues tomo bien la pluma y ¡Dios conmigo!
Vaya, pues, de retrato;
Dénme un ¡Dios te socorra! De barato
¡Ay con toda la trampa,
que una Musa de la hampa,
a quien ayuda tan propicio Apolo,
se haya rozado con Jacinto Polo
en aquel conceptillo desdichado,
y pensarán que es robo muy pensado! 140

Es, pues, Lisarda; es, pues... ¡Ay Dios, qué aprieto!
No sé quién es Lisarda, les prometo;
que mi atención sencilla,
pintarla prometió, no definilla.

Digo, pues... ¡Oh qué *pueses* tan soeces!
Todo el papel he de llenar de *pueses*.
¡Jesús, qué mal empiezo!
Principio iba a decir, ya lo confieso,

y acordéme al instante
que *principio* no tiene consonante. 150
Perdonen, que esta mengua
es de que no me ayuda bien la lengua.
¡Jesús, y qué cansados
estarán de esperar desesperados
los tales mis oyentes!
Mas si esperar no gustan impacientes
y juzgaren que es largo y que es pesado,
vayan con Dios que ya esto se ha acabado;
que quedándome sola y retirada,
mi borrador haré más descansada. 160

Por el cabello empiezo, estéense quedos,
que hay que pintar muchos enredos;
no hallo comparación que bien le cuadre,
que para poco me parió mi madre.
¿Rayos de Sol? Ya aquesto se ha pasado;
la pragmática nueva lo ha quitado.
¿Cuerda de arco de Amor, en dulce trance?
Eso es llamarlo cerda, en buen romance.
¡Qué linda ocasión era
de tomar la ocasión por la mollera! 170
Pero aquesta ocasión ya se ha pasado
y calva está de haberla repelado,
y así en su calva lisa
su cabellera irá también postiza;
y el que llega a cogella
se queda con el pelo y no con ella.
Y en fin, después de tanto dar en ello,
¿qué tenemos, mi Musa, de cabello?

El de Absalón viniera aquí nacido,
por tener mi discurso suspendido; 180
mas no quiero meterme en hondura
ni en hacerme que entiendo de Escritura.
En ser cabello de Lisarda quede
que es lo que encarecerse más se puede.
y bájese a la frente mi reparo.
Gracias a Dios que salgo hacia lo claro,
que me pueda perder en su espesura,
si no saliera por la comisura.
Tendrá, pues, la tal frente
una cabellera largamente, 190
según está de limpia y despejada;
y si temen por esto verla arada,
pierdan este recelo,
que estas caballerías son del Cielo.
¿Qué apostamos que ahora piensan todos,
que he perdido los modos
del estilo burlesco,
pues que ya por los Cielos encarezco?

Pues no fué ése mi intento,
 que yo no me acordé del firmamento, 200
 porque mi estilo es llano
 se tiene acá otros Cielos más a mano;
 que a ninguna belleza se le veda
 el que tener dos Cielos juntos pueda.
 ¿Y cómo? Uno en la boca, otro en la frente.
 ¡Por Dios que lo he enmendado lindamente!
 Las cejas son... ¿agora diré arcos?
 No, que es su constante luego zarcos,
 y si yo pinto zarca su hermosura,
 dará Lisarda al diablo la pintura 210
 y me dirá que sólo algún demonio
 levantara tan falso testimonio.
 Pues yo lo he de decir, y en esto agora
 conozco que del todo soy pintora;
 que mentir de un retrato en los primores
 es el único examen de pintores.
 En fin, ya con ser arcos se han salido;
 más ¿qué piensan que digo de Cupido,
 o el que es la paz del día?
 Pues no son sino de una cañería 220
 por donde encaña el agua a sus enojos;
 por más señas, que tiene allí dos ojos.
 ¿Esto quién lo ha pensado?
 ¿Me dirán que esto es viejo y es trillado?
 Mas ya que los nombré, fuerza es pintarlos
 aunque no tope verso en que colgarlos;
 nunca yo los mentara,
 que quizás al lector se le olvidara.
 Empiezo a pintar, pues; nadie se ría
 de ver que titubea mi Talía, 230
 que no es hacer buñuelos,
 pues tienen su pimienta los ojuelos;
 y no hallo, en mi conciencia,
 comparación que tenga conveniencia
 con tantos arreboles.
 ¡Jesús!, ¿no estuve un tris de decir Soles?
 ¡Qué grande barbarismo!
 Apolo me defienda de sí mismo:
 que a los que son de luces sus pecados,
 los veo condenar de alucinados, 240
 y temerosa yo, viendo su arrojo,
 trato de echar mis luces en remojo.
 Tentación solariega en mí más extraña:
 que se vaya a tentar a la Montaña.
 En fin, yo no hallo símil competente
 por más que doy palmadas en la frente
 y las uñas me como:
 ¿dónde el *viste* estará y el *así como*,

que siempre tan activos
 se andan a principiar comparativos? 250
 Mas ¡ay! que donde *vistes* hubo antaño.
 no hay *así como* hogaño.
 Pues váyanse sin ellos muy serenos:
 que no por eso dejan de ser buenos,
 y de ser manantial de perfecciones,
 que no todo ha de ser comparaciones;
 y ojos de una beldad tan peregrina,
 razón es ya que salgan de madrina,
 pues a sus niñas fuera hacer un ultraje
 querer tenerlas siempre en pupilaje. 260
 En fin, nada les cuadra, que es locura
 al círculo buscar la cuadratura.
 Síguese la nariz: y es tan seguida,
 que ya quedó con esto definida;
 que hay nariz tortizosa, tan tremenda,
 que no hay geómetra alguno que la entienda.
 Pásome a las mejillas;
 y aunque es su consonante *maravillas*,
 no las quiero hacer predicadores
 que digan: *Aprended de mí*, a las flores. 270
 Mas si he de confesarles mi pecado,
 algo el carmín y grana me ha tentado;
 mas ahora ponérsela no quiero:
 si ella la quiere, gaste su dinero,
 que es grande bobería
 el querer afeitarse a costa mía.
 Ellas, en fin, aunque parecen rosa,
 lo cierto es que son carne y no otra cosa.
 ¡Válgame Dios, lo que se sigue agora!
 Haciéndome está cocos el Aurora 280
 por ver si la comparo con su boca,
 y el Oriente con perlas me provoca;
 pero no hay que mirarme,
 que ni una sed de Oriente ha de costarme.
 Es, en efecto, de color tan fina,
 que parece bocado de cecina;
 y no he dicho muy mal, pues de salada,
 dicen que se le ha puesto colorada.
 ¿Ven cómo sé hacer comparaciones
 muy propias en algunas ocasiones? 290
 Y es que donde no piensa el que es más vivo,
 salta el comparativo;
 y si alguno dijere que es grosera
 una comparación de esta manera,
 respóndame la Musa más ufana:
 ¿es mejor el gusano de la grana,
 o el clavel, que si el gusto los apura,
 hará echar las entrañas su amargura?

Con todo, Numen mío,
 aquesto de la boca va muy frío. 300
 Yo digo mi pecado:
 ya está el pincel cansado;
 pero pues tengo ya frialdad tanta,
 gastemos esta nieve en la garganta,
 que la tiene tan blanca y tan helada
 que le sale la voz garrapiñada.
 Mas por sus pasos, yendo a paso llano,
 se me vienen las manos a la mano.
 Aquí habré menester grande cuidado,
 que ya toda la nieve se ha gastado, 310
 y para la blancura que atesora
 no me ha quedado ni una cantimplora,
 y fue la causa de esto
 que como iba sin sal, se gastó presto.
 Mas puesto que pintarla solicito,
 ¡por la Virgen!, que esperen un tantito,
 mientras la pluma tajo
 y me alivio un poquito del trabajo;
 y por decir verdad, mientras suspensa
 mi imaginación piensa 320
 algún concepto que a sus manos venga.
 ¡Oh, si Lisarda se llamara Menga,
 qué equívoco tan lindo se me ocurriría,
 que solo por el nombre se me enfría!
 Ello, fué desgraciada
 en estar ya Lisarda bautizada.
 Acabemos que el tiempo nunca sobra;
 a las manos, y manos a la obra.
 Empiezo por la diestra,
 que aunque no es menos bella que la siniestra, 330
 a la pintura es llano
 que se le ha de asentar la primer mano.
 Es, pues, blanca y hermosa en exceso,
 porque es de carne y hueso,
 no de marfil ni de plata: que es quimera
 que a una estatua servir sólo pudiera;
 y con esto, aunque es bella,
 sabe su dueño bien servirse de ella,
 y la estima, bizarra,
 mas que no porque luce, porque agarra. 340
 Pues no le queda en zafa la siniestra;
 porque aunque no es tan diestra
 y es algo menos en su ligereza,
 no tiene un dedo menos de belleza.
 Aquí viene rodada
 una comparación acomodada;
 porque no hay duda, es llano,
 que es la una mano como la otra mano;

y si alguno dijere que es friolera
el querer comparar de esta manera, 350
respondo a su censura,
que el tal no sabe lo que se murmura:
pues pudiera muy bien Naturaleza
haber sacado manca esta belleza,
que yo he visto bellezas muy hamponas,
que si mancas no son, son mancarronas.

Ahora falta a mi Musa la estrechura
de pintar la cintura;
en ella he de gastar poco capricho
pues con decirlo breve, se está dicho: 360
porque ella es tan delgada,
que en una línea queda ya pintada.
El pie yo no lo he visto, y fuera engaño
retratar el tamaño;
ni mi Musa sus puntos considera
porque no es zapatera;
pero según airoso el cuerpo mueve
debe el pie de ser breve,
pues que es, nadie ha ignorado,
el pie de Arte Mayor, largo y pesado. 370

Y si en cuenta ha de entrar la vestidura
—que ya es el traje parte de la hermosura—,
el hasta aquí del garbo y de la gala
a la suya no iguala,
de fiesta o de revuelta,
porque está bien prendida y más bien suelta.
Un adorno garboso y no afectado,
que parece descuido y es cuidado;
un aire con que arrastra la tal niña
con aseado desprecio la basquiña, 380
en que se van pegando
las almas entre el polvo que va hollando.
Un arrojar el pelo por un lado,
como que la congoja por copado.
y al arrojar el pelo,
descubrir un ¡por tanto digo *Cielo*,
quebrantando la ley!... Mas ¿qué importara
que yo la quebrantara?

A nadie cause escándalo ni espanto,
pues no es la Ley de Dios la que quebranto. 390
Y con tanto, si a ucedes les parece,
será razón que ya el retrato cese;
que no quiero cansarme,
pues ni aún el coste de él han de pagarme.
Veinte años de cumplir en Mayo acaba.
Juana Inés de la Cruz la retrataba.

(De la Cruz 1990)

