

Los retratos literarios de Sor Juana Inés de la Cruz: la écfrasis y la *amicitia* femenina en
los poemas a María Luisa, Condesa de Paredes

by

Susana Zaragoza-Huerta

A Thesis Presented in Partial Fulfillment
of the Requirements for the Degree
Masters of Arts

Approved November 2014 by the
Graduate Supervisory Committee:

Emil Volek, Chair
Juan Pablo Gil-Osle
Carmen Urioste-Azcorra

ARIZONA STATE UNIVERSITY

December 2014

ABSTRACT

In this work we review certain biographical and historical data concerning Sor Juana and María Luisa, Condesa de Paredes. In addition, we have chosen Ovillejos 214, Romance 61, Redondillas 90 and 91 as poems that provides important insight into their relationship of patronage and friendship. In order to delineate theoretically both aspects of this relationship —the public and the personal— we make use of the concept of ekphrasis proposed by Frederick de Armas. This concept is applied to the analysis of Romance 61, which is in the tradition of the lyrical Petrarchan portrait. Redondillas 90 and 91 are examined from the theoretical perspective of Cicero's *amicitia*, which serves to define an alternative model of feminine *amicitia*. In constructing this model, we review the written criticism surrounding María de Zayas' comedy, *La traición en la amistad* (1635). This criticism insists on a certain configuration of feminine friendship necessary for understanding the relationship between the two women. As is demonstrated in the analysis of the poems, the two women developed a mutual and permanent affection for one another until the death of Sor Juana in 1695. The Condesa de Paredes also provided practical support to Sor Juana for the publication of her first book, *Inundación castálida* (1689), which launched her to literary fame. To date there have been no critical studies that apply the concepts of ekphrasis and feminine friendship to the study of anecdotal clues found in the poems of Sor Juana for analyzing the nature of her relationship with the Condesa. This is the contribution of the present work.

RESUMEN

En este trabajo se repasan algunos datos biográficos e históricos de Sor Juana y María Luisa, Condesa de Paredes y además se han seleccionado a los ovillejos 214, el romance 61 y a las redondilla 90 y 91 como poemas donde se encuentran vestigios importantes de su relación de mecenazgo y cercanía amistosa. Para demarcar teóricamente ambas relaciones, la primera pública y la segunda de carácter personal, se ha recurrido al concepto de écfrasis propuesto por Frederick de Armas a partir del cual se analizará el romance 61 que corresponde a la tradición del retrato lírico petrarquista. Las redondillas 90 y 91 se demarcarán bajo el modelo teórico de la *amicitia* de Cicerón que sirve para definir un modelo alternativo de *amicitia* femenina. En la construcción de este modelo, se repasa la crítica escrita en torno a la comedia de María de Zayas *La traición en la amistad* (1635), pues la crítica insiste en una configuración del tipo de amistad femenina con que se propone sea entendida la relación entre las dos mujeres. Ambas mujeres fueron sujetos con agencialidad que desarrollaron un trato afectivo mutuo y permanente hasta la muerte de Sor Juana en 1695 como se muestra a través del análisis de los poemas. La Condesa de Paredes brindó además apoyo práctico a Sor Juana para la edición de su primer libro *Inundación castálida* (1689), con el cual la monja saltó a la fama como escritora. Hasta este momento no hay estudios críticos en los cuales la écfrasis y un modelo de amistad femenina sean utilizados en conjunto para analizar e interpretar los indicios anecdóticos que sobre esta relación personal se ubican en los poemas. Esta es la contribución del presente trabajo.

ACKNOWLEDGEMENTS

I want to express my deepest appreciation to my committee chair professor Dr. Emil Volek for his guidance, encouragement, and for his academic support and feedback. Also, I would like to thank to the members of the supervisory committee, Dr. Juan Pablo Gil-Osle, and Dr. Carmen Urioste-Azcorra without whose knowledge and assistance this study would not have been successful.

I dedicate this project to Amelie and Jeff.

ÍNDICE

CAPÍTULO	Página
1 INTRODUCCIÓN.....	1
2 SOR JUANA Y SU MUSA DEL HAMPÁ: LISARDA O EL PSEUDORRETRATO DE UNA BELLEZA LLANA.....	12
3 LA TRADICIÓN ECFRÁSTICA ANDROCÉNTRICA PENINSULAR Y SOR JUANA.....	28
4 EL RETRATO DE LA CONDESA DE PAREDES. ÉCFRÁSTIS POÉTICA DE UNA RARA HERMOSURA: SOR JUANA POETA Y PINTORA.....	47
5 <i>AMICITIA</i> EN NUEVA ESPAÑA: SOR JUANA Y LA <i>AMICITIA</i> FEMENINA (IM)PERFECTA.....	71
6 SOR JUANA Y LA CONDESA DE PAREDES: APOLOGÍAS, <i>FINEZAS</i> Y <i>ANTIFINEZAS</i> ENTRE AMIGAS.....	102
7 CONCLUSIÓN.....	141
BIBLIOGRAFÍA.....	146

CAPÍTULO UNO

INTRODUCCIÓN

La amplia y variada bibliografía centrada en la obra de Sor Juana (1651-95) desde su contexto literario e histórico y el énfasis puesto en estudios comparativos entre la literatura barroca española y la novohispana reflejan el interés de la crítica por conocer más la época de Juana Ramírez. La constancia de coloquios y homenajes nacionales e internacionales, dentro y fuera de México, muestra también la magnitud y actualidad con que se estudia su obra religiosa y profana en teatro, prosa y verso. Existen también estudios cuyo objetivo primordial es revelar aún las muchas incógnitas que tenemos sobre su vida misma, pues una neblina persistente creada por la falta de documentos no permite comprender a cabalidad su vida en el convento, ni su aparente renuncia a escribir en los últimos años de su vida. Hecho y actitud que no concuerdan con su lucha personal en el ambiente androcéntrico cultural y social en el cual vivió.

En el panorama general antes descrito, nombres de académicos como los de José Pascual Buxó, Georgina Sabat de Rivers, Sara Poot Herrera y Asunción Lavrin se destacan por sus contribuciones en los estudios sorjuaninos.¹ Con sus investigaciones Lavrin inició una línea propia de estudios sobre el contexto histórico novohispano y, en especial, el de las religiosas. Con respecto a los tres primeros autores, éstos han procurado y convocado el diálogo entre especialistas de muy diversas áreas que contribuyen a su vez al esclarecimiento de algún aspecto de la época o la obra de la

¹ Se hace oportuno mencionar las tesis y disertaciones realizadas por estudiantes de posgrado escritas en torno a Sor Juana y a las cuales hemos tenido acceso a través de PQDT. Abarcan desde 1990 hasta 2011. Los treinta y un trabajos ahí reunidos manifiestan la misma variedad de enfoques que hemos señalado líneas arriba. Sin embargo, sobresalen los estudios femeninos orientados a destacar el camino que se abría Sor Juana en un mundo donde la voz masculina fue la autoridad.

monja mexicana. Dicha labor se ha extendido en sus ediciones de compilaciones críticas y teóricas que se distinguen por la pluralidad de perspectivas y en las cuales confluyen estudios sobre escritores canónicos o de segunda importancia dentro de la tradición literaria novohispana.² Esta apertura en la edición de las compilaciones al considerar a autores canónicos y otros de escaso renombre antes, durante y después de Sor Juana permite advertir el rico sincretismo del cual ella emergió. Por otro lado, se hace evidente también su vasta y original participación en la cultura novohispana del siglo XVII.

En este horizonte de la crítica sorjuanina cabe destacar el libro de Octavio Paz *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe* (1982).³ Paz asentó la estrategia metodológica bajo la cual él escribió su propio ensayo: la historia y la literatura novohispana interrelacionadas. Ambas líneas de investigación que sostuvieron el trabajo de Paz, serían inseparables en los aportes críticos sobre la obra de Sor Juana en las décadas posteriores. Paz, al recontextualizar la obra de Sor Juana, la voz lírica femenina más importante de su época, ponderó y rectificó ciertas tendencias con las que se había estudiado su obra en las décadas de los 30 y 40 en México, pues según él, sobresalían las interpretaciones psicológicas. Se señala, sin embargo, que algunos poemas sorjuaninos no resultan estudiados de forma completa, ni dentro del marco semántico ni estético en el

² Una valiosa antología que enriquece estos mismos esfuerzos es la realizada por Electra Arenal y Stacey Schlau, *Untold Sisters: Hispanic Nuns in their Own Words* (1989). Las editoras recuperaron otras creaciones femeninas intramuros que nos permitieron conocer más sobre las coetáneas religiosas tanto de Teresa de Ávila como de Sor Juana. Reconocemos el valor especialmente de los capítulos 2, 5 y 6 para la fase inicial de nuestro trabajo. Los títulos de los capítulos son: “Two Sisters Among the Sisters: The Flowering of Intellectual Convent Culture” (131-90), “Spiritual Housekeepers of Spanish Empire: The Apóstolas of Peru” (293-336) y “New Spain: (Arche)Types, (Archi)Texts” (337-410).

³ En este trabajo se utiliza la 3ª edición de su libro reimpresso en 1996. Paz señaló imprecisiones, descuidos y abusos en los estudios anteriores a su libro y simultáneamente reconoció las contribuciones de ciertos autores que marcaron con sus hallazgos nuevos panoramas de interpretación de la obra sorjuanina. Reconoció por ejemplo la labor de Guillermo Ramírez España, Enrique A. Cervantes, Dorothy Schons y un par de investigaciones realizadas por Ermilo Abreu Gómez. Paz consideró que gracias a los estudios de estos autores se conocieron algunos aspectos relacionados a la biografía de Sor Juana —desconocidos entonces— y se inició una bibliografía más crítica.

que fueron escritos. Estos son los poemas que Sor Juana escribió a María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, XI Condesa de Paredes de Nava y Marquesa de la Laguna y sobre ellos enfocaremos el presente trabajo.

Se aclara en principio que se está en desacuerdo con varias de las interpretaciones y extrapolaciones que Paz bajo una lupa erótica realiza de los poemas sorjuaninos escritos a la Virreina de la Laguna, cuando habla de “las *tendencias sáficas* entre las dos amigas” (287 énfasis mío). La cuarta parte de su libro, “Sor Juana Inés de la Cruz (1680-1690)”, se construye como una libre novelización en la cual los poemas de Sor Juana a la Condesa de Paredes, no son el objeto de estudio. Por el contrario, los poemas son usados como muestras fragmentarias, descontextualizadas, en donde la imagen de una amistad real e histórica entre las dos mujeres simplemente desaparece. La amistad entre ambas quedaría reconfirmada para la posteridad ya que María Luisa —Lysi(s) o Lísida en su identidad poética— escribió un romance a Sor Juana que se comenta en el capítulo seis.

Se entiende que la amistad en tanto experiencia personal la retomó Sor Juana en sus poemas a María Luisa Condesa de Paredes como base autobiográfica para su creación artística. Considerando este hecho como punto de partida, entonces Sor Juana se destacaría como una de las primeras autoras de poemas —en diversos metros y estrofas— en los cuales la representación de la *amicitia* femenina emerge en Nueva España. Este punto singular no ha sido analizado aún por la crítica y por tanto no se ha considerado a Sor Juana como impulsora de dicha tradición literaria. Se va a demostrar este aspecto central en el desarrollo del presente trabajo, demarcándolo dentro de la concepción ciceroniana de la *amicitia perfecta/ philia*. Este modelo ciceroniano de amistad androcéntrica predominó hasta el siglo XVII y se vio desterrada por la

mentalidad mercantilista del siglo XVIII. Según la visión ciceroniana sobre la *amicitia* perfecta, los dos “amigos virtuosos” son idénticos en cuanto al estamento noble al que pertenecen y alimentan su amistad recíproca y permanente, sin ningún tipo de interés por una retribución de favores o beneficios. A nuestro juicio, la relación de mecenazgo inicial que sostuvieron Sor Juana y la Condesa de Paredes, que luego se transformaría en una amistad, podría ser explicada de manera análoga bajo este modelo ciceroniano de amistad exceptuando la diferencia de estamento y género. Esta diferencia de estamento y género, no válidos para el modelo androcéntrico ciceroniano, no debe ser un impedimento metodológico para intentar explorar la forma alternativa en la cual la monja y la Condesa podrían haber consolidado la *amicitia* bajo un modelo análogo femenino. Es importante aclarar además que la amistad real entre las dos mujeres no es expresada como tema en los poemas, sino a manera de *vestigios* de su relación personal. En consecuencia, lo que se pretende hacer en este trabajo es analizar la naturaleza de esos vestigios y lo que representan en términos de su acercamiento o distanciamiento en el trato personal entre monja y mecenas, o entre monja y amiga.

En contraste a la línea de interpretación homoerótica que presenta Paz, en este trabajo se propone estudiar tres poemas centrales que arrojan luz sobre la cercanía gradual entre Sor Juana y la Condesa de Paredes. Los poemas son el romance decasílabo 61 y las redondillas 90 y 91.⁴ Los ovillejos 214 que analizaremos en el capítulo dos también forman parte de nuestro *corpus*, pero su función y valor consisten en simbolizar un contrapunto de retrato paródico frente al retrato “serio” que realiza una voz poética en

⁴ En adelante y salvo que se indique lo contrario, citaremos de las *Obras completas* de Sor Juana cuya edición estuvo a cargo de Francisco Monterde (1972). En las citas se utilizarán las abreviaturas *OC* para referirnos justamente a esta edición como texto primario. Además utilizaremos el primer volumen de las *Obras completas* de Sor Juana, *Lírica personal*, editado por Méndez Plancarte (1951). Asimismo, la edición del volumen homónimo de Antonio Alatorre (2012).

el romance 61. Se ha optado por iniciar con la ruptura del modelo canónico de retrato lírico —el pseudorretrato de Lisarda que proyectan los ovillejos 214— para no interrumpir el recuento de la tradición clásica del retrato lírico peninsular que haremos en el capítulo tres y el posterior análisis del retrato lírico del romance 61 que desarrollaremos en el capítulo cuatro. El tema anecdótico de desacuerdos y malentendidos entre las amigas que se observa en las redondillas 90 y 91, más algunos datos históricos de la vida de ambas permiten demostrar que, en efecto, hubo una amistad entre monja y la Condesa de Paredes. La proximidad amistosa que se ve entre ambas mujeres se analizará a través de las redondillas 90 y 91 en capítulo cinco y seis, respectivamente. Se recurre además a otras creaciones sorjuaninas o de otros autores con tema semejante cuando en el transcurso de la argumentación sea necesario.

El nuevo enfoque del presente estudio establece un vínculo teórico, semántico y estético entre el retrato verbal de naturaleza efrástica del romance 61 y los rastros anecdóticos de la relación amistosa entre la monja y la Condesa de Paredes en las redondillas 90 y 91 para intentar construir la representación de la *amicitia* femenina entre ambas mujeres. En el romance 61 se estudiará el retrato literario de la Condesa de Paredes. En él se observa la imagen pública de la belleza de María Luisa, “Lísida”, a la usanza de las convenciones petrarquistas, y Sor Juana se transforma en poeta-pintora al trazar su retrato verbal. En el citado romance vemos que la prosopografía (descripción física) predomina sobre la etopeya (descripción moral y/o psicológica de una persona o personaje). Aunque la éfrasis⁵ como recurso retórico y en su acepción general implica la

⁵ El concepto de éfrasis bajo la cual orientaremos nuestro trabajo es el propuesto por Frederick de Armas (2005). Su definición ayuda a ubicar tal recurso desde la antigüedad clásica “as the description in words of a work of art goes back to Hellenistic times and can be found in Philostratus’s *Eikones*. Before that, the term was applied to any lengthy description that stopped the flow of a narrative” (“Muse” 26).

descripción de una obra de arte desde la imaginación o la mirada de un sujeto observador, en este poema la écfrasis se despliega de distinta forma. En este romance, una voz poética realiza una serie de comparaciones entre cada una de las partes del cuerpo de la Virreina y diversos elementos de la naturaleza en orden descendiente, comenzando con los rasgos del rostro y el cabello, hasta terminar con los pies. El resultado final es un retrato lírico con una elaborada construcción que linda con lo plástico, lo iconográfico, por la serie de imágenes reconcentradas a lo largo de todo el romance. El exceso de imágenes, encadenadas una tras otra, es lo que provoca la simulación y el efecto de un retrato pictórico.

El romance-retrato 61 y otros retratos líricos sorjuaninos fueron estudiados por Sabat de Rivers (1984) y luego por otras autoras como Rosario Ferré (1985) y Martha Lilia Tenorio (1994). Sin embargo, la crítica aún no ha establecido una relación entre el romance-retrato 61 y las redondillas 90 y 91, a través de la cual se puede construir la representación de la *amicitia* femenina como se propone hacerlo en este trabajo. De manera complementaria a la descripción física de María Luisa que se observa en el romance-retrato 61 se ve que en las redondillas 90 y 91 predomina la descripción psicológica de María Luisa, lo cual brinda una imagen más íntima, personal, de la amistad entre las dos mujeres. En consecuencia, las redondillas se distinguen por ser etopeyas; es decir, en ellas predomina la descripción psicológica y moral de la Condesa y este hecho genera pistas directas sobre la relación privada entre las dos amigas. A falta de documentos históricos como cartas entre ambas o los posibles diarios que cada una hubiera escrito, los poemas sorjuaninos son los únicos registros escritos que permiten

bosquejar el retrato de una de las amistades más perdurables y leales de la historia novohispana y peninsular del siglo XVII.

Paz afirma en el capítulo ya mencionado de su libro que en el romance 61 “es imposible saber si la María Luisa real correspondía a la pintura que hace de ella sor Juana” (270). Coincidimos con Paz que es imposible definir con exactitud el grado de veracidad histórica del retrato de la Condesa de Paredes que escribió Sor Juana. No obstante, el *corpus* de los poemas seleccionados permite proponer un retrato plausible tanto de la Condesa de Paredes como de la *amicitia* entre la monja y María Luisa. El romance-retrato 61 se publicó en *Inundación castálida* (1689) que sale a la luz tan solo un año después del regreso de la ex-Virreina de Nueva España a España.

Se reconoce que la relación de mecenazgo entre Sor Juana y María Luisa condiciona en cierta medida los poemas seleccionados, pero esos poemas contienen vestigios tanto de la imagen pública como privada de tal unión, inmersa en el ambiente y discurso de la Corte. Sobre el tema del agradecimiento a los mecenas, Sor Juana sigue y respeta la retórica propia de la época, si se leen, por ejemplo, las dedicatorias y obras escritas con idéntico propósito en autores como Miguel de Cervantes, Lope de Vega y Francisco de Quevedo. Sin embargo, este tema del agradecimiento tiene un significado profundo en toda la obra de Sor Juana, pues una porción importante de su creación fue escrita como reconocimiento a sus mecenas, amigos o personajes destacados en el terreno de la literatura o la política. Dichos textos presentan la idea de *fineza*, concepto medular en la poética de Sor Juana, porque los escribió movida por el afecto a la persona a quien dedica el poema y en sí mismos simbolizan declaraciones de afecto y gratitud a quienes la apoyaron y rodearon en algún momento de su vida. Este concepto de *fineza* tiene

directa relación con las “memorias poetizadas” de la amistad entre la monja y la Condesa que se analizan en las redondillas 90 y 91.⁶ Los tres poemas exploran la idea de *fineza*, pero en cada uno de ellos el grado de *fineza* y enfoque es distinto e incluso contrastante. Se apuntará dicho concepto con más precisión en los capítulos respectivos.

Ante los dos puntos que se defienden en este trabajo, la éfrasis poética — concentrada en los capítulos dos a cuatro— en estrecha relación con la *amicitia* femenina —analizada en capítulos cinco y seis— se acepta la coincidencia en opinión y visión general con la cual Georgina Sabat de Rivers (1995) ha estudiado la obra sorjuanina. Sabat de Rivers juzga que Sor Juana de manera consciente quiso formar parte de la vida cultural y literaria de su época. Sabat de Rivers considera que “un modo de conseguirlo era exhibir su maestría poética ante todos, probándose capaz de dominar todas las corrientes, todos los temas, todos los tópicos, todas las fórmulas poéticas que se practicaban” (“Sonetos” 405). Se cree que en efecto al hacer esto, como lo señala Sabat, conquistaba un espacio público como escritora que permitiría a otras escritoras contemporáneas hacerse escuchar en el reducido ambiente literario de entonces.

Se desea apuntar que la selección del *corpus* poético, integrado por tres formas poéticas como son los ovillejos, el romance y las redondillas, atendió a consideraciones de tipo cronológico que Alfonso Méndez Plancarte aporta en su edición de la poesía de Sor Juana (1951). Los ovillejos 214, el romance 61 y las redondillas 90 fueron publicados en *Inundación castálida* (1689).⁷ Ese libro reúne los poemas que Sor Juana envió para su

⁶ Se reproducen las acepciones de “fineza” que brinda el *Diccionario de Autoridades* en el Vol. 3 (1732). 1 Perfección, pureza y bondad de alguna cosa en su línea. 2 Vale también (sic) acción o dicho con que uno da a entender el amor y benevolencia que tiene a otro. 3 Se usa también (sic) por delicadeza, y primor. 4 Se toma también (sic) por actividad y empeño amistoso, a favor de alguno. 5 Se toma familiarmente por dádiva pequeña y de cariño.

⁷ Cuando sea necesario se citará la reedición de *Inundación castálida* realizada por Sabat de Rivers (1982).

publicación a petición de la propia María Luisa, a quien Sor Juana dedica el libro. Las redondillas 91 aparecieron en el *Segundo volumen* de las obras de Sor Juana en 1692. Las dos redondillas que seleccionamos, además de las redondillas 89 que no analizaremos, fueron agrupadas por Méndez Plancarte, según él, porque “Este poemita [redondillas 89], y casi con certeza los dos siguientes, dirígenle a la Marquesa de la Laguna; y antes de 1683, muy probablemente, por no aludir todavía a su hijito” (*Lírica* 487). Se juzga que la no referencia al único hijo de la Virreina en las redondillas 89, 90 y 91 no es un hecho determinante para afirmar que fueron escritas alrededor de 1683. En cambio parece que lo que agrupa a las redondillas 90 y 91 es la posible cercanía cronológica con la que las escribió Sor Juana antes de 1689. En una escritora prolífica como ella no sería descabellado suponer la escritura de las redondillas 90 y 91 en serie pues la coincidencia de tono, tema y composición estrófica permite inferirlo. Se resaltaría además sobre las redondillas 91 que de haber sido escritas después de 1689, pero sobre todo de haber sido escritas para que formaran parte del *Segundo volumen* de las obras sorjuaninas en 1692, se podrían interpretar como una evocación nacida por la nostalgia amistosa. Se debe recordar que María Luisa regresó a España en 1688.

Un segundo elemento considerado en el proceso de selección del *corpus* fueron las breves notas explicativas que anteceden a los poemas. Aunque se desconoce a ciencia cierta quién escribió tales notas que constituyen parte de la original *Inundación castálida*, Buxó y Antonio Alatorre las atribuyen a Juan Camacho Gayna. Estas notas resultan útiles porque enmarcan la temática, el tono y la atmósfera poética general de cada poema. Se advierte que en la mayoría de dichas notas existe un intento por predeterminar la interpretación del lector y se han leído con cautela.

Aunque el tema de la amistad femenina sí ha sido estudiado recientemente en obras escritas por autoras españolas e italianas en los siglos XVI y XVII, sobrepasan en número los estudios dedicados al análisis de la *amicitia* masculina en obras españolas. Se comprende en parte esto porque la *amicitia* como *topos* literario cuenta con una larga tradición entre numerosos autores. Los poemas que Sor Juana dedicó a María Luisa o a sus otras mecenas femeninas fueron escritos en una época donde esta relación homosocial no contaba con idéntica validez e importancia ni como tópico literario ni como experiencia humana frente a la tradición de la amistad masculina. Sobresale en consecuencia la atención de la crítica puesta en el tema de la amistad femenina en autoras como María de Zayas⁸ y su comedia *La traición en la amistad* (1635). La crítica generada en torno a dicha comedia u otras obras de escritoras realizada por críticos como Mathew D. Stroud (1985), Matthew A. Wyszynski (1998), Lisa Vollendorf (2005) y Juan Pablo Gil-Osle (2009, 2013 y 2014), se referirá como parte de la fundamentación teórica para la configuración de un modelo alterno femenino de *amicitia* entre Sor Juana y la Condesa de Paredes. Para dicha configuración se tendrá en cuenta el modelo androcéntrico de la *amicitia* ciceroniana y la *philia* aristotélica.

Aunque este trabajo se concentra en el retrato verbal de la Condesa de Paredes vale la pena agregar que en todos los retratos literarios serios que Sor Juana escribió a sus mecenas define la proximidad y el carácter particular de su relación pues se detiene en la recreación de detalles sobre su comportamiento y personalidad. Tal es el caso, para

⁸ Un estudio clave a este respecto es el de Gil-Osle “La tradición de la amistad femenina en *La traición en la amistad* de María de Zayas” (2014) porque el autor realiza un análisis cronológico y comparativo entre las obras que antecedieron a la comedia de Zayas. Subraya cómo es que autoras como Guilia Bigolina, Marguerite de Navarre, Isabella Andreini, Maddalena Campiglia y Moderata Fonte, conocedoras de la tradición de la amistad masculina entre dos amigos, subvirtieron el modelo androcéntrico de la *amicitia* y crearon en contraposición formas nuevas de representación de la amistad femenina entre los personajes femeninos de sus obras. Se agradece al autor el que nos haya facilitado una copia de su trabajo antes de su publicación.

empezar, con las distintas composiciones poéticas dedicadas a los Marqueses de la Laguna aunque les dedicó también loas, algunas de las cuales aparecen de forma independiente o intercaladas como en su comedia *Los empeños de una casa* (1683), sin olvidar el *Neptuno alegórico* (1680) dedicado a don Tomás Antonio Manuel Lorenzo de la Cerda, III Marqués de la Laguna. Otros casos en su lírica, con la figura alterna de poeta-pintora, los podemos ver en el romance 41, “El soberano Gaspar” que escribiera a la Condesa de Galve o los sonetos dedicados a la Marquesa de Mancera.⁹

⁹ Véanse los romances 40 a 44 dedicados, “A la Condesa de Galve (1688-1696)” doña Elvira de Toledo (OC 54-59). Los sonetos 186 y 187-89 que son un sentido homenaje póstumo tras la muerte de la Marquesa de Mancera, doña Leonor Carreto (OC 154-56).

CAPÍTULO DOS

SOR JUANA Y SU MUSA DEL HAMPA: LISARDA O EL PSEUDORRETRATO DE UNA BELLEZA LLANA

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 de los cielos,
hacen unos retablos de sus duelos.

“El pintar de Lisarda la belleza” (Ovillejos 214)

Estos ovillejos jocosos en nuestra edición de Monterde aparecieron en la original *Inundación castálida* (1689).¹⁰ En ellos se puede advertir la inquietud estética e intelectual de Sor Juana ante la Imagen y el acto de pintar, una aspiración universal de todos los artistas que recurren a las letras o a la pintura, en sus intentos de representación verbal y visual de la belleza. En la “Introducción” a su reedición de *Inundación castálida* (1982),¹¹ Georgina Sabat de Rivers realiza una descripción que parece acertada, en general, con respecto a la forma en la cual Sor Juana explora las posibilidades temáticas

¹⁰ Aureliano Tapia Méndez (1993) realiza la “Introducción y reseña histórica” del facsímil de la versión española en 1689 *Inundación castálida de la vnica poetisa, mvsa dezima, Soror Jvana Ines de la Crvz*. Esta versión ayuda a comparar la versión de *Inundación castálida* editada por Sabat de Rivers (1982) que se utilizará en este trabajo. La edición de Sabat de Rivers considera sólo la mitad de los poemas que aparecieron en 1689. Se coincide con Tapia Méndez con respecto a una posible explicación de tales omisiones. Tapia Méndez considera que “el criterio que se sigue en estas supresiones parece que es el de no repetir las poesías que se dedican a una misma persona, o, tal vez, las de poca trascendencia” (22).

¹¹ La autora en su “Nota previa” (83-6) señala que la versión que ella presenta “hubo de reducirse a la mitad” (83). No explica las razones.

de sus retratos literarios. Sabat afirma que para Sor Juana “el retrato es pretexto para expresiones de amor o para filosofar; es excusa para burlarse y satirizar a los malos poetas, o sirve para demostrar su conocimiento musical, o es simplemente, la enumeración de los rasgos de una hermosa” (34). En este capítulo orientado al análisis de la écfrasis en los ovillejos número 214, convendrá recordar esta tipología temática señalada por Sabat de Rivers como variaciones de un solo tema. Aunque, para nosotros, el romance 61 que analizaremos en el capítulo cuatro es algo más que “la enumeración de una hermosa”, de la misma manera que estos ovillejos jocosos compuestos por 396 versos, son algo más que una “sátira”. Ambos poemas, opuestos en tono y en cuanto al grado de composición visual ecfástica *per se*, profundizan en cuestiones caras a Sor Juana. En el caso de los ovillejos, no se trata solamente de un texto gracioso intrascendente. Estos ovillejos, escritos bajo la guía de una “Musa del hampa”, los estudiaremos porque son un extraordinario ejemplo de contrapunto literario jocosos, frente al retrato ecfástico “serio” de la Condesa de Paredes en el romance 61.

Iniciemos nuestro análisis con una consideración de tipo biográfico sobre Sor Juana y la pintura. Si Sor Juana desarrolló la pintura en miniatura como sugiere el detallado estudio de Elizabeth Perry (2012) o si no pintó el que se supone es un “autorretrato” y que forma parte de los siete retratos que de ella sobreviven, aún no está resuelto de forma definitiva. Perry realiza un recorrido histórico, enfocado en la popularidad de los retratos en miniatura ampliamente ejecutados en España e Italia durante el período que nos ocupa. La autora propone la posibilidad de que Sor Juana hubiera desarrollado sus aptitudes pictóricas mientras estaba viviendo bajo el mismo techo de su primera mecenas la Marquesa de Mancera, Doña Leonor Carreto. Perry

plantea que el cultivo de los retratos literarios de Sor Juana quizá pudo haberse derivado de las “pinturas”: un juego cortesano basado en retratos pintados unidos a la poesía y a canciones.¹² Perry insiste en que la crítica aún posee dudas sobre la posibilidad de que realmente Sor Juana haya pintado. No se han encontrado aún obras plásticas en donde aparezca su firma.

Por su parte, Nina M. Scott (1995) plantea que hay críticos de arte quienes afirman que no pintó pues los contemporáneos de Sor Juana no lo mencionan. La tesis posee sentido si se entiende que Sor Juana aunque encerrada en su celda, participaba en importantes actos públicos y gozaba de la amistad de destacadas figuras literarias y cortesanas, quienes se habrían encargado de difundir este hecho.¹³ En estos mismos ovillejos encontraríamos una débil confirmación que apoyaría la conclusión de críticos de arte como Francisco de la Maza y Elisa Vargas Lugo quienes creen que Sor Juana no pintó obra alguna. La incógnita aún no está resuelta, pese a que en la primera estrofa de los ovillejos 214 encontramos un verso inquietante, no concluyente, sobre una *Juana Inés de la Cruz* negando ser pintora:

El pintar de Lisarda la belleza

¹² Para Perry hay indicios de que Sor Juana pudo haberse ejercitado en la pintura en miniatura, pues escribió un par de décimas, identificadas con los números 126 y 127 y que se suponen acompañaban a un retrato en miniatura para la Virreina de la Laguna. Perry además sugiere que quizá Sor Juana haya pintado su propio “escudo de monja” con la imagen de la Anunciación. Perry interpreta la imagen de la Anunciación como “a Mexican nun struggling to assert her right to use her God-given talent for intellectual and creative work” (22).

¹³ Scott da cuenta de las convenciones plásticas conventuales con que se solían realizar los retratos de las monjas en Nueva España. Menciona que sólo tres tipos de monjas podían aspirar a ser retratadas: las monjas “coronadas” (próximas a profesar o muertas), las que sobresalían por su piedad y las que se distinguían por ser buenas administradoras o fundadoras de conventos. Sor Juana no cabe en ninguna de estas categorías. Pero a juicio de Scott, cuando Juan de Miranda pinta su retrato (1713) lo hace de una “manera tan sencilla como revolucionaria: la colocó en una biblioteca, rodeada de libros, igual que un hombre religioso con fama de intelectual” (“Imágenes” 428). El retrato de Miranda destacaba así, la escala y la percepción con la cual la figura de Sor Juana ya era asociada en tanto artista e intelectual al no respetar las convenciones androcéntricas de composición pictórica. Scott sugiere que probablemente Miranda conoció a la monja antes de su muerte.

en que a sí se excedió Naturaleza,
con un estilo llano,
se me viene a la pluma y a la mano.
Y cierto es 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. (*OC* 172)

Además de la negación de no haber pintado, ya se presenta una lucha en donde, a través de las palabras, la poeta-pintora trata de hacer lo que los escultores y pintores hacen con sus materiales más propicios a la representación visual. La palabra o su símbolo, la pluma de la poeta, no resultan adecuadas para este propósito, especialmente cuando el yo poético, Juana Inés de la Cruz (como se presenta al final del poema), se propone realizar un retrato verbal como lo haría un pintor. Dicho retrato de Lisarda enmarca así al menos tres aspectos paradójicos relevantes para la comprensión de los ovillejos. Tales implicaciones paradójicas, nos permiten colocar a Sor Juana en un sitio único dentro de la producción literaria androcéntica, pero especialmente entre la escritura femenina.¹⁴

¹⁴ El artículo “Las tretas de los signos: teoría y crítica de Sor Juana” de Emil Volek (1998) ha permitido atender y entender “los paradigmas de la crítica sorjuanina” para evitar simplificaciones o sobreinterpretaciones en la consideración del aparato crítico que se ha consultado y seleccionado para el desarrollo de este trabajo. Volek demarca tres “corrientes” críticas que él califica como la crítica “modernizadora”, la “católica” y la “feminista” (329-39). Advertidas estas tres corrientes se ha procurado considerar trabajos críticos con estas tres perspectivas en el interior de los capítulos en los que se divide el presente trabajo. Se acepta además que las consideraciones de Volek, con respecto a los problemas de las ediciones tanto antiguas como modernas de la obra de Sor Juana, nos hicieron más conscientes de la necesidad de cotejar versiones y ediciones de los distintos textos que manejamos a lo largo de nuestro trabajo (321-29). Así pues se reconoce que la metodología en la que fundamentamos nuestro trabajo, está en deuda con las precisiones del autor.

La comprensión de la complejidad poética y metapoética de Sor Juana en abierta competencia con la producción literaria androcéntrica y femenina, ha sido posible por la lectura de la antología canónica de poetas novohispanos editada por Méndez Plancarte.¹⁵ Esta lectura permite destacar a los ovillejos 214 —frente a la producción poética escrita por escritores y escritoras de la época— por sus profundas implicaciones relacionadas con la poesía como acto de escritura y representación pictórica. Los ovillejos además se distinguen dentro de lo que hemos nombrado como *museo de retratos sorjuaninos* por el tratamiento de la écfrasis en tanto proceso de escritura equivalente al proceso de creación pictórica. Écfrasis entendida como la descripción física de Lisarda —una prosopografía en estricto sentido— y que desde los ojos del hablante poético femenino se va trazando en dos dimensiones simultáneas: tanto como un retrato lírico como un retrato pictórico, es decir, una obra de arte verbal y espacial.

La primera implicación paradójica en estos ovillejos radica en que el retrato es en estricto sentido un contrarretrato o pseudorretrato, ya que Lisarda como modelo, rompe la armonía del modelo petrarquista de belleza que se señaló en la Introducción. Al ser quebrantado el código de belleza femenina, pues se trata de una veinteañera ordinaria, se degrada a quien sirve de modelo. La segunda implicación redundante en que al tratarse de una mujer ordinaria, la poeta-pintora transgrede también el género literario y, en consecuencia, nace una parodia que aunque graciosa, declara la imposibilidad de crear un retrato original, pues el lenguaje y los recursos poéticos al alcance de la retratista están

¹⁵ En el primer tomo de *Poetas novohispanos* (1521-1621) no hay una sola autora. En el *Segundo siglo* (1621-1721) Parte primera, sólo aparecen tres poemas de Dña. María de Estrada Medinilla (43-8). Los dos primeros poemas reportan sucesos públicos que hacen las veces de crónicas sociales, más tres epigramas. En el libro de *Segundo siglo* (1621-1721) Parte segunda, aparece una selección de Sor Juana (33-73) en la cual se considera el romance decasílabo 61, “Lámina sirva el Cielo al retrato” y sólo una parte de los ovillejos que nos ocupan. La segunda autora es Sor Teresa Magdalena de Cristo con sus “Décimas a San Juan de Dios” (150-1). Otras antologías útiles a este mismo respecto fueron las de Electra Arenal y Stacey Schlau (1989), Julián Olivares y Elizabeth S. Boyce (1993) y Asunción Lavrin y Rosalva Loreto (2002).

desgastados. De lo cual se desprende que ni la modelo ni los recursos poéticos son pertinentes ni suficientes para representarla. El retrato, entonces, está condenado al azar de una mano y una mente aventurera, pues según se desprende del poema, la pintora-poeta cuenta con poca experiencia y sus limitaciones por los recursos que usa, estropean sus expectativas artísticas. La tercera implicación consiste en que la parodia al retrato verbal como género poético, se desdobra en otra parodia. Según demuestra Raúl Dorra (1998), los ovillejos resultan un remedo a dos retratos jocosos de Jacinto Polo: “Fábula burlesca de Apolo y Dafne” y “Retrata un galán a una mulata, su dama”.¹⁶ Los ovillejos entonces establecerían una relación metatextual con ambos poemas anteriores de Jacinto Polo. Jacinto Polo y Sor Juana, enfatizan cómo sus recursos literarios procuran un propósito antipoético hasta dar, como lo indica Dorra, con “el buscado prosaísmo que produce la ilusión de sustraernos de los mentirosos relumbrones del arte y devolvernos a la cotidiana opacidad de la vida” (132). La voz poética de los ovillejos sorjuanino y las de los dos retratos de Polo son motivadas por el despropósito no de elevar o alabar la belleza de los retratados, sino de ridiculizar su falta de belleza.

La tercera implicación arriba señalada encarna una profunda limitación metalingüística. Surge a partir de la arbitrariedad del propio signo lingüístico y cuya cualidad verbal es capaz de representar el tiempo, pero no el espacio. Es decir, la voz poética no es capaz de imitar como se creía que lo lograban los escultores y pintores en el Renacimiento y el Barroco. Así pues en las mismas líneas del epígrafe encontramos una

¹⁶ Las fuentes que podrían haber influido a Sor Juana para la composición de estos ovillejos ya las había acotado y demostrado previamente Méndez Plancarte (*Lírica* 558-59). El análisis de Dorra desarrollado en los dos poemas jocosos ya mencionados, ilustra con mayor detalle cómo es que la parodia tanto de Jacinto Polo (1603-76) como la de Sor Juana (1651-95), están ligadas al manierismo. A decir de Dorra, “el manierismo protesta contra un modelo impuesto reproduciéndolo con tal obsesividad que lo lleva al punto de destruirlo o, al menos, de vaciarlo de sentido” (134).

ligera declaración de fracaso ante esta aspiración de “pintar” a Lisarda con palabras, como si la voz poética estuviera usando pinceles. Pero esos “pinceles”, las palabras, no buscan una aspiración poética porque la escritora-pintora opta por un estilo y lenguaje “llano” que, sumado a las digresiones e interrupciones de la éfrasis de Lisarda, no consolidan un retrato verbal completo de pies a cabeza. Y sin embargo, en la descripción de la “zarca” hermosura de Lisarda, la voz poética femenina no resiste la tentación y traza rasgos que aunque no fieles a la fisonomía de Lisarda, descubren la tendencia de los pintores a “hermosear” el sujeto u objeto que representan. La tendencia a “falsear” la verdad objetiva que se observa desde los ojos de la poeta-pintora nos conduce a la encrucijada central que debe enfrentar Juana Inés: ser fiel a la verdad objetiva y traicionar la verdad poética o traicionar la verdad objetiva de Lisarda y afanarse en la creación de su retrato “falso”. Dado que *Juana Inés* no es fiel al retrato objetivo de Lisarda su fidelidad se orienta a la posibilidad de mejorar un poco el modelo original que proponía siglos atrás la poética de Aristóteles pues al parecer es lo que se espera de los pintores. La voz poética así lo declara:

Pues yo lo he de decir, y en esto agora
conozco que del todo soy pintora;
que mentir de un retrato los primores
es el último examen de pintores. (*OC* 177)

El sentido de insuficiencia en la representación visual de la retratada primero por el lenguaje y luego por las limitaciones de una pintora primeriza, deviene de la visión platónica de la imitación de la naturaleza. Platón creía que ni los pintores ni los poetas podían imitar la imagen percibida por sus ojos porque el objeto representado no

contribuía al conocimiento humano. Murray Krieger (1998) ante esta visión clásica plantea que aunque los seguidores de Platón recalcan la inferioridad de las artes verbales para representar la naturaleza, surgiría un recurso usado por los poetas para recrear las imágenes mentales, la *enargeia*. Krieger define la *enargeia* así, “to use words to yield so vivid description that they place the represented object before the reader’s (hearer’s) inner eye” (8 énfasis mío). Esta evocación visual y auditiva a través de las palabras es el principio poético universal bajo el cual los poetas, a falta de una representación visual directa, construyen sus poemas con la *enargeia* como fuente de la Imagen. En estos ovillejos, Juana Inés, el yo poético, se autorrepresenta alerta y consciente de este recurso como principio poético. La voz poética, sin embargo, desarrolla un retrato que parodia los excesos de la retórica petrarquista —para acentuar más su carácter hiperbólico— e intenta luchar en contra de las comparaciones. Dichas comparaciones, como veremos en el romance-retrato número 61 de la Virreina de la Laguna en el capítulo cuatro, ostentan de forma evidente la pertenencia a la tradición petrarquista que siguieron los retratos, tanto en la poesía como en la pintura durante el Renacimiento y el Barroco. Pero, en los ovillejos, la lucha de la voz poética a no realizar comparaciones, recurso básico en la poesía, es una autocensura constante de Juana Inés. Dichas comparaciones están desgastadas por el sobreuso en la tradición del género de los retratos líricos. Juana Inés lo plantea cuando, por ejemplo, quiere describir los ojos de Lisarda:

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? (OC 176)

A lo largo de los ovillejos, la poeta desarrolla una tentativa en la que se le escapa el retrato de Lisarda porque los motivos, las partes de su cuerpo, iniciando con el cabello despeinado y terminando con el pie, son descritos en estilo “llano”. Desde la perspectiva del yo poético femenino, lo que ha tratado de hacer Juana Inés pintora-poeta es delinear el retrato físico de Lisarda como un todo, y lo más importante, como una obra de arte pictórica. El resultado arroja un retrato que se explica bajo el “principio efrástico” que a decir del propio Krieger se ubica “in any attempted construction of a literary work that seeks to make it, as a construct, a total object, the verbal equivalent of a plastic art object” (4). Tenemos entonces que el retrato verbal de Lisarda, materializa parcialmente la pintura de Lisarda incluso a pesar de que Juana Inés decide escribirlo con lenguaje antirretórico —“llano” a decir de la propia poeta-pintora— y concluirlo abruptamente porque de su labor no recibirá pago alguno.

Si el retrato incompleto o semirretrato de Lisarda se termina con apresuramiento al final es debido a que la poeta-pintora se “cansa” de la descripción “llana” que ella misma se ha impuesto. Su limitación funciona como un cerco en contra de su propia labor como poeta y enfatiza la ruptura con la tradición petrarquista de belleza femenina y los excesos barrocos. Esta ruptura entre el discurso poético y la representación pictórica en estos ovillejos y *Primero sueño* ha sido abordada por Jorge Checa (1998). A decir de Checa estos ovillejos:

dan entrada al tópico “*ut pictura poesis*” para subvertirlo desde dentro; así el poema, tiende a separar, en vez de unir, el ámbito visual y el discursivo.

Justo lo opuesto preconizan los defensores renacentistas de una poesía subordinada a efectos plásticos, o sea pictóricamente orientada. (194)

Checa tiene razón al señalar este “desajuste” como él mismo lo indica, entre mirada y discurso, es decir, entre experiencia y representación. La problematización en los ovillejos de la representación verbal y pictórica de Lisarda, en consecuencia, desde el inicio está marcada por un desfase entre el medio, el lenguaje poético, y el fin, el retrato de Lisarda. A juicio de Checa este hecho ubica a Sor Juana y parte de su poesía en “una de sus facetas propiamente modernas” (174). Una aspiración y actitud diametralmente opuesta resultará cuando Sor Juana realice el retrato lírico-pictórico de la Condesa de Paredes o el retrato de la Condesa de Galve, la tercera virreina con la que sostuvo una relación amistosa y de mecenazgo de 1688 a 1695. En dichos retratos —de cabeza a pies— sí se plasma la imagen “pictórica” de sendas virreinas y como punto de partida no se problematizan ni el acto creativo pictórico, ni el poético porque no hay intención paródica. Se insiste que en esos retratos serios sin asomo de ironía, la representación de la belleza de sendas Virreinas y el discurso con que son evocadas por la voces poéticas respectivas, confluyen sin conflictos y logran un retrato lírico-pictórico perteneciente a la tradición efrástica del retrato lírico.

En este punto se impone señalar que el retrato verbal y plástico de Lisarda, por encima de los accidentes de su composición escrita, ha sido logrado como un bosquejo. El bosquejo o si se prefiere el pseudorretrato, posee ciertos pormenores sobre los rasgos de Lisarda. Se sabe que Lisarda, tiene “nariz tortizosa”, una frente “limpia y despejada”, tiene “la una mano como la otra mano” y es de cintura “tan delgada” y de pie “breve”. Esta síntesis del retrato de Lisarda en su cualidad lírica e iconográfica la podemos

enmarcar de acuerdo al “modelo efrástico” que define Tamar Yacobi (1998).¹⁷ Para Yacobi en el modelo efrástico, “the discourse re-presents in language some visual common denominator (topos, theme, style, traditional figure) as distinct from a unique art-work” (23). Las partes del cuerpo de la modelo ordinaria constituyen el retrato literario jugando de forma paralela con recursos pertenecientes a un retrato pictórico. Juana Inés realiza en consecuencia una reflexión sobre la éfrasis poética de Lisarda porque en la composición de su retrato ha establecido un paralelo con la pintura como acto creativo visual. Con esta doble vía, visual-verbal, traza y re-presenta su fisonomía o, si se prefiere, los accidentes de su apariencia física que por ser ordinarios provocan el efecto jocosamente degradando el intento por alabar su belleza trivial y común.

Este tipo de interés por lo plástico y lo visual es un tópico recurrente en algunos de los poemas de Sor Juana en los cuales se propone hacer retratos de algunas de las personas de su más alta estima. Su interés además está enmarcado en un contexto mucho más amplio. Refleja una de las discusiones y controversias protagonizadas por pintores y escultores de un lado, y escritores por el otro, quienes a partir del siglo XVI competían por demostrar cuál de las artes era más fiel y exacta en la representación de la realidad en su carácter visual. Sin embargo, fue la pintura la que se colocó en la cúspide, en gran medida porque fue usada por la clase política como instrumento ideológico para promover la imagen que más conviniera a sus fines. Otro aspecto que contribuyó al lugar predominante que ocupó la pintura entre las otras artes, se debe a que los propios pintores habían logrado colocarla dentro de las artes liberales y con ello su condición social había

¹⁷ Yacobi amplía la definición de éfrasis al revalorar sus formas y funciones a partir de las relaciones entre la fuente visual (representation) y el medio verbal (re-presentation). Por la orientación de nuestro trabajo no nos detendremos en todas las implicaciones, pero es importante señalar que para Yacobi la éfrasis desde el punto de vista teórico es “thus notable for its semiotic variety or bi-polarity, with language replacing, yet still evoking and “crossing”, a sign-system outside the language” (22).

dejado de ser la de simples artesanos. Los pintores, de ser concebidos como artesanos, pasarían a ocupar un nuevo nivel social y económico como artistas. José Antonio Maravall (1975) resalta las condiciones sociales y artísticas por las cuales la pintura se coronó como modelo de representación visual entre las otras artes.¹⁸ Maravall afirma:

una sociedad que, en vista de su situación, se encuentra con que sus clases dominantes necesitan atraer una masa de opinión, y atraerla por las causas extrarracionales con que se actúa sobre una masa; en tales condiciones se sirve de la pintura y le confiere un lugar preeminente, por la eficacia con que se piensa que mueve los resortes del ánimo, impresionándolo directamente a través de la visión. (507)

Siguiendo a Maravall, si la pintura se usa como medio para manipular a una sociedad, resalta la manera peculiar en que se cultivó el retrato plástico durante el Barroco español. El autor afirma que el retrato pictórico, reservado antes a personajes importantes por su condición social y política, desplegó su interés en el retrato de gente de todos los estamentos y fue la apertura ante la realidad, lo que arrojó retratos de personajes contrahechos o poco agraciados. En palabras de Maravall, el retrato se situaba como “un testimonio de psicología, objeto de observación para conocimiento de lo humano, profundo y multiforme” (511). Además de los puntos ya mencionados, Maravall señala que escritores como Hortensio Félix Paravicino, Francisco López de Úbeda, Baltasar Gracián y Diego de Saavedra Fajardo, escribieron sobre la influencia de la pintura en la literatura y también consideraron este tópico en sus mismas creaciones. Maravall

¹⁸ El libro de Maraval *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica* ha servido para conocer las diversas implicaciones, económicas, políticas y religiosas con las cuales estaba ligado el parangón entre la pintura y la literatura, y de manera muy especial con la poesía. El título del apéndice que se cita líneas arriba y sobre el cual se ha apoyado esta parte del trabajo es “Objetivos sociopolíticos del empleo de medios visuales” (497-520).

demuestra que otras manifestaciones plásticas como los emblemas, empresas, jeroglíficos y retablos tuvieron una función didáctica y religiosa porque invitaban a los iletrados a actuar y a pensar de acuerdo al deseo de la corte y de la iglesia. Su eficacia radica en que con pocas palabras pero imágenes contundentes y poderosas, los analfabetos —una gran parte de la población— podían ser adoctrinados sin percatarse.

Se considera que estos ovillejos jocosos en su fundamental parodia a los retratos líricos bajo el influjo petrarquista, y en especial por la escasa belleza de Lisarda, se circunscriben a la línea de pensamiento remarcada por Maravall. Lisarda no es bella o en todo caso, su belleza simple y humilde representa a todo un sector de la sociedad novohispana al cual Sor Juana le brinda espacio y rostro como ya había apuntado también, y antes de Maravall, Alfonso Reyes en 1946.¹⁹ Alfonso Reyes había señalado que Sor Juana consideró en toda su obra los estamentos más bajos y reflexionó sobre las preocupaciones sociales de su tiempo:

Sorprende este universo de religión y amor mundano, de ciencia y sentimiento, de coquetería femenina y solicitud maternal, de arrestos y ternuras, de cortesanía y popularismo, de retozo y de gravedad, y hasta una clarísima conciencia de las realidades sociales: América ante el mundo, la esencia de lo mexicano, el contraste del criollo y el peninsular, la incorporación del indio, la libertad del negro, la misión de la mujer, la reforma de la educación. (96)

¹⁹ El libro de Reyes, *Letras de la Nueva España*, apareció por primera vez en 1946, pero en este trabajo se usa la 4ª edición en Colección Popular del Fondo de Cultura Económica de 1986. Reyes en el capítulo seis intitulado, “Virreinato de Filigrana (XVII-XVIII)”, declara que la poesía cívica y social de este período se desarrolló demasiado en las formas poéticas más comunes de la época. Reyes afirma que dentro de este tipo de producción artística social “ni siquiera faltan las poetisas, pálidas azafatas de la Décima Musa” (81). La afirmación parece un tanto excesiva, pero en las páginas destinadas a Sor Juana, Reyes escribe uno de los esbozos literarios más completos y justos que se formulado hasta hoy día.

Reyes señala esta gama amplia de aspectos sociales, ideológicos y epistemológicos que creemos resulta atinada para deconstruir los ovillejos. Lisarda, la modelo que mueve la pluma-pincel de la poeta-pintora, es una modelo cuyo retrato verbal requiere un retrato pictórico al estilo “llano”, correspondiente a su estamento para no infringir el decoro. Juana Inés escribió entonces un retrato inspirado en una joven cuyos rasgos físicos representan la pintura de una mujer común y en coincidencia a su estamento humilde, lo hizo utilizando el lenguaje coloquial de todos los días con tintes jocosos. En este punto, el lector y espectador del proceso de composición del retrato de Lisarda ya no puede tener mayores expectativas con respecto al retrato lírico-pictórico de Lisarda intentado por Juana Inés. Y sin embargo, en este proceso de nulificación gradual de la belleza “llana” de Lisarda, la imagen de Juana Inés se magnifica como lo indica Frederick Luciani (1986).²⁰ Luciani plantea que el perspectivismo fue un recurso consciente que usó Sor Juana en estos ovillejos, de la misma manera que Velázquez lo hizo al pintar a *Las meninas*. Explica Luciani:

Sor Juana también se “retrata” a sí misma, se afirma como autora de la obra. Hace mención de la pluma y la mano, el instrumento y el agente. La duda y la indecisión que se alegan en estos versos sirven en realidad para subrayar la presencia de la autora, su dominio del oficio, su voluntad personal. (19)

²⁰ Luciani en “El amor desconfigurado: el ovillejo de Sor Juana Inés de la Cruz” también indica otro elemento peculiar de los ovillejos con respecto al juego de espejos, “el poema reflexiona sobre su propia naturaleza mixta, y de esta manera, subraya su carácter dialogístico; se establece un diálogo entre un estilo elevado y un estilo burlesco, entre la poetisa y su obra, y entre la poetisa y el lector” (30). Por su parte, Yolanda Martínez-San Miguel (1999) comenta sobre estos ovillejos que en ellos “se insiste en la irreductibilidad del cuerpo femenino al proceso de representación artística, de modo que lo corporal deja de ser un límite pasivo en el que se inscriben discursos culturales” (57). Martínez-San Miguel enfatiza que con esta estrategia se establece a “la mujer como productora de bienes simbólicos” (*Ibid.*).

El señalamiento de Luciani hace únicos a los ovillejos pues en el intento por pintar a Lisarda, Juana Inés pinta una autorrepresentación del proceso metacreativo de un retrato lírico-pictórico. En una línea de pensamiento totalmente opuesta a los ovillejos 214 fueron delineados el resto de los retratos sorjuaninos “serios” en los cuales a través de la écfrasis poética conocemos las virtudes físicas de las tres virreinas y mecenas de Sor Juana: la Marquesa de Mancera, la Condesa de Paredes y la Condesa de Galve. En ellos se observa cómo respetando la ley del decoro, Sor Juana lo hace reproduciendo los códigos y fórmulas del estilo cortés, en correspondencia directa con el alto estamento de las tres cortesanas. Se propone entonces que sea concebido el pseudorretrato de Lisarda al estilo “llano” frente a los retratos serios en honor a la Marquesa o a las Condesas como un juego contrapuntístico que demuestra la versatilidad de la monja para imitar y reinventar las convenciones literarias de los retratos líricos.

Con esto en mente, se rescatan las ideas de Aurora Egido (1990) quien considera que en esta época de efervescencia barroca por el constante parangón entre pintura y poesía destaca la obra de Vicencio Carducho, *Diálogos de la pintura* (1633), como especialmente influyente a este respecto. Para Egido las observaciones de Carducho durante el proceso de composición de una pintura aciertan porque él proponía que “la imitación del natural debía hacerse con ciencia y arte, como en la gramática y la retórica” (“Página” 172). El estudio de Egido muestra la activa participación de los escritores en torno al parangón entre la pintura y la poesía que se sostuvo como tópico en la época. La idea que resalta Egido en Carducho deviene de Leonardo porque éste último proponía a la imaginación como acto creativo que exige una operación mental, es decir que es producto del intelecto del artista y no sólo motivado por un impulso. Egido por otro lado señala

que entre las ideas que posicionaban a la poesía sobre la pintura habría que rescatar las que sugería Antonio Palomino en *El museo pictórico y escala óptica* (1715-24). Según Egido, Palomino recomendaba que el pintor “debería buscar, como el orador, atraer con la gracia a los que contemplaren su cuadro” (177). De lo anterior se desprenden dos condiciones destacables en los retratos literarios de Sor Juana sin importar el tono con que los escribe y que son aplicables a los ovillejos que nos ocupan. Las ideas de ciencia y arte encarnan tanto el conocimiento de Sor Juana sobre la tradición de los retratos literarios (la ciencia) en Nueva España y España tanto como el dominio de la técnica (el arte) a través del ejercicio de la éfrasis poética aunque revertida por la parodia en los ovillejos. Los ovillejos en consecuencia representarían en el *museo de retratos sorjuaninos* algo más que un divertimento metacreativo sobre el acto de pintar-escribir a una “inusual” belleza, que a decir de Juana Inés, “pues pudiera muy bien Naturaleza/ haber sacado manca esta belleza” (OC 179).

CAPÍTULO TRES

LA TRADICIÓN ECFRÁSTICA ANDROCÉNTRICA PENINSULAR Y SOR JUANA

De qué estatura me hacéis?
¿Qué Coloso habéis labrado,
que desconoce la altura
del original lo bajo?

No soy yo la que pensáis,
sino es que allá me habéis dado
otro ser en vuestras plumas
y otro aliento en vuestros labios.

“¿Cuándo, Númenes divinos?” (Romance 51)

La crítica literaria orientada a los estudios de la écfrasis de obras en prosa, teatro y poesía se ha diversificado y ampliado en la última década. Algunos estudios se han centrado en aspectos teóricos inherentes a su condición híbrida de escritura con aspiración a la representación pictórica (véase el capítulo dos). Otros estudios versan sobre la influencia de cierta(s) pintura(s) en alguna obra literaria en particular, o viceversa, la influencia de imágenes poéticas o argumentos narrativos en alguna pintura o pintor concreto. Encontramos otros estudios cuyo fundamento es la forma en la cual dramaturgos, poetas y narradores han utilizado la écfrasis para representar la imagen femenina como motivo literario en sus creaciones. En este capítulo nos enfocaremos en

este último aspecto a partir del análisis efrástico que proponen ciertos críticos sobre la representación de la imagen femenina en algunas obras españolas del Siglo de Oro. Por tanto, se delimitará una visión panorámica sobre la tradición efrástica androcéntrica peninsular y el papel que desempeñó Sor Juana frente a dicha tradición en tanto intelectual y mujer de letras. El epígrafe con el que se inicia este capítulo de hecho captura la recepción favorable que tuvo la obra de Sor Juana en España tras haber publicado *Inundación castálida* (1689). Sor Juana en este romance 51 agradece a los “Númenes divinos” —es decir a sus críticos españoles— el que hayan comentado sobre su primer libro publicado. La monja utilizando también el recurso de *captatio benevolentiae* de forma muy velada se adhiere a la tradición española vigente.

En cuanto a la valorización de la tradición efrástica androcéntrica que se analizará en este capítulo indicamos que servirá como contexto literario y crítico al retrato-romance 61, escrito por Sor Juana en homenaje a la Condesa de Paredes, que se analizará en el capítulo cuatro. El retrato-romance 61 de Sor Juana posee un particular significado no sólo en la historia del retrato lírico como género, sino en la historia de la literatura en Nueva España en el siglo XVII. Se trata de una creación peculiar en la cual se distingue una “mirada” y discurso femeninos que, apoyándose en la éfrasis poética, proyecta la figura femenina de una mecenas y amiga cortesana. Este romance-retrato 61 convive pues con múltiples imágenes femeninas propuestas por distintos escritores con diversa temática e intención artística. Ambas “miradas” sobre la representación de la belleza femenina, desde lo femenino hacia lo femenino y desde lo masculino hacia lo femenino, implican dos perspectivas, dos maneras distintas de contemplar y aprehender el universo femenino, como se demostrará.

En la crítica literaria que interesa abordar resalta la atención depositada sobre temas en los cuales la mirada cumple una función importante. En varias de las obras narrativas o poéticas analizadas por la crítica, el elemento determinante es la contemplación directa de una mujer bella, el retrato pictórico de una mujer bella o la presentación de alguna mujer como si fuera una pintura o escultura. Existen también estudios en los cuales los críticos se concentran en el análisis de las pinturas basadas en mitos clásicos o personajes literarios femeninos que ya son emblemáticos, como Lucrecia o Dulcinea. Los escritores, en los dos últimos casos, los retoman imitando, agregando, modificando o simplemente aludiendo de forma velada, la pintura basada en un mito o los personajes femeninos que sirven como referentes paralelos a algunas tramas narrativas o poemas.

Antes del análisis del retrato como forma poética, es necesario considerar el retrato pictórico como objeto y el significado con el que se ha sido asociado antes y durante el Barroco. En la tradición cristiana el retrato, según María E. Castro de Moux (1999), era concebido como un medio de conocimiento que reflejaba, como un espejo, las cualidades tanto físicas como morales relacionadas con la belleza o fealdad de las personas.²¹ Castro de Moux explica que el retrato, “tenía un valor mágico, pues al igual que las estatuas vivas de la Antigüedad, capturaba el alma de demonios y de ángeles” (504). El punto que queremos destacar radica en el poder de la belleza femenina, que puede llegar a doblegar la razón de un enamorado, ya por el uso de un retrato mágico con

²¹ Castro de Moux declara que en la comedia de Ana Caro *El conde Partinuplés* (1635) se puede observar la idiosincrasia de la época en la cual los retratos pictóricos son usados con la calidad de fetiches mágicos. Dicha comedia, como tantas otras obras de teatro, fundamentan parte de su argumento en la contemplación de un retrato femenino como elemento catalizador de los enredos amorosos. Rosaura, la protagonista de esta comedia, con ayuda de los poderes mágicos de su prima, hace llegar a manos del conde Partinuplés un retrato suyo por medio del cual el conde queda enamorado de su belleza hasta la locura. Es el retrato de Rosaura lo que pone en marcha su plan para poderse casar cuando y con quien ella desea. De esta forma obtiene el trono que se merece por derecho de sucesión al ser hija del rey.

poderes restitutivos morales, ya por la aparición de una presencia femenina cuya belleza es percibida como un milagro. Se creía entonces que el retrato pictórico tenía el poder de reflejar lo que los ojos no podían ver de manera directa. La creencia fue muy poderosa y útil pues a través del retrato se podía trascender el cuerpo para contemplar las bondades o las perversiones morales de las almas. De tal suerte que la belleza femenina recobraba un valor metafísico y llegó a representar un bien en sí mismo. En consecuencia, la posesión del retrato pictórico de la amada, desde los ojos masculinos, llegó a significar la posesión de la belleza en un sentido metafísico: se posee como símbolo de virtud y conocimiento morales.

Por su parte Ignacio López Alemany (2005), al analizar la belleza con una función regeneradora a través de la “imagen redentora” de Leocadia en *La fuerza de la sangre*, rescata un tipo de belleza que puede inspirar en el enamorado una transformación moral. De acuerdo a él, “Estos efectos perfeccionadores de la belleza son precisamente los más buscados por las esculturas religiosas de la época” (“Imagen” 217). En esta novela ejemplar cervantina el violador de Leocadia, Rodolfo, termina casado con ella tras haberla visto años después de su abuso en su propia casa. La madre del agresor quiere que su hijo Rodolfo repare su falta casándose con Leocadia y es ella quien planifica cómo se presentará Leocadia vestida ante él. En un acto premeditado por la madre, entra Leocadia a la usanza de las esculturas procesionales, semejantes a las efigies de la Soledad y la Dolorosa, y Rodolfo queda enamorado de su belleza. A Rodolfo lo único que le importa para casarse es la belleza suprema de quien será su esposa, no si es rica, noble o discreta, o sea los otros valores que se procuran en la mujer con miras al matrimonio. Este interés extremo en la belleza resulta notable porque es la belleza física

de la mujer un valor que la enaltece y que la hace más atractiva ante los hombres, pero sobre todo que eleva el estamento moral del hombre con quien se case. Este tipo de amor que de manera metafórica “abre los ojos” a Rodolfo surge por los efectos restauradores de la contemplación de la belleza femenina.

El mismo López Alemany (2005) desarrolla en un segundo artículo la forma en la cual es representada Sigismunda en los retratos pictóricos que de ella se hacen en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Sigismunda bajo su identidad falsa como Auristela, la “hermana” de Periandro, despierta un amor insano en los hombres que contemplan las copias de su retrato pictórico.²² Todos los admiradores del retrato de Auristela/Sigismunda excepto Periandro/Persiles reaccionan como el prototipo de enamorado petrarquista, es decir, quejoso, obcecado y persistente. Siguiendo a López Alemany este comportamiento del enamorado se debe a que “is trapped in the contemplation of the phantasm impressed in his soul, and instead of a step toward the divinity, woman becomes, rather, the principal obstacle on a path to God” (“Portrait” 206). Nótese el sesgo pernicioso que se asigna a los efectos de la belleza femenina sobre los enamorados, pues comenzará a repetirse en otras obras.

Al ser conocida la verdadera historia de Persiles y Sigismunda y la razón de su peregrinaje en el cual ellos asumieron nombre e identidad falsa como hermanos, su historia de amor termina con el matrimonio. Dicho final convencional confirmaría la idea

²² López Alemany argumenta en ambos artículos, “La imagen redentora de Leocadia en *La fuerza de la sangre*” (2005) y “A Portrait of a Lady: Representations of Sigismunda/Auristela in Cervantes’s *Persiles*” (2005) que el amor entre los protagonistas deriva de la nueva visión que del matrimonio surgió a partir del Concilio de Trento. El tipo de amor entre Leocadia y Rodolfo y Sigismunda y Persiles en las respectivas obras cervantinas, representa la promulgación del matrimonio católico institucionalizado “in order to fight with “heroic fidelity” the “right to divorce” that Protestantism accepted” (“Portrait” 213). Este tipo de amor culminado en la figura del matrimonio feliz como consecuencia de un amor correspondido al final de ambas obras, derroca los efectos degradantes del amor petrarquista que contravenía el valor social y moral que quería promover la Iglesia católica.

de la unión entre los amantes bajo la convención moral y espiritual de la Iglesia católica. Si la Iglesia era capaz de determinar las condiciones en que contraerían matrimonio sus feligreses, de esta misma manera y junto a la Inquisición, intervino en los términos en los cuales el decoro y la decencia debían ser respetados y hasta promovidos por escritores y pintores. Limitadas las posibilidades de libre expresión y la forma en que debían ser representados los hechos históricos tanto como las obras artísticas en papel o lienzo, el resultado de esta intervención religiosa y moral se vería reflejada en las obras artísticas. Así lo demuestra, en un tercer artículo, López Alemany (2008) en el *Persiles*, esta vez enfocado en la pintura como “mnemonic device” que ciertamente se utiliza para registrar los eventos importantes de los “hermanos” Auristela y Periandro en cuanto llegan a Lisboa. En esta novela bizantina, como argumenta López Alemany, las historias de los personajes sufren modificaciones o se suprimen ciertos eventos, sobre todo los relacionados con la sensualidad porque no resultaban apropiados para ser plasmados en las pinturas aludidas dentro del *Persiles*. López Alemany remarca que pintores como Carducho y Gabriel del Corral creían que el pintor no sólo podía usar la *imitatio* sino que tenía la responsabilidad como artista de “enmendar” o “evitar” los errores físicos en sus pinturas. Las consecuencias de tales postulados por parte de este tipo de pintores, idénticos a los propósitos del sistema religioso para López Alemany, “made the Renaissance dream of *ut pictura poesis* not just an unattainable ambition but a legally impossible aspiration” (“*Pictura*” 106).

La presión política y la censura por parte de la Inquisición y la Iglesia ante todo lo que pudiera ser impropio o herético, sin duda reorientó la forma en la cual los artistas en general ejercerían su libertad creadora. No obstante, hay que tener en cuenta que para

entonces todo artista que quisiera tener una vida tranquila económicamente debía buscar la protección de un mecenas. Este hecho es importante considerarlo porque los artistas debieron ajustarse a distintas demandas del medio político, social y religioso donde vivían, para evitar problemas con la Inquisición. Quizá por estas mismas demandas fue que los artistas, buscando legitimar sus creaciones, convirtieron al parangón entre literatura y pintura/escultura en una forma de recrear, a partir de obras “aceptadas” o “aprobadas” con anterioridad por los censores. Dicha suerte de “aprobación” por un artista que servía como antecesor no significaba doblegarse ante la tradición de la *imitatio* de forma pasiva sino que fue una manera de asegurar la sobrevivencia y el crecimiento artístico en un período de opresión política y religiosa.

Sin cambiar la línea que seguimos en esta parte del trabajo, enfocada en la representación ecfrástica de la belleza femenina percibida y recreada por la mirada masculina, nos detendremos en dos estudios claves que nos sirven para comprender mejor este complejo sistema de confluencias entre las bellas artes. En el primero, Steven Wagschal (2005) sostiene que Góngora, el antecesor de Sor Juana por antonomasia, por su interés y las relaciones que sostuvo con pintores alimentó parte de su obra a partir de obras pictóricas. El autor remarca cómo en su caso la intertextualidad se dio también en la dirección opuesta, pues evidencia que algunos elementos iconográficos presentes en las pinturas de Jacques de Gheyn y Antonio de Pereda las pudieron haber tomado ambos pintores del soneto de Góngora “Mientras por competir con tu cabello”. Wagschal concuerda con la mayoría de la crítica escrita sobre la asociación del soneto de Góngora a la tradición del *carpe diem* que se concentra en el tercer terceto. No obstante, Wagschal propone que el último terceto del soneto alude a la *vanitas* en donde la naturaleza muerta

posee un sentido original. Wagschal indica que en los cuartetos con los cuales inicia el soneto se encuentra el retrato verbal de una mujer bella y joven, presentada en sus partes anatómicas una a una, cuya belleza reafirma el modelo petrarquista. La composición en sus partes, como lo señala el autor, recuerda los dibujos de autopsias de Leonardo da Vinci. Agregaríamos que esta “fragmentación” o “descomposición” anatómica del cuerpo femenino en forma de listado con la frialdad propia de un cirujano, la encontramos igualmente ejemplificada en uno de los retratos del *museo de retratos sorjuaninos*. Se observa en las décimas 130:

Tersa frente, oro el cabello,
cejas arcos, zafir ojos,
bruñida tez, labios rojos,
nariz recta, abúrneo cuello;
talle airoso, cuerpo bello,
cándidas manos en que
el cetro de Amor se ve,
tiene Fili; en oro engasta
pie tan breve, que no gasta
ni un pie. (OC 125)

En estas décimas, la enumeración de la anatomía de Filis por la escasa retórica y sobre todo por las metáforas bimembres adjetivo-sustantivo, sustantivo-sustantivo o sustantivo-adjetivo realzan el tono lacónico que predomina del primer al quinto verso. La segunda mitad de la décima, es más cálida y próxima a un retrato verbal amoroso. Las décimas 130 dentro del *museo de retratos sorjuaninos* verbales, resulta ser una muestra perfecta

de su conocimiento sobre las convenciones retóricas del momento y de la tradición literaria que la precedía. Mas la economía de la expresión en los primeros cinco versos que conforman el retrato en contraste con la calidez de los otros cinco, parece que muestran la misma pugna dialéctica que desplegó Sor Juana con el intento fracasado del retrato de Lisarda que se analizó en el capítulo anterior. En ambos retratos, Sor Juana imita y parodia las convenciones del retrato lírico, pero subsume una recreación personal con su sello distintivo a través de la estructura de los dos poemas en cuestión.

En todo caso, para Wagschal es evidente la influencia del soneto de Garcilaso “En tanto que de rosa y azucena” sobre el de Góngora. Según Wagschal al haber cambiado las flores del soneto original — la rosa y la azucena, por las del lirio y el clavel— dicha modificación colocaría al soneto gongorino dentro de la tradición de la *vanitas*. El clavel está asociado, según Wagschal, a la sangre y pasión de Cristo, mientras que el lirio y el clavel en la pintura del Renacimiento representaban el sufrimiento. El autor propone que si se acepta este valor simbólico de las flores tomado de la pintura, “Gongora is introducing suffering into his *imitatio* where the other poets did not” (108). El retrato verbal de la joven en el soneto de Góngora a juicio de Wagschal, pudo tener su base en el tratado pictórico de Agnolo Firenzuola sobre cómo pintar a las mujeres, *Dialogo delle bellezze delle donne* (1548). Este autor utiliza floreros como base análoga para ilustrar el modo en que podrían ser pintados y representados los cuerpos femeninos. Wagschal cree que Parmigianino pintó *Maddona dal collo lungo* utilizando como modelo el tratado de Firenzuola en su pintura. Nos parece lógico que Wagschal anote este punto en su análisis de la pintura. Es así como adquiere mayor alcance visual y semántico el verso gongorino del soneto, “luciente cristal tu gentil cuello”, sobre el cual Wagschal fundamenta su

análisis. Este último verso es con el que concluye el retrato de la joven evocada en el segundo cuarteto y con él termina la parte *vitalista* del soneto. Coincidimos con Wagschal, quien establece una relación de semejanza en cuanto al cuello de la pintura de Parmigianino y el cuello de la joven en el soneto. En la pintura y el soneto la fragilidad del cuello de las dos jóvenes retratadas es una cualidad visual que las condiciona e incluso las condena. Para Wagschal, sin embargo “the crystal neck seems to increase the sense of the fragility of life and the proximity of death, as crystal is such a brittle substance” (112). Esta aseveración nos parece atinada porque el último verso del poema concluye con la nulificación de la juventud y la vida de la mujer retratada al inicio. Al terminar con dicho verso, según Wagschal, todo el soneto podría ser enmarcado en la tradición de la *vanitas* porque la muerte se presenta como hecho irrevocable.

El segundo artículo que nos interesa tiene que ver también con Góngora, pero en comparación a Sor Juana y la forma en la cual los hablantes poéticos de sus respectivos poemas aprehenden la realidad. A decir de Emilie Bergmann (2004), Góngora —tanto en *Polifemo* como en *Soledades*— y Sor Juana, por su parte en *Primero sueño*, trazan dos formas distintas de ejercer la “mirada” sobre el objeto que contemplan. Las imágenes y el vocabulario utilizado por ambos poetas dejan entrever deseos sexuales en los poemas gongorinos o aspiraciones epistemológicas en el caso de las silvas sorjuaninas. No obstante, como señala Bergmann los ojos masculinos poseen, “an erotic gaze”. El análisis que realiza Bergmann se destaca de entre otros análisis porque revela el tipo de “mirada” de Sor Juana que predomina y ejerce en sus retratos escritos a la Virreina de la Laguna. Esta “mirada” femenina es la que vemos a lo largo de su obra especialmente poética. Su “mirada” se particulariza porque es una mirada que indaga, examina y observa desde

distintas perspectivas a las presencias humanas que inspiran por ejemplo sus retratos verbales. En estos mismos retratos además la voz poética tiende a reflexionar sobre el proceso de composición de sus temas en la estructura de sus poemas. El “perspectivismo”, como Frederick Luciani (1986) demostró con su análisis de los ovillejos 214 analizado en el capítulo dos, se puede convertir en tema de reflexión dentro de sus poemas.

Un ejemplo concreto de perspectivismo sorjuanino se encuentra en los sonetos amorosos. En ellos el hablante poético tiene voz masculina o femenina y se cómo respeta la retórica petrarquista del enamorado o la supera, a partir de una aproximación heterodoxa a la temática amorosa, según propone y argumenta Sabat de Rivers (“Sonetos” 1995). En estos sonetos amorosos, el hablante poético plantea el caso concreto de su amor y arremete contra el o la amante que por lo general no corresponde sus expectativas amorosas. Si bien es cierto que en estos sonetos la mirada y discurso de Sor Juana imitan las convenciones de cortesanía, en el análisis del romance decasílabo 61 trasciende el discurso y el ejercicio de la mirada como se demostrará en el capítulo cuatro.

El análisis de Bergmann entonces confronta dos obras de distinta naturaleza poética porque reportan en esencia dos miradas artísticas, dos “formas de mirar” o dos “poéticas de la mirada”, representativas de la poesía barroca. Siguiendo a Bergmann en las dos obras de Góngora vemos a presencias masculinas, acechando con la mirada a las presencias femeninas porque quieren poseerlas sexualmente, mientras que en *Primero sueño* de Sor Juana, predomina una mirada interesada en la íntima reflexión sobre el conocimiento y la experiencia del sueño como actividad biológica y metafísica.

Bergmann menciona que la mirada de Sor Juana mucho debe a su propia curiosidad intelectual y al surgimiento del saber científico europeo de su época, con tratados en primer lugar sobre la teoría óptica, las matemáticas, la geometría y el uso de lentes y espejos para el estudio de la perspectiva. Bergmann afirma que estas dos formas de percepción visual como de expresión en las obras señaladas se explicarían ya que:

Although both poets are considered quintessentially Baroque, the decades that separate their poetic production initiate a transition to modernity, in which the visual acquires its centrality to philosophical concepts of mind and subjectivity, as well as to scientific method. Central to Sor Juana's project of reclaiming and recreating a language of desire is a modern, Cartesian optics that positions the perceived object as a potential means toward knowledge. ("Optics" 154)

Bergmann apunta que el saber científico junto con sus recursos y herramientas de análisis, fueron aplicados en las pinturas y esculturas religiosas por el interés posterior al Concilio de Trento del "devotional use of images" (158). De todo lo anterior convendrá recordar este punto específico porque esta mirada reflexiva y escudriñadora ya la hemos visto de manifiesto en el retrato jocosos de Lisarda en el capítulo dos. Si Sor Juana no escribe un retrato panegírico sobre Lisarda se debe a que su "mirada" ve a la modelo tal y como es, sin ningún tipo de filtro subjetivo y lo expresa con lenguaje "llano" porque de otro modo traicionaría el sentido de verdad objetiva. En este sentido vemos que hay una progresión en la mirada femenina de Sor Juana.

En esta revisión se ha repasado hasta ahora los efectos redentores morales que un retrato puede lograr sobre un hombre enamorado y la cualidad mnemónica de la pintura

en el *Persiles*. Se ha referido también la mirada erótica hacia la figura femenina que prevalece en dos obras de Góngora, en oposición al “mirar” epistemológico que prevalece en Sor Juana. Estas dos miradas antitéticas están en estrecha relación con una serie de artículos de Frederick de Armas que nos permiten adentrarnos más aún en la mirada masculina y su forma de representar a la mujer por medio de la écfrasis en la literatura. En el primer artículo que nos interesa, de Armas (2003) parte del famoso método de composición por el cual el pintor griego Zeusis pintó a Helena de Troya.²³ Zeusis eligió a cinco mujeres como modelo y de cada una de ellas eligió el rasgo más bello para luego conformar con la suma de las partes, la belleza de Helena. Lo hizo así pues no creía que la perfección y la belleza se concentraran en una sola mujer. De forma análoga, de Armas propone que Don Quijote pudo proceder como Zeusis en la construcción de la belleza de Dulcinea en el capítulo XXV de la primera parte de la novela, recurriendo a cinco modelos pictóricos y literarios. De la primera modelo, Lucrecia, propone dos pinturas que son emblemáticas en la historia de ésta: una se refiere a su suicidio y la otra, al momento exacto en que Tarquino abusa de ella. De Armas sugiere que Don Quijote pudo guardar en su mente la pintura de Rafael, *La muerte de Lucrecia* (¿1510?) y quizá de ahí parta su representación como esposa fiel, quien con el suicidio termina su pesadilla. La segunda representación de Lucrecia, Don Quijote pudo haberla guardado en la memoria a través de la pintura de Tiziano, *Tarquino y Lucrecia* (c. 1568-76). A juicio de de Armas, Don Quijote construyó el modelo ideal de belleza de

²³ Se mencionan los artículos de acuerdo al orden en el que se discutirán. Los artículos son, “Painting Dulcinea: Italian Art and the Art of Memory in Cervantes’ *Don Quijote*” (2003), “Pinturas de Lucrecia en el *Quijote*: Tiziano, Rafael y Lope de Vega” (2004), “El mito de Dánae en *El curioso impertinente*: Terencio, Tiziano y Cervantes” (2010) y “To See What Men Cannot: Teichoskopía in *Don Quijote I*” (2008).

Dulcinea reuniendo en él rasgos físicos y morales, así como historias tomadas de la pintura y la literatura. De Armas cree que Don Quijote:

creates an image of Dulcinea that has many facets for contemplation:
Lucretia the martyr, the woman in distress and the woman *in extremis*; and
Lucretia the Maritornes whom he held against her will in his own bed.
They are accompanied by Helen, the most beautiful, seeker of erotic
pleasure; the sinned-against Oriana and the sinful Angelica, attracted by
Moorish pleasures. (“Dulcinea” 49)

De Armas llama la atención sobre la complejidad de la selección porque dentro de este “diseño” del retrato físico y la etopeya de Dulcinea, encontramos la Angélica de *Orlando furioso* de Ariosto como también la quinta modelo, Aldonza Lorenzo. Por la descripción que brinda Sancho a Don Quijote sobre Aldonza, sabemos que se trata de una mujer ordinaria que sobrevive de lo que puede hacer y que además parece una mujer con una marca varonil por la fuerza física que posee. Indicaríamos desde nuestra propia perspectiva, que esta belleza rústica nos recuerda a la de Lisarda, y en su conjunto representa la clase labradora de la sociedad española. En este punto, se hace indispensable detenernos en lo que propone Ana María Laguna²⁴ (2009) con respecto a la caracterización física de Aldonza, una “serrana”, pues advierte una línea muy novedosa

²⁴ El libro de Laguna, *Cervantes and the Pictorial Imagination* (2009) se destaca por el análisis de la éfrasis en relación a tradiciones y recursos poco atendidos por la crítica. El capítulo 2, “Dulcinea and the Quest for Beauty” (48-67) que en esta parte del trabajo tratamos, respalda lo que decimos porque se enfoca en el estudio de la “antimusa” quijotesca, Aldonza Lorenzo. Para Laguna la disolución de la belleza en las serranas como Aldonza tiene hondas repercusiones no solamente estéticas sino sociales “the figure of the lowly female peasant goes beyond the literal inversion of Petrarchan perfection. These rural bodies also represent a hegemonic statement; their lack of hygiene, for example, illustrates contemporary disgust towards the urbanized poor” (60). Laguna refiere dentro de este capítulo 2 el libro de Patrizia Bettella, *The Ugly Woman: Transgressive Aesthetic Models in Italian Poetry from the Middle Ages to the Baroque* (2005) como una obra en la cual ha basado su propuesta. Hemos consultado el libro y para esta parte de nuestro capítulo ha resultado invaluable lo propuesto en el capítulo 3, “The Portrait of the Ugly Woman in the Renaissance: The Peasant, the Anti-Laura” (81-127).

como antecedente literario para Cervantes y su consecuente écfrasis de Aldonza. Para Laguna la incorporación de una “antilady” o “antimuse” podría derivarse de la poesía italiana burlesca del *cinquecento* que se dio como una suerte de contracorriente estética de cara al Renacimiento. Laguna demuestra que la “uglification” de Aldonza en boca de Sancho apunta a que Cervantes, “indulges in a full inversion of the makers of beauty and feminity” (*Cervantes* 59). Resulta sobresaliente la implicación pues dentro de la concepción platónica de Don Quijote con la que envuelve a la figura de Dulcinea, este arquetipo de mujer real e imperfecta que representa Aldonza contrasta como base estética y real para la construcción de la belleza neoplatónica representada por Dulcinea. De tal suerte que el retrato de Dulcinea adquiere su valor pues es una absoluta idealización. Debemos resaltar también esta manera de “construir” el modelo estético de Dulcinea por partes -como en un rompecabezas- para posteriormente conformar el todo que ya se ve como método común entre los pintores y los escritores. La desarticulación o fragmentación del cuerpo femenino también insiste en la cosificación de la figura femenina.

De Armas (2004) explica en un segundo artículo con mayor detenimiento la relación Lucrecia/ Maritornes en el capítulo XVI de *Don Quijote* I. De Armas compara la escena pictórica de Tiziano, *Tarquino y Lucrecia*, con la escena cómica en la novela cuando Don Quijote forcejea con Maritornes y en donde las contorsiones entre uno y otra tienen un matiz sexual, aunque no tan directo como se ve en la pintura de Tiziano. Para de Armas la escena pictórica y la escena narrativa resultan paralelas y quizá Cervantes haya contemplado la obra de Tiziano en algún momento y luego la utilizó como materia mnemónica en la mente de Don Quijote. Según de Armas, Cervantes “combina la

elevación trágica y sublime de la pintura de Tiziano con la materialidad burlesca y grotesca de la farsa con Maritornes” (“Pinturas” 117).

La importancia de la memoria como un hecho visual, es decir representable a través de imágenes, fue un argumento creado por los pintores durante el Renacimiento. Se observa que Cervantes usa con frecuencia dicho *topos* cuando por ejemplo Don Quijote evoca a Dulcinea en sus arrebatos como caballero andante. De Armas propone que esta convicción de la memoria como hecho visual, iconográfico, fue promovida por Giambattista della Porta quien afirmaba que la memoria se aseguraba por medio de las imágenes de las pinturas de los artistas italianos como Miguel Ángel, Rafael y Tiziano. La afirmación de de Armas tiene sentido porque la mirada en tanto ejercicio de observación de la realidad en *Don Quijote* problematiza la sublimación y la parodia de las novelas de caballería.

Como resultado de esto, los retratos y etopeyas de Dulcinea/Lucrecia representan dos formas de mirar. De Armas (2010) se detiene en el análisis del poder de la mirada a través del mito de Dánae en su tercer artículo. Para de Armas la frecuencia con que es representada Dánae en las pinturas renacentistas, muestra las tensiones entre el moralismo y el erotismo pagano propio de quienes se supone promovían la decencia y mesura en las almas, los reyes y cortesanos españoles.²⁵ Sin embargo, los reyes y su corte

²⁵ En este artículo “El mito de Dánae en *El curioso impertinente*: Terencio, Tiziano y Cervantes” de Armas extiende la influencia del mito sobre el teatro. En la descripción que brinda resulta útil verlo como motivo literario desarrollado por autores renombrados: “El teatro, como arte visual, realza el erotismo citando el mito y sus representaciones pictóricas. No hay más que hojear obras de teatro de Calderón de la Barca, Claramonte, Lope de Vega y Moreto para descubrir frecuentes alusiones a las transformaciones de Júpiter y la figura de Dánae. Hasta podemos encontrar su presencia en comedias de hondo contenido filosófico como *El mágico prodigioso* y *La vida es sueño*” (153-54). Ver del mismo de Armas, “La imagen de Dánae en *El mágico prodigioso* de Calderón: Terencio, San Agustín y Fray Manuel de Guerra y Ribera” (2008) en donde a juicio del autor, tanto Calderón como Guerra y Ribera utilizan la unión de Júpiter y Dánae, “para mostrar el mal ejemplo de los dioses paganos” (97). Al hacer esto, se protegían ante la Inquisición y preservaban el *statu quo*.

se deleitaban con la admiración y posesión del arte italiano con escenas eróticas. El autor juzga que en *El curioso impertinente* la comedia de Terencio, *El eunuco*, así como alguna de las representaciones del mito de Dánae realizadas por Tiziano, sirven para comprender la posible influencia de ambos en esta narración insertada en *Don Quijote* I. De Armas señala que posiblemente alguna de las cinco versiones pictóricas del mito de Dánae realizadas por Tiziano (1544-56) fue adquirida por Felipe II en 1554 con el objetivo de que formara parte de su “camarino erótico” si es que existió alguna vez. De Armas considera que el mito de Dánae pudo haberlo conocido Cervantes, pues Terencio lo retoma dentro de su comedia *El eunuco* y dicha comedia fue conocida en el barroco por lo controvertido del tema. Para de Armas la principal función del mito de Dánae tanto en algunas de sus representaciones pictóricas como textuales, “es un aviso de que la mujer puede ser persuadida y seducida por el dinero y las joyas” (“Mito” 151).

Esta imagen de la mujer como fuente de placer erótico por la exposición de su cuerpo en los frescos y como modelo de debilidad moral pues es incapaz de mantenerse fiel a su marido, subsume cierto predeterminismo. En *El curioso impertinente*, Camila como sujeto de examen moral por parte de su esposo Anselmo -un *voyeur*- y la prueba de fidelidad entre los dos amigos —Anselmo y Lotario— coinciden en el énfasis moralizador de la novela cervantina. De Armas cree que Lotario al entrar a la casa del matrimonio tras haber observado un pintura donde se representa el mito de Dánae. Lotario pese a que ha tratado de disuadir a Anselmo —el curioso impertinente— y su propuesta de seducir a su esposa Camila para saber si le es fiel, “ya lleva en su mente la imagen de Camila como Dánae” (157). Lotario al ser invitado a la casa del nuevo matrimonio, ratifica la belleza y honestidad de Camila al inicio de la obra, pero su

volundad y lealtad se vienen abajo al igual que sucede con Camila. En su imaginación y dado que es un hombre culto, teniendo presentes las representaciones pictóricas del *raptus* de Dánae y la comedia de Terencio, parece sin escape. Con respecto a Camila, se revela como una mujer hábil para mentir y montar una obra de teatro en complicidad con su criada y Lotario para hacer creer a Anselmo su total fidelidad conyugal. Si la imagen de Camila está muy lejos de coincidir con la imagen neoplatónica de la belleza de Dulcinea, conviene rescatar a Marcela, otra presencia femenina en *Don Quijote I*. Entre Camila y Marcela se da una imagen contrastante de la representación femenina por lo que ambas simbolizan no sólo a través de su belleza, sino en su capacidad para enfrentar su destino. Camila termina encerrada en un monasterio para pagar su culpa como adúltera, mientras que Marcela decide defender su libertad a vivir como una pastora ya que no la convence la idea del matrimonio.

En el cuarto artículo que se discute, de Armas ²⁶ (2008) se detiene en el estudio de la ticoscopia, “view from the wall” (“Men” 83). Esta técnica de observación dramatizada por Marcela se representa en el capítulo XIV de *Don Quijote I*. Marcela es de las pocas presencias femeninas en *Don Quijote I* que tiene agencialidad, y su habilidad discursiva arranca con esta entrada magistral que, como bien apunta de Armas, resulta en un momento efrástico y ticoscópico al mismo tiempo. En la novela, Marcela aparece en el montículo de una montaña tras escuchar las culpas que le imputa Grisóstomo en los poemas que escribió sobre su amor frustrado con Marcela. Ante la concurrencia que

²⁶ De Armas en este artículo, “To See What Men Cannot: Teichoskopia in *Don Quijote I*” traza la genealogía literaria que antecede a Marcela en la técnica ticoscópica. De Armas provee una lista de obras clásicas antiguas en donde se usa la técnica ticoscópica. De Armas expone: “this recalls that the best-known examples of teichoskopia in ancient literature have a woman as observer: Helen in the *Iliad*, Dido in the *Aeneid*, Antigone in the *Phoenissiae*, and Juno in the *Odes*”. (91)

asiste al entierro de Grisóstomo, se leen algunos poemas de éste y Marcela de súbito aparece al escuchar las culpas inventadas del que pretendió ser pastor para enamorarla.

Marcela al aparecer por encima del resto de los asistentes en una elevación natural del monte donde ella vive, se coloca en el plano físico adecuado para declarar su versión de los hechos. De Armas interpreta que con la altura que ocupa Marcela con respecto al resto de la concurrencia, aunada a la persuasión de su discurso, estaría tomando el rol de Dido quien también acusa a su amante en la *Eneida* virgiliana. Sin embargo, Marcela no se quita la vida como Dido y la claridad y fuerza de su autodefensa, deja hechizados a los testigos. De Armas afirma que Marcela “takes her place as the figure that competes with Grisóstomo to become a new -a female- Virgil” (96). No parece forzado este paralelo entre Grisóstomo y Marcela si se reconocen las habilidades de Grisóstomo como poeta y las de Marcela como oradora. Los argumentos expuestos y justificados por Marcela son suficientes para no ser culpada pues siempre se mostró honesta con Grisóstomo, pese a que éste la culpe de su muerte.

El repaso de algunas de las líneas generales en que se ha desarrollado la crítica sobre la éfrasis y el diálogo entre la poesía y la pintura demuestra las dos actitudes antitéticas con que los autores barrocos españoles se aproximaron a la imagen femenina. El análisis reporta el predominio del carácter erótico de la mirada masculina por encima de la idealización y sublimación poético-pictórica. Ambas “miradas”, la erótica y la sublimada, sin embargo conviven en la mayoría de las obras estudiadas por los críticos y nos permiten distinguir la “mirada” analítica de Sor Juana que predomina en su obra. En el siguiente apartado nos concentraremos en la mirada de Sor Juana y su particular acercamiento a la imagen de su amiga y mecenas, María Luisa Condesa de Paredes.

CAPÍTULO CUATRO

EL RETRATO DE LA CONDESA DE PAREDES. ÉCFRASIS POÉTICA DE UNA RARA HERMOSURA: SOR JUANA POETA Y PINTORA

Vertumno

Pues si las flores la aclaman,

razón es que mi fineza

ayude a su aclamación.

“Loa en las huertas” (Loa 382)

La *Carta de Monterrey*²⁷ que escribe Sor Juana al R.P.M. Antonio Núñez es descubierta y publicada por el padre Aureliano Tapia Méndez en 1981. Dicha *Carta* es reproducida en el “Apéndice” del libro de Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe* (1996). Paz declara la pertinencia de su descubrimiento en el apéndice de su libro para resolver varias incógnitas sobre las relaciones entre Sor Juana y los altos representantes de la Iglesia y el virreinato. Paz destaca como significativa la confirmación de lo que los críticos “liberales” venían postulando: la causa de desavenencia y ruptura de Sor Juana primero con su confesor, el padre Núñez, y luego con el obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz. Desde la perspectiva de Sor Juana ambos juzgaron como excesiva y vana la escritura de sus poemas con temas paganos. Para el poeta mexicano, la aparición de la *Carta* destruía la tesis de que el alejamiento entre el padre Núñez y Sor Juana se podría situar alrededor de 1690. La

²⁷ La *Carta de Monterrey* abarca las páginas 638-46 y según Paz pudo ser escrita entre el “6 de noviembre de 1681 y antes de 1683” (638).

Carta apoyaba la tesis de Paz, quien proponía su escritura antes de 1683, debido a que en ésta se evidenciaba de forma parcial la escala y el alcance de la simpatía virreinal de la que gozó la monja de 1680 a 1690. A juicio de Paz esta *Carta* fue posible como consecuencia del respaldo incondicional de los virreyes de la Laguna y fue así como el guía espiritual durante durante varios años dejaría de serlo. Para Paz la *Carta* había sido escrita “en el medio día de su privanza con la condesa de Paredes. [Sor Juana] Se sentía fuerte y segura” (636).

Se coincide con Paz que esta fortaleza y seguridad se refleja en la famosa epístola por la “aspereza” de su expresión, como él la califica. La *Carta* para este estudio contiene además algunas líneas fundamentales porque refiere el motivo capital para la escritura de una porción importante de sus poemas: fueron escritos en honor a quienes le proveyeron protección económica y moral. Son una manifestación de agradecimiento, en estricto sentido son *finezas*, por la ayuda recibida como ya se había indicado en la Introducción. En segundo lugar, los poemas evidencian que en su condición de monja y al estar supeditada a las órdenes de una figura superior clerical o en deuda con una mecenas, se le pedía escribir poemas laudatorios para un tercero(a). Seguramente con el propósito de asegurar una relación provechosa para quienes le pedían poemas “por encargo” y un tercero(a) poderoso. Es decir, Sor Juana por voluntad propia o como parte de sus obligaciones implícitas como “protegida” escribió poemas de ocasión a sus mecenas, pero también escribiría a petición de sus mecenas o de los superiores religiosos con los cuales convivió. En la misma *Carta* Sor Juana refiere las circunstancias que la obligaron a escribir “obras públicas” por decisión de sus superiores religiosos y como prueba de su voto de obediencia.

Sor Juana supo sacar provecho de esta relación de mecenazgo con los distintos matrimonios de virreyes con los que convivió desde sus quince años. La relación con los Marqueses de la Laguna se destacará porque Sor Juana supo aprovechar ciertas prerrogativas como protegida. Tanto es así que su libertad para escribir y afianzarse en el medio literario, coincide con la llegada de la pareja a Nueva España en noviembre de 1680. Ésta resultará la década más fructífera de su carrera literaria debido en parte a su alianza con esta amistad poderosa políticamente.

No se puede poner en duda que hubo una amistad real e histórica entre María Luisa Condesa de Paredes y Sor Juana porque los versos lo confirman. Pero también es cierto que la monja jerónima supo aprovechar los engranajes sofisticados de este particular mecenazgo femenino para sacar provecho de su carrera literaria y por poseer una clara autoconsciencia como genio femenino. A decir de Harry Sieber (1998) un caso contrario de relación fracasada de “utilitarian nature” (88) entre un mecenas y su protegido se puede observar en la vida de Cervantes.²⁸ Como se sabe, Cervantes dedicó al Duque de Béjar *Don Quijote I*, pero su noble gesto no resultó como hubiera esperado porque el Duque no mostró su benevolencia con algún tipo de retribución simbólica o material para Cervantes. Sieber plantea que Cervantes se dio cuenta que era necesario buscar a un “protector” de su obra, para expandir su reputación como escritor durante el reinado de Felipe III, como otros autores lo hacían, pero nunca lo consiguió. Sieber

²⁸ El autor en “The Magnificent Fountain: Literary Patronage in the Court of Phillip III” se enfoca en la primera parte del artículo en la búsqueda de Cervantes por un “patron of the arts” (88). Al no obtener dicha protección en la forma que deseaba, optó por el Conde de Lemos —sobrino del Duque de Lerma— a quien dedicó casi todo el resto de su obra, quizá asumiendo que con su apoyo entraría en contacto directo con el rey. Obtener la protección de Felipe III significaba tener asegurada su carrera literaria y el fin de sus estrecheces económicas, pero su intento nunca se vio consumado. En la segunda parte del artículo, Sieber reporta lo que el Duque de Lerma hizo para autopromover la alcurnia de su familia y colocar a varios miembros de su familia en puestos estratégicos de la corona. Sieber además considera los avatares de Lope y Vélez de Guevara en la misma lucha por conseguir el patronazgo literario del Conde de Saldaña, familiar del Duque de Lerma.

menciona a Francisco de Quevedo, Mateo Alemán y Luis Vélez de Guevara, quienes procuraron no sólo el “patronazgo literario” sino puestos en la corte e incluso premios. Sieber demuestra que las dedicatorias que antecedían a las obras literarias y las cuales eran dirigidas a figuras cortesanas lo único que reportaban como beneficio para los escritores era “nothing more than the good company of a powerful nobleman” (89). Esta imagen de compañía implicaba una proximidad amistosa que para el mecenas redundaba en honor pues le brindaba una imagen pública como hombre generoso y amante de las letras. Para el protegido(a), implicaba una dosis de inmunidad que aminoraba su condición vulnerable en el largo periplo hasta consolidarse como escritor renombrado. Ser el protegido de algún mecenas o no contar con uno(a), en este contexto, significaba un paso previo a la posible difusión y luego recepción de la obra literaria. Mientras más importante y prestigioso fuera el mecenas, más posibilidades había de posicionarse en la república de las letras.

El caso de Sor Juana bajo la protección de sus varios mecenas, como vemos, no es excepcional y manifiesta su habilidad para encontrar los puentes que le permitieron ingresar y mantenerse en el medio literario androcéntrico, antes y durante la década de 1680. Su caso como mujer de letras tampoco fue el único bajo la figura político-social del patronazgo. Otro ejemplo exitoso de patronazgo con una monja lo podemos encontrar en Luisa de Carvajal, décadas antes que Sor Juana en España. Luisa de Carvajal, motivada por su servicio como “criada de Dios”, supo acercarse a figuras acreditadas de la corte de Felipe III para conseguir su renta a pesar de ser por nacimiento noble. Como demuestra Isabel Colón Calderón (2011), Carvajal supo aproximarse y mantener ayuda monetaria de

Rodrigo Calderón, duque de Lerma, y de mujeres aristócratas para su propia manutención y obras de caridad al servicio de Dios.²⁹

Considerando todo este contexto de obligaciones y favores tácitos, no resultará entonces ilógico que Sor Juana haya dedicado *finezas* a María Luisa Condesa de Paredes durante su estancia en México y después del regreso de ésta a España. Al inicio de la *Carta* que se venido señalando, Sor Juana califica de “negros versos” todos los poemas no religiosos que escribió antes de 1683. La lista de “negros versos” son los causantes de las reprimendas del padre Núñez a Sor Juana pues según éste, los versos dejaban al descubierto el comportamiento ególatra y superficial de la monja jerónima. Dentro de esta lista encontramos las referidas por Sor Juana en su *Carta* como “coplillas” es decir los poemas “no públicos” escritos a sus protectores o a petición de éstos. Encontramos ejemplos de estos poemas sin un criterio cronológico —agrupados originalmente por Méndez Plancarte y reproducidos en nuestra edición de Monterde— bajo el título, “Homenajes de corte, amistad o letras” y abarcan los sonetos numerados del 185 al 205 (OC 154-63). Según indica Sor Juana en la *Carta* son escasos a su juicio este tipo de poemas “no públicos”. Sor Juana explica al padre Núñez —su confesor hasta ese momento— la razón por la cual escribió algunas de estas “coplillas”:

apenas se hallará tal o cual coplilla hecha a los años, al obsequio de tal o cual persona de mi estimación, y a quien he debido socorro en mis

²⁹ En su artículo “Linajes de mujeres y linajes nobiliarios: Rodrigo Calderón, Bernardo de Saldoval y Rojas, el Duque de Lerma y su entorno femenino en los textos de Luisa de Carvajal” Colón Calderón aporta detalles de la forma inteligente en la que Carvajal, supo manejar las relaciones con sus poderosos benefactores. Las cartas de Carvajal (1566-1614) que analiza Colón Calderón reflejan los distintos matices y niveles con los que solió pedir favores, generalmente económicos para su propia manutención y la de sus compañeras misioneras mientras estuvo en Inglaterra. Carvajal obtuvo “limosnas” por parte de mujeres nobles y éstas se las brindaron porque según explica Colón Calderón, “las damas de la nobleza practicaban el patrocinio a través de la caridad hacia una mujer que, si bien se veía en una situación de pobreza, no dejaba de pertenecer a su misma clase social” (328).

necesidades (que no han sido pocas, por ser tan pobre y no tener renta alguna). Una loa a los años del Rey Nuestro Señor hecha por mandato del mismo Excmo. Señor Don Fray Payo, otra por orden de la Excma. Sra. condesa de Paredes. (640)

La mención de María Luisa, Condesa de Paredes en estas líneas resalta la distancia respetuosa inicial con la que debió dirigirse a su mecenas femenina. Una mecenas que se convertiría más tarde en amiga y a quien se debe el rescate de los poemas sorjuaninos y su publicación en *Inundación castálida* en Madrid en 1689 según Sabat de Rivers.³⁰ Siguiendo a Sabat de Rivers, una amiga, “de alta alcurnia” y cuya abuela, Luisa Manrique de Lara, escribió poesías sacras. María Luisa siendo niña con escasos cinco años, “fue recibida dama menina de la reina (Mariana de Austria) por real decreto de 23 de junio de 1654” (“Mujeres” 12). Sabat menciona que, “además de noble y rica, nació hermosa, inteligente y de buen “pico”, y fue culta” (14). Todos estos datos sirven para conocer el abolengo de la que sería la amiga más influyente en la vida de la monja.

Nina Scott (1993) por su parte remarca el papel crucial de María Luisa Condesa de Paredes en la carrera literaria de su amiga monja.³¹ Scott hace un repaso de las

³⁰ La autora en su artículo “Mujeres nobles del entorno de Sor Juana” (1993) se concentra no sólo en el reporte de algunos detalles biográficos sobre María Luisa Condesa de Paredes. Sabat aporta también algunos datos sobre la Marquesa de Mancera y la duquesa de Aveiro, María Guadalupe de Lancaster y Cárdenas. De la última afirma que tal vez era “la más instruida de las tres” (15). Sabat mencionaba a Juana de Armendáriz y Ribera páginas atrás como un claro ejemplo de que “en la corte había mujeres que demostraban el gusto por las letras, que hablaban más de una lengua, que disertarían con conocimiento sobre el teatro de la época, que conocerían el latín” (5).

³¹ Scott apunta que en su lectura de las varias composiciones dedicadas a María Luisa ella observa “la creciente intimidad entre las dos mujeres” (162). Lo evidencian los cambios de trato usando el “Vos” y después el tuteo. Scott demuestra que el considerar el tema del embarazo y del parto de María Luisa, además de escribir poemas para el hijo al nacer o por la celebración de sus primeros cumpleaños, habla de una amistad presente en todos los aspectos relacionados con la Condesa y la gente cercana que rodeó a María Luisa. Scott señala además, que el tema del embarazo y del parto se desarrolló en la poesía femenina inglesa del siglo XVII y Ann Bradstreet de Massachusetts hizo al respecto su contribución. Caso opuesto

distintas interpretaciones que la crítica ha desarrollado sobre los poemas dedicados a María Luisa. La autora apunta que una de las líneas interpretativas que sobresale es aquella fundada en el erotismo en sus versos. Scott indica que Paz lo interpretó como un indicio de la probable relación lésbica entre las amigas. Scott se detiene en el análisis de los poemas que escribió Sor Juana sobre el embarazo y el parto de María Luisa. Para Scott dichos poemas representan una prueba ignorada por la crítica y con la cual se demuestra la amistad incondicional con todo y todos aquellos que tuvieran que ver con su amiga y mecenas. Para Scott, “el mero hecho de que una mujer publique la obra de otra es en sí un hecho inusitado en esta época” (“Mujer” 168). Creemos también que la decisión de publicar la obra poética demuestra la profunda amistad y admiración de María Luisa por el ingenio de Sor Juana. Ambas amigas debieron prodigarse el más profundo de los afectos y admiración mutua. Es por eso que creemos que la manera natural de consolidar estos sentimientos fue la decisión por parte de María Luisa de reunir y publicar por primera vez la obra lírica de su amiga talentosa. Y por parte de la monja, la de dedicarle poemas, *finezas*, en diversas formas poéticas, además de dedicarle su primer libro de poemas publicado. Tales poemas fueron escritos con base a todos los momentos compartidos: embarazo, parto, cumpleaños y pequeños enfados entre las amigas. Enfados causados por la dinámica y las reglas de encierro en el convento jerónimo en el cual vivió Sor Juana de 1668 a 1695. Poemas también que aportan luz sobre todas las facetas de María Luisa: como esposa, madre, amiga y mecenas. Sin olvidar su papel como “promotora literaria” del que hemos venido hablando y que reconoce y agradece Sor Juana en el soneto 195, “El hijo que la esclava ha concebido”. La dedicatoria que

en la poesía femenina novohispana, aunque Sor Juana sobresale al respecto pues escribió un par de poemas justamente sobre el embarazo de María Luisa.

antecede a dicho soneto patentiza la “deuda” por la cual Sor Juana dedica su libro a la Condesa de Paredes:

A la Excma. Sra. Condesa de Paredes, Marquesa de la Laguna, enviándole estos papeles que su Excia. le pidió y que pudo recoger soror Juana de muchas manos, en que estaban no menos divididos que escondidos, como tesoro, con otros que no cupo en el tiempo buscarlos ni copiarlos. (*OC* 158)

Sor Juana escribió esta dedicatoria que antecede al soneto 195 cuando le envió a la Condesa de Paredes los poemas reunidos para su publicación en *Inundación castálida* (1689). En la edición original de 1689 dicho soneto abre el libro aunque en la edición de Méndez Plancarte aparece con el número 195. Antonio Alatorre señala en su edición de *Lírica personal* de las *Obras completas* de Sor Juana Inés de la Cruz (2012) que Francisco de las Heras había colocado dicho soneto con su respectiva dedicatoria en la página 1 y con la página 2 en blanco en la edición original. A juicio de Alatorre la disposición de esta manera enmarcaba al soneto, “para darle mayor relieve. ‘No es un poema de tantos’: la gratitud y la emoción con que Sor Juana lo escribió son casi palpables” (436). La decisión por parte de Méndez Plancarte de numerar al soneto-dedicatoria como 195, afecta y trastoca no sólo el marco afectivo y amistoso que envuelve a todo el libro, sino que además descontextualiza el evidente marco semántico y estético con el que fue concebido. El señalamiento editorial de Alatorre es de la misma índole y transcendencia que los señalamientos realizados por Emil Volek en varios de sus artículos.³² Sirva el recuento de este lamentable “incidente” para indicar una de las

³² Ver en especial su estudio “La poesía religiosa de Sor Juana: algunas consideraciones contextuales” (2009). Volek en su análisis advierte cómo en el *Segundo volumen* de las obras de Sor Juana de 1692,

“licencias editoriales” modernas que más han afectado la recepción y la interpretación del primer libro publicado de Sor Juana en España.

A pesar de que Sor Juana en el soneto-dedicatoria 195 califica a los poemas enviados como “borrones/que hijos del alma son, partos del pecho” (OC 158) se los ofrece a María Luisa porque “vienen a ser tuyos de derecho” (OC 158). Este soneto-dedicatoria 195 muy conocido junto al romance decasílabo 61 en el cual nos concentraremos en el presente capítulo recrean el agradecimiento imperecedero que inmortalizará la imagen de la amiga más importante en la vida de Sor Juana. Dentro del *museo de retratos sorjuaninos* el romance 61 es quizá el más estudiado y en él, “pinta la proporción hermosa de la Excelentísima condesa de Paredes” en “elegantes esdrújulos, que aún le remite desde Méjico a su Excelencia” como aparece en la breve presentación previa al romance (OC 79).

El romance consiste en estricto sentido en una Ur-écfrasis según la tipología ecfástica identificada por Frederick de Armas (2005).³³ En el romance lo que realiza el hablante poético es un retrato verbal enumerativo de las cualidades de María Luisa como si la estuviera pintando con pinceles. La voz poética sin marcador genérico pretende pintar a “Lísida”, nombre poético para referirse a María Luisa Condesa de Paredes, describiendo cada una de sus cualidades físicas como lo haría un pintor en un lienzo. Cada “trazo” verbal equivale a un “trazo” plástico, singularizando cada detalle del cuerpo

dentro de lo que él nombra como “ensalada” de textos por tratarse de formas poéticas y temas varios, se podían advertir ciertas “parejas contrapuntísticas” (259) entre los sonetos. En las nuevas versiones, por los criterios que se juzgan oportunos en su momento, se desvanece este rasgo semántico que altera la posterior interpretación de la obra. Volek arroja luz en su estudio sobre cuatro sonetos, uno de los cuales es “Detente, Sombra” (número 165 en la versión de Méndez Plancarte) y en ellos él advierte una ‘*reflexión íntima*’ (260) que supera las fórmulas petrarquistas del amor cortés hasta llegar a la ‘*sublimación*’ del tema amoroso.

³³ La definición que propone de Armas sobre la Ur-écfrasis es “the description of the creation of an art object in the character’s mind” (18).

de la Virreina de la Laguna al establecer paralelos cósmicos con los elementos más importantes de la naturaleza. Sobre el retrato verbal Emilie L. Bergmann afirma que “while the poet is aware that his verbal composition is no substitute for the simultaneous visual impression that can be made by a painting, through verbal art he is able to name those qualities that can only be implied through a visual representation” (“Poet” 251). Complementando a Bergmann, estas cualidades serían las relacionadas no sólo a cuestiones de su apariencia física, sino a cuestiones morales y de temperamento como veremos en el romance. Si la representación verbal posee sus limitaciones, en la pintura no pueden ser captadas estas cuestiones morales y psicológicas por el espacio inmóvil de los retratos pictóricos. Este romance, entonces, potencia su cualidad verbal mezclando la prosopografía y la etopeya propias del retrato literario. En este romance la etopeya es el elemento excedente a la mera descripción física de Lísida/María Luisa porque subraya las cualidades morales y psicológicas no visibles, vedadas, a los retratos pictóricos. El romance representa la hiperbolización de la *enargeia* entendida como Murray Krieger propone en el capítulo dos de este trabajo (18-19).

El romance-retrato logra representar de manera general la belleza íntegra de Lísida/ María Luisa en orden descendiente a la usanza petrarquista, primero de todos los rasgos de su rostro, como lo observamos en los versos 1 al 40, estrofas 1 a 10. Posteriormente se detiene en la descripción del resto de su cuerpo, de los versos 41 al 64, estrofas 11 a 16. El último cuarteto, versos 64 a 68, corresponde a una apología de la voz poética ante sus mismos versos que no han podido abarcar la perfección de Lísida porque su belleza es inefable e infinita. El romance ecrástico desde el primer verso asienta la

subordinación de los elementos del universo natural convocados para celebrar la belleza
inigualable de Lísida/ María Luisa:

Lámina sirva el Cielo al retrato,
Lísida, de tu angélica forma:
cálamos forme el Sol de sus luces;
sílabas las Estrellas compongan.

Cárceles tu madeja fabrica:
Dédalo que sutilmente forma
vínculo de dorados Ofires,
Tíbares de prisiones gustosas (*OC 79*)

En estos dos primeros cuartetos el hablante poético inicia la descripción lejos de cualquier referente terrestre. La belleza de la retratada sólo podría ser plasmada en un espacio celestial que hiciera las veces de lienzo. Este romance 61 para Sabat de Rivers es un “retrato descriptivo”.³⁴ Sabat de Rivers se detiene en el análisis de todos los poemas sorjuaninos relacionados al motivo del retrato literario, 16 en total. Los divide en varias categorías, pero los que nos interesan son los que consisten en una descripción vertical (8 en total), como lo es este romance decasílabo. Sabat de Rivers apunta que en los retratos descriptivos resaltan “como en toda la obra de la monja, lo conceptuoso y lo agudo, lo

³⁴ Sabat de Rivers en “Sor Juana: la tradición clásica del retrato poético” se apoya en lo que propone Edmond Faral con respecto a los detalles que conformarán las descripciones de los retratos literarios durante la Edad Media. Sabat de Rivers señala que autores españoles como el Arcipreste de Hita y el Marqués de Santillana los reprodujeron y Sor Juana respeta la tradición. La autora cita a Faral, “estos retratos obedecían a leyes estrictas. Se hacían elogios a Dios o a la naturaleza por la confección de tan hermosa criatura, luego se pasaba a la enumeración de las partes del cuerpo, de arriba a abajo, teniendo cada una su lugar previsto y dejando a la imaginación las partes escondidas o prestándose este pasaje a notas licenciosas. Se añadió también durante la Edad Media, el concepto de que la Naturaleza, bajo la autoridad de Dios, comenzó la fabricación del hombre por la cabeza y la terminó por los pies” (211).

escritural, exponentes de la gran importancia que Sor Juana le daba siempre al intelecto” (“Tradición” 219). Afirmación que nos parece acertada con referencia especial a la tercera estrofa. Mientras que Méndez Plancarte y Alatorre, en sus respectivas ediciones de la obra poética sorjuanina, señalan que Hécate representa a la luna llena en este romance, a nosotros nos parece que toda la estrofa alude a la inteligencia de la Condesa. La frente no sólo representa la frente amplia de Lísida, sino también sería una metáfora de su inteligencia y su capacidad para reflejar y expandir la luz del conocimiento:

Hécate, no triforme, mas llena,
pródiga de candores asoma;
trémula no en tu frente se oculta,
fúlgida su esplendor desemboza. (*OC* 79)

Justificamos nuestra interpretación porque en la estrofa la frente de la Condesa tiene la capacidad de potencializar la luz, el conocimiento, de cuanta materia se pose en su mente. Nos parece que esta metáfora de la luz está en estricta correspondencia a las aspiraciones prometéicas y pansóficas vitales para la monja. Así “Hécate”, al pasar por la contemplación y razonamiento de la Condesa, cumple su finalidad de iluminar con “esplendor” de tipo cognitivo. Un esplendor posible después, sólo después, de pasar por la mente de la Condesa y en estrecha participación con su mirada femenina que no sólo se fija en lo bello, sino en lo que de sugerente y enigmático posee el objeto de contemplación. Su mirada es analítica, no movida por la sexualidad declarada.

En las tres estrofas que siguen encontramos, a propósito de la mirada de Lísida, una extraordinaria amalgama poética entre las cejas, los ojos y la nariz que dan cuenta de su posible temperamento. El hablante poético insiste en el equilibrio y la armonía que

cada rasgo ocupa en el rostro. Los “dos arcos”, las cejas, y los ojos brillantes son poderosos y se distinguen por conquistar y doblegar, como en una guerra amorosa, a quien los observe. La alusión al topos del amor como guerra amorosa trae aparejado el encarcelamiento de quien la contemple, pues resultará derrocado ya que parece imposible no caer vencido ante la belleza de Lísida/María Luisa. Se interpreta esta implicación de enfrentamiento, pues hay referencias directas al léxico relacionado a la confrontación militar como, por ejemplo, “lid belicosa”, “flechas” y “pólvora”. Los ojos y la mirada de Lísida, en conjunción con la nariz “judiciosa”, dejan entrever la tendencia de Lísida a examinar de forma ecuánime a quien ella observa:

Círculo dividido en dos arcos,
pérsica forman lid belicosa;
áspides que por flechas disparan,
víboras de halagüeña ponzoña.

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

Límite de una y otra luz pura,
último, tu nariz judiciosa,
árbitro es entre dos confinantes,
máquina que divide una y otra. (OC 80)

Para Bergmann (1986) Sor Juana se ciñe al “propósito epideíctico” de los retratos verbales en este poema y dicho propósito retórico no es más que “la alabanza o censura del retratado” (“Retórica” 234). Sin embargo, Bergmann ve en la “nariz judiciosa” una “referencia a los modos de saber que representa mejor el efecto psicológico de la condesa en vez de su apariencia física” (237). Lo particular de este “efecto psicológico”, retomando y desarrollando más la idea propuesta por Bergmann, reside en la adjetivación. La adjetivación se da en una unión eficaz y asombrosa a lo largo del romance como lo podemos percibir en “súbitos resplandores” (los ojos), “fórmula rubicunda”, “deseos ayunos”, “jónicos lineamientos” (el talle), “móviles pequeñeces” (los pies) y “gentil estatura”. Este tipo de adjetivación por lo demás refleja un hablante poético/un pintor que posee una mirada puntillosa ante lo que cautiva su atención. El despliegue de la mirada a lo largo de todo el romance a nuestro juicio configura la imagen de un admirador lírico cuyo detallado retrato enumerativo de los “índices” de una “rara hermosura”, acepta al final que su pretensión al hacerlo fracasa pues sólo ha pintado indicios de la sin par belleza de Lísida. La belleza de Lísida no se la puede reproducir ni con palabras ni con trazos.

Desde el punto de vista del léxico utilizado en este romance, palabras como “áspides” en la cuarta estrofa o “cítara” en la última estrofa del romance parecen confirmar lo que J.P. Buxó se propuso demostrar en su libro, *Góngora en la poesía novohispana* (1960). En dicho libro se encargó de realizar un trabajo descriptivo de todos los recursos a imitación de Góngora que los poetas novohispanos retomaron, incluyendo a Sor Juana. Además de analizar el hipérbaton, la simetría bilateral, las alusiones mitológicas y la hipérbole, entre otros aspectos, Buxó abre su libro con un “catálogo” de

cultismos gongorinos. Las palabras que hemos señalado aparecen en su lista de cultismos y el objetivo al realizar dicha lista es “comprobar aún más la total dependencia de su modelo: áspid, concento, copia, cítara, céfiro, coturno, diáfano, fingir, fábrica, ministrar, mentido, privilegiar, piélago, revocar, señas, turba, vago, etcétera” (32). Además de las dos palabras arriba mencionadas, de entre todos los recursos gongorinos que usa Sor Juana en este romance, sobresale la hipérbole como quintaesencia. Este retrato lírico fundamenta su estructura rítmica por un lado y su cualidad visual por el otro apoyado en su proclividad hiperbólica en cuanto a la construcción de los elementos poéticos e iconográficos de manera conjunta.

Si se atiende a todas las palabras esdrújulas con las que inicia cada verso en estos tres primeros cuartetos y los restantes, se observa el predominio de los nombres concretos (42) por encima de los adjetivos (26). Este diseño “arquitectónico” del romance en el cual se destaca lo conceptual está ligado al efecto rítmico de los esdrújulos con los que se inicia cada verso. Cada esdrújulo apenas si da tiempo para pensar en el concepto, porque lo que se subraya es lo que está después de él, el complemento sintáctico y efrástico que adorna y configura alguna parte de Lísida. Una Lísida “fragmentada” en las distintas partes de su rostro y cuerpo, como la Lisarda “bosquejada” en los ovillejos con el número 214 que se analizó en capítulo dos. Y lo mismo se puede afirmar con respecto a las décimas 132, “Tersa frente, oro el cabello,” que también siguen este modelo de composición a partir de la evocación y enunciación aislada de cada una las partes del cuerpo femenino y que se comentaron en el capítulo tres.

A nuestro entender este romance por sus artilugios estructurales, fonéticos, rítmicos, sintácticos y semánticos, resulta un artefacto representativo por excelencia del

Barroco novohispano. El efecto sonoro de los esdrújulos de izquierda a derecha de cada uno de los versos, infunde al poema un ritmo que hipnotiza tanto a los ojos como a los oídos. El exceso descriptivo en cada estrofa transforma el poema en una macrohipérbole, sostenida a su vez por cada una de las hipérboles de cada estrofa. Los esdrújulos enfatizan aún más esta tendencia hiperbólica porque el ritmo se reconcentra para confluír en el torrente de imágenes.

Con respecto a la forma poética como tal, el romance decasílabo con esdrújulos al inicio de cada verso, al parecer, fue una de las formas poéticas favoritas de María Luisa como declara Alatorre en la nota que acompaña a dicho poema en su edición de *Lírica personal* (2012). Alatorre menciona que los versos decasílabos con esdrújulo inicial fueron el “metro inventado por Agustín de Salazar y Torres, muy admirado por la condesa, de manera que es un halago más que sor Juana le hace” (242). Si esto fue verdad, el romance redobla el afecto con el que la monja escribió este retrato ur-eufrástico. Un retrato verbal que además suple la falta de retratos pictóricos de la Condesa pues hasta hoy no se han podido ubicar, si es que existieron.

Al estudio parteaguas de Sabat sobre la tradición de los retratos descriptivos le siguen otros análisis sobre los mismos retratos literarios como los de Rosario Ferré, Martha Lilia Tenorio y Kathryn M. Mayers. Ferré (1985) retoma la clasificación propuesta por Sabat sobre los retratos descriptivos y concibe este romance en concreto como “la contrapartida del ovillejo a Lisarda, donde se satiriza precisamente lo que aquí se exalta” (24).³⁵ Tenorio (1994) dejando de lado las reflexiones de un yo poético frente a

³⁵ Rosario Ferré en “El misterio de los retratos de Sor Juana” estudia en un apartado especial los retratos descriptivos en homenaje a María Luisa. El apartado se titula “Los retratos de la Condesa de Paredes, María Luisa Manrique de Lara” (23-8). La cita que hemos realizado es parte de la nota número 30 que aparece en la página 24.

un retrato, se concentra en su análisis exclusivamente en los retratos descriptivos femeninos.³⁶ Tenorio resalta en tales retratos su “carácter autorreferencial” (10) ya que en tales poemas se alude al proceso mismo de composición del retrato dentro del poema. Lo podemos ver en efecto, en la última estrofa de este romance 61:

Índices de tu rara hermosura,
rústicas estas líneas son cortas;
cítara solamente de Apolo,
méritos cante tuyos, sonora. (OC 81)

La afirmación de Tenorio, se entiende como un eco acertado de una de las declaraciones de Sabat de Rivers ya expuesta líneas arriba sobre “lo escritural” en algunos retratos sorjuaninos. La última estrofa equivale a una apología formal que confirma este punto anterior pues la voz poética reconoce que su poema sólo ha resaltado vagos indicios de una belleza que sólo Apolo podría aprehender y su limitación la esgrime como “defensa ante su falta de pericia artística. Tenorio además apunta: “si gran parte de la poesía de entonces era ‘propiedad’ masculina, el retrato poético lo era más, pues por su carácter ornamental el retrato por excelencia fue el femenino” (21). La “ornamentación” en este romance no sólo consiste en la visualidad de las metáforas y las alusiones de la fisonomía y anatomía de Lísida. La ornamentación se encontr remarcada a la vez en la apelación de los sentidos del oído, el tacto y el olfato respectivamente en las estrofas 10, 12 y 16:

³⁶ Marta Lilia Tenorio insiste varias veces en la influencia de Salazar y Torres sobre este romance 61 en particular. Tenorio menciona que autores como Navarro Tomás no creen que se pueda declarar a Sor Juana como inventora del romance decasílabo en esdrújulos como afirmaban Méndez Plancarte, Menéndez Pelayo y Henríquez Ureña. Ella misma apunta que José María Cossío afirma que este romance 61 es imitación de un romance de Salazar y Torres titulado “Retrato que escribí a una dama”. Sobre este mismo romance, Sabat de Rivers afirma en la “Introducción” a *Inundación castálida* (1982) que “el conocimiento íntimo que tenía nuestra poetisa de la obra de Salazar y Torres nos parece indudable. De intertextualidad, se hablaría hoy” (51).

Tránsito a los jardines de Venus,
órgano es de marfil, en canora
música, tu garganta, que en dulces
éxtasis aun al viento aprisiona. (OC 80)

Dátiles de alabastro tus dedos,
fértiles de tus dos palmas brotan,
frígidos si los ojos los miran,
cálidos si las almas los tocan. (OC 80)

Plátano de gentil estatura,
flámula es, que a los aires tremola:
ágiles movimientos, que esparcen
bálsamo de fragantes aromas. (OC 81)

Estas tres estrofas en las cuales predomina la sinestesia son una asombrosa lección sobre la construcción del retrato ur-ecfrástico de la Virreina y lo coloca en un plano más terrestre en comparación a las primeras estrofas. En conjunto nos hablan de la versatilidad y osadía en la selección del léxico que encuentran su originalidad más allá de los “cultismos gongorinos” para crear una atmósfera emparentada con elementos comestibles de la vida cotidiana como los “dátiles” y el “plátano”. Estos dátiles y plátano contienen un reporte detallado sobre la voz, los dedos delgados y el caminar de Lísida/ María Luisa que no podrían ser representados en un retrato pictórico. Según Kathryn M. Mayers (2003) la descripción de los retratos de corte petrarquista como este romance y el

soneto “Este, que ves, engaño colorido” manifiestan la forma en que Sor Juana se posiciona política y estéticamente frente a la tradición peninsular y la criolla en América.³⁷ A juicio de Mayers, Sor Juana se resiste a dos líneas de pensamiento bajo las cuales quiso encasillarla la crítica que sólo la concebía como receptáculo pasivo de la influencia gongorina o la crítica nacionalista que la arranca de dicha tradición y que la convierte en iniciadora de una tradición criolla novohispana. Para Mayers, ambos poemas, “show that collaboration with a fictional other is a central strategy throughout her corpus, and that serves principally to regulate or mediate an European vision of the world not to transparently represent a real subaltern sector with which she completely identifies” (208-9).

Las estrofas 13 y 14 contienen en parte el tinte atrevido que ha desatado toda clase de polémicas interpretaciones con la crítica literaria desde su primera edición en 1689. Se las ha interpretado como excesos de una monja evocando la imagen de otra mujer, no como parte de un discurso literario apegado a convenciones androcéntricas. Se considera que el problema con dicha interpretación consiste en olvidar que son sólo dos estrofas en un poema compuesto por 17. La crítica ha planteado que son alusiones audaces por la asociación de imágenes con las que se comparan tanto su cintura como su talle y porque asumen que una “voz femenina” es quien las escribió. No obstante, el

³⁷ El trabajo de Mayers "Imag(in)ing Differently: The Politics and Aesthetics of Ekphrasis in Luis de Góngora, Hernando Domínguez Camargo, and Sor Juana Inés de la Cruz" es la única disertación doctoral que hemos ubicado enfocada a la ékfrasis en PQDT. Mayers en el capítulo III titulado “Este que ves, engaño colorido”: Discursive positioning in Sor Juana’s Ekphrasis” (146-209) se concentra en la ékfrasis como recurso poético y retórico que le brinda la oportunidad para delimitar su lugar entre lo que ella nombra como “protonationalism” y la tradición criolla en comparación a la tradición literaria peninsular representada por Góngora. Mayers propone que es la ékfrasis, entre otros recursos, la que le sirve a Sor Juana para subvertir el modelo poético gongorino. La autora analiza con detalle esta perspectiva en el romance 19, los ovillejos 214, el romance 61 y el soneto 45. Su análisis resultó muy útil para nuestro trabajo, pero nos concentramos exclusivamente en sus observaciones sobre el romance 61 en el presente capítulo.

único marcador “genérico” que ubicamos en todo el romance, es el “nos” del verso 52 de la estrofa 13 y en el resto de los 57 versos no hay vestigios de otro marcador genérico.

Aquí las estrofas 13 y 14:

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

Cúmulo de primores tu talle,
dóricas esculturas asombra:
jónicos lineamientos desprecia,
émula su labor de sí propia. (OC 80)

El pronombre enclítico “nos” al ser incluyente veda la contemplación de la cintura de Lísida no sólo para el hablante poético sino para los lectores/espectadores masculinos y femeninos. Señalamos que es vital caer en cuenta que nuestra “mirada” no se ejerce sobre el retrato como representación pictórica porque el hablante poético no nos lo permite. El hablante poético asume un rol de censor visual. La evocación es una trampa retórica inteligente porque sin saltar ni una sola de las partes convencionales del retrato descriptivo, lo que hace es enfatizar una zona prohibida tanto para los ojos como para la imaginación pictórica. Se se aprecia aquí, la censura a la posibilidad siquiera de “imaginar” la cintura distingue esta mirada cauta y respetuosa del hablante poético de la mirada lasciva que se apuntó en el *Polifemo* de Góngora que ya se comentó en el capítulo tres. Aquí tampoco hay espacio para un *voyeur* como en *El curioso impertinente* de

Cervantes. El topos de la escultura para evocar la armonía del talle femenino descarta los estilos dóricos y jónicos porque el hablante poético insiste en la originalidad de la silueta de la retratada. Ambas estrofas se interconectarían en perfecta armonía con la tendencia hiperbólica con la que inicia, desarrolla y concluye el romance Sor Juana. Si de cierto estas líneas son sensuales, la sensualidad se magnifica por la negación a la mirada, no por la imposición de una mirada activa como en las obras ya mencionadas tanto de Góngora como de Cervantes. En consonancia con la ausencia de la mirada o la “(des)localización” de la mirada, Luis F. Avilés (2000) realiza un extraordinario análisis sobre la “mirada imposible” y lo que ésta significa en el soneto 145 “Este que ves, engaño colorido”. Pese a que su análisis se edifica en torno a dicho soneto, sus comentarios parecen válidos especialmente para la estrofa 13 que se ha venido comentando. Para el autor en el soneto 145 la cancelación de la mirada se inicia con el deíctico con que abre el soneto, el pronombre demostrativo “Este”. El demostrativo entonces coloca un “evento visual” ante los ojos del lector/espectador de un retrato parlante que se ve y habla a sí mismo pero que en realidad no ve. Para Avilés por la ausencia de dicho “evento visual” es que el soneto indaga sobre la interpretación de su propia naturaleza pictórica y el soneto es más “un acto ético y correctivo” (417). De forma paralela en el contexto de la estrofa 13 el acto “ético y correctivo” es la censura al ejercicio de la mirada sobre la cintura de Lísida, mientras que en el soneto el retrato parlante se autocritica por la superficial apariencia de su perfección, hasta llegar a la degradación y nulificación del retrato mismo.

De entre los varios elementos que hemos señalado que posicionan a Sor Juana como renovadora de algunos aspectos estilísticos en este romance, señalamos su capacidad retórica para “neutralizar” cualquier marcador genérico a lo largo de todo el

retrato. Inclinar por un marcador genérico masculino o femenino habría distraído su propósito primordial: el de realizar un retrato lírico-pictórico de su mecenas y amiga. Rosa Perelmuter (1998) señala esta peculiaridad difícil de conseguir en nuestra lengua. Ella tampoco encuentra un marcador genérico en este romance y enfatiza: “si tenemos en cuenta lo difícil que resulta expresarse en español evitando indicar el género de quien habla, podremos reconocer la rareza que representa el que Sor Juana lo haya logrado en la mayoría de sus poesías líricas” (210). Consciente de su sexo y de su papel como monja y “protegida” por su mecenas femenina, no es un accidente la ausencia de marcadores genéricos de la voz poética. La decisión la interpretamos como una táctica retórica que habla de Sor Juana y su mirada moderna, pues se adelanta varios siglos al incluir a los dos sexos, sin pugna, en la contemplación de una “rara hermosura”. Es una mirada abierta, inclusivista y moderna.

A manera de conclusión en este capítulo se presenta un soneto laudatorio escrito en 1689 por Doña Catalina de Alfaró Fernández de Córdoba, “religiosa en el muy ilustre convento de Sancti Spíritus de la ciudad de Alcaraz, en alabanza de la madre Juana Inés de la Cruz”. El soneto está identificado como tal, sin ningún título y lo recuperamos íntegro porque habla de una voz femenina halagando la maestría e inteligencia de Sor Juana. El soneto aparece en el Vol. 1 de *Sor Juana a través de los Siglos (1668-1910)* editado por Alatorre (2007):

La mexicana Musa, hija eminente
de Apolo, y que las Nueve aún más divina,
por que fuese del Sol la Benjamina,
le nació en la vejez de su poniente.

¡Qué sutil, si discurre! ¡Qué elocuente
si razona! Si habla, ¡qué ladina!
Y si canta de amor, cuerda es tan fina,
que no se oye rozada en lo indecente.
Única Poetisa, ese talento
(que no le desperdicias: que le empleas)
aun le envidia mi amor, que es lince a tiento.
¡Oh! En hora buena peregrina seas,
por si vago tal vez mi pensamiento
se encontrase contigo en sus ideas. (37)

El soneto de Doña Catalina rescata la recepción generalizada de los poemas de Sor Juana en el mismo año en que fuera publicada *Inundación castálida* (1689). Doña Catalina se adelanta a la posible interpretación de los poemas de amor, subidos de tono, que rodearían de suspicacia y rumores a Sor Juana desde entonces. La “defensa” a favor de tales poemas sorjuaninos la encontramos en los versos 7 y 8. De todo el soneto, esos son los versos más citados por la crítica justamente porque diluyen cualquier interpretación que se pudiera dar por la intensidad en la evocación poética de la Condesa de Paredes. Sin embargo, para nosotros el valor de todo el poema radica en la configuración de una etopeya exacta de las habilidades intelectuales y discursivas con las que siempre se ha asociado a Sor Juana. Doña Catalina a su manera, nos regala un *retrato intelectual* de la fama sorjuanina y sus razones. El encomio de la habilidad de persuasión, la lógica de su reflexión y la nitidez de argumentación sorjuanina ya está captada en estos versos escritos por una mujer sobre otra mujer. En este mismo poema, encontramos el término “amor”

en el verso 11 que discutiremos en el siguiente capítulo con mayor profundidad para delimitar su significado en los propios poemas de Sor Juana que vamos a analizar. Doña Catalina al hablar de “amor” lo hace como una declaración de admiración y respeto a una escritora contemporánea. Doña Catalina habló de “amor” como una lectora cautivada, enamorada, del vigor intelectual sorjuanino.

El análisis del romance-retrato lírico desde los presupuestos teóricos de la écfrasis arrojó el retrato verbal con aspiraciones a la representación iconográfica que poseen los retratos pictóricos. El yo poético en tal romance nos brinda en detalle y reproduciendo el modelo petrarquista del retrato lírico, la belleza cortesana de una figura pública femenina: María Luisa, Condesa de Paredes y Marquesa de la Laguna. Este romance-retrato de Lísida/Virreina de la Laguna, sirve como un poema de “carácter contrapuntístico” frente a las redondillas 90 y 91 retomando la idea de Emil Volek que se mencionó al inicio de este capítulo. El carácter contrapuntístico creemos encontrarlo en este romance-retrato ya que el hablante poético se mantiene distanciado, reverente, y en un nivel de subordinación discursiva ante su mecenas femenina. En consecuencia, este romance no muestra aún una proximidad ni en el tono o léxico ni en algunos versos que dejen entrever una cercanía nacida de un trato amistoso como cremos ver en ambas redondillas. El trato amistoso se evidenciará en algunas estrofas especialmente de las redondillas 91 que analizaremos en el capítulo seis. Esta dicotomía, distancia-cercanía discursiva que reflejan los tres poemas en su conjunto con respecto a la amistad entre Sor Juana y María Luisa, nos parece es el resultado de la distancia-cercanía de la relación entre ambas amigas. Vemos que en el romance decasílabo 61 predomina la distancia cortesana entre mecenas y cliente pese a que el hablante poético usa el apóstrofe en la segunda persona.

CAPÍTULO CINCO

AMICITIA EN NUEVA ESPAÑA: SOR JUANA Y LA AMICITIA FEMENINA

(IM)PERFECTA

Éste, a diversos respectos,
tiene otras mil divisiones
por las denominaciones
que toma de sus objetos.
Y así, aunque no mude afectos,
que muda nombres es llano:
al de objeto soberano
llaman amor racional;
y al de deudos, natural;
y si es amistad, urbano.

“Al amor, cualquier curioso” (Décimas 104)

Las décimas anteriores tienen una breve presentación, “Defiende que amar por elección del arbitrio, es sólo digno de racional correspondencia” (*OC* 116). Méndez Plancarte (1951) como Sabat de Rivers (1982) coinciden en sus respectivas ediciones al señalar la naturaleza contradictoria del amor que plantea Sor Juana en estas décimas. Para la monja jerónima, es una decisión racional donde el humano ejerce su libre arbedrío para amar a quien se desea, o en cambio, es una imposición de los astros en donde la voluntad humana no se ejerce. Estos dos caminos amorios opuestos, no serán analizados en el

presente capítulo, ni se discutió el amor entre los deudos, es decir, el afecto familiar. El concepto de amor que sí interesa es el tercero señalado al final del epígrafe, el “urbano” entre Sor Juana y la Condesa de Paredes, y que se prodigaron de manera mutua hasta la muerte de la monja en 1695. Este tipo de *amor urbano* que se desarrolla entre las dos mujeres se delimitará en parte, desde los presupuestos teóricos de la *amicitia* masculina el cual pudo haber servido de base para el desarrollo simultáneo de la tradición de la *amicitia* femenina en obras escritas por mujeres. Ambas tradiciones serán revaloradas en el contexto novohispano del siglo XVII a través del análisis de las redondillas 90 y 91 que se analizarán en este capítulo y en el seis respectivamente. Se propone este orden en el análisis de las redondillas atendiendo a la cronología de los poemas marcada por Méndez Plancarte en las notas de su edición (*Lírica* 487-88). Méndez Plancarte indica que las redondillas con el número 90 aparecieron en la versión original de *Inundación castálida* (1689) pero no así las redondillas 91. Las redondillas 91 aparecieron publicadas en *el Segundo volumen* de las obras sorjuaninas en 1692. Esta distancia cronológica de tres años entre ambas redondillas se debe tener presente porque entre unas y otras se observa una diferencia significativa en el tono y el uso del apóstrofe desde la perspectiva del yo poético. La distancia cronológica de hecho patentiza un *acercamiento amistoso* más profundo en las redondillas 91 porque el hablante poético tutea a la “Señora”, en lugar de usar el “Vos” que usaba en las redondillas 90. Este es sólo uno de los elementos que arrojan una transformación en el trato de mecenas y cliente que inicialmente tuvieron Sor Juana y la Condesa de Paredes y se discutirá en sendos análisis más adelante.

Para este análisis poco importa si las redondillas 91 fueron escritas durante la estancia de la Virreina en México y que por tanto Sor Juana las haya rescatado

posteriormente para su publicación en el *Segundo volumen* de las obras sorjuanianas en Sevilla (1692). Importa más, sin embargo, la posibilidad de que Sor Juana las haya escrito con el propósito expreso de que fueran publicadas en dicho libro. Si esto fue así, se resalta que entre unas y otras redondillas la comunicación entre ellas continuó a pesar del regreso de la la Condesa de Paredes como ex-Virreina de Nueva España a España en 1688. Si por el contrario, las redondillas 91 fueron escritas durante la estancia de la Condesa de Paredes como Virreina entonces ambas redondillas 90 y 91 demostrarían que el tiempo compartido provocó un acercamiento personal. Si esto sucedió, hubo una familiaridad entre ambas mujeres y esta transformación quedó reflejada entre ambas redondillas aunque sea en forma de un reclamo amistoso en las redondillas 91 como se demostrarán en el capítulo seis.

Con respecto a la *amicitia masculina*, en tanto constructo teórico como lo ha demostrado la crítica, se deriva del modelo ideal de “amistad perfecta” propuesto por Aristóteles, y luego retomado y delimitado más adelante por Cicerón. Su impacto queda evidenciado por la larga tradición del cuento de los dos amigos, basada justamente en el modelo de dicha “amistad perfecta” aristotélica. La persistencia del cuento de los dos amigos en la historia de la literatura española peninsular pudo haber servido de base para el desarrollo aparejado de dicho *topos* en la literatura escrita por mujeres.³⁸ En estas obras

³⁸ Se sabe de la existencia de las distintas versiones del cuento gracias al estudio de Avalor-Arce (1957). Avalor-Arce se concentra en la tradición del *topos* de los dos amigos a lo largo de casi siete siglos y salvo la referencia al *Decamerón* de Boccaccio e *Histórias de proveito e exemplo* de Gonzalo Fernandes Troncoso, el resto de las obras aludidas son españolas. El autor menciona que fue Pedro Alfonso con su *Disciplina clericalis* (comienzos del siglo XII) quien introdujo el cuento de los dos amigos en España. A decir de Avalor-Arce: “El principio jerarquizador, tan caro a la mentalidad medieval, supedita el relato a la exposición moral; la fábula queda relegada a segundo plano y el desarrollo artístico sufre en consecuencia” (3). En la tradición del cuento de los dos amigos, ambos pertenecen al mismo estamento noble y se mantienen fieles a su amistad “perfecta” hasta que X cae enamorado de la prometida de Z. El amigo Z, al enterarse de la pasión de X, renuncia a su prometida para que X recupere la salud. Tras el matrimonio realizado sin que la amada haya participado en la decisión, el amigo casado cae en desgracia y pierde sus

los personajes femeninos establecen relaciones amistosas o niegan la amistad, y además subvierten el modelo de la *amicitia* masculina tal como se discutirá en la comedia *La traición en la amistad* (1635) de María de Zayas. Se recurre a la crítica que se ha generado sobre dicha comedia de Zayas porque el tema de la amistad entre mujeres dentro de la obra, permite rescatar las actitudes y valores que los personajes femeninos destacan como más importantes hacia la amistad. Son justamente estos valores y actitudes los fundamentos para la posterior representación de la *amicitia* femenina desde el punto de vista teórico y son los mismos que se cree ver en la *amicitia* entre Sor Juana y la Virreina de la Laguna. A nuestro entender, las actitudes y valores vistos en la comedia sobre la *amicitia* femenina aunque son producto de la creación artística de Zayas, podrían estar reflejando la forma en la cual las propias mujeres nobles, aristócratas y de estamento social inferior, se pensaban y veían a sí mismas como amigas. Sor Juana se suma y enriquece dicha tradición literaria de la amistad femenina pues en varios de sus poemas dedicados a la Condesa de Paredes se manifiestan elementos velados de la amistad real que hubo entre las dos mujeres.

Es indispensable detenerse en la definición de este tipo de *amicitia* femenina que englobaría a todos los poemas escritos a la Virreina, aunque este trabajo se concentre en sólo tres de ellos. El primer poema es el romance decasílabo número 61 analizado en el capítulo anterior y las redondillas ya referidas. La delimitación del tipo de amistad femenina como constructo teórico, permite establecer la perspectiva desde la que se

posiciones y riquezas. Sale en busca de su amigo para que lo ayude a salir de sus problemas, pero el amigo no lo reconoce. El amigo no reconocido, huye lastimado. En la huida alguien comete un crimen y, por tanto pesar el amigo no reconocido, decide culparse. Todo se resuelve al final y la amistad es retomada entre ambos. En el marco anecdótico de la trama, la amistad es “perfecta” porque un amigo prueba su amistad al ceder a su prometida al amigo que cae enamorado de aquélla. En ningún momento el amigo traicionado discute con el amigo traidor. Muy al contrario, finiquitan el intercambio de la amada como prueba irrefutable de su amistad “perfecta”. Este modelo de amistad “perfecta” es reconocida y famosa hasta el grado de que en algunas versiones del cuento un rey o un noble pide ser amigo de los dos amigos.

expresa el hablante poético dentro de dichas redondillas. El hablante poético evoca y sugiere una imagen específica de subordinación ante la “Señora” a quien van dirigidos sus versos ya que usa la retórica cortés propia de mecenas y cliente, es decir entre seres de estamento desigual. Sin embargo, se encuentra también en ambas redondillas otro discurso de tipo amistoso que refleja una convivencia más próxima, más personal. La coexistencia de ambas relaciones —de mecenazgo y la amistosa— dota de ambigüedad discursiva y poética a las redondillas y este doble carácter inseparable entre una y otra relación, y entre un discurso y otro, distingue la naturaleza híbrida de ambas redondillas. Se apunta además que el discurso amistoso atiende a una esfera más privada de la relación entre ambas mujeres, mientras que el discurso cortés reproduce la imagen de una relación pública entre mecenas y cliente. En consecuencia, los dos poemas por un lado presentan una imagen pública en el contexto de la relación entre mecenas femenina y cliente, y asimismo, muestran una imagen más íntima y personal del trato entre amigas, salvadas las diferencias estamentales.

El epígrafe tomado de las décimas 104 con el que abre este capítulo es la clave como punto de partida para el análisis propuesto al referirse Sor Juana explícitamente al amor “urbano”. La distinción entre las tres modalidades de amor *racional*, *natural* y *urbano*, demuestran que la monja estaba consciente del tema del amor cortesano y la amistad.³⁹ Según las definiciones proveídas por el *Diccionario de Autoridades* (1726-39) sobre el concepto de *amor urbano* se puede proponer que este tipo de amor entre los

³⁹ En el *Diccionario de Autoridades* (1726-39) Vol. VI (1739) se encuentran dos acepciones ligadas al significado de “urbano” que merecen ser mencionadas. La primera acepción es “lo que pertenece, ò es proprio de la Ciudad” y la segunda “se toma también por cortesano, atento, y de buen modo”. Como se observa, hay una relación de equivalencia entre “urbano” y “cortesano” que se hace necesaria aclarar también. En el mismo *Diccionario* Vol. II (1729) encontramos que una de las acepciones sobre “cortesano” se refiere a “lo perteneciente o próprio de la Corte” y también “comedido, atento, urbano y cortés”.

amigos o las amigas, puede estar circunscrito a la vida de la Corte y se establece como una relación emocional, atenta y cordial. Estas definiciones sirven para establecer las concepciones lingüísticas e ideológicas generales con las que Sor Juana pudo haber asociado la idea de *amicitia* como *topos* literario y como experiencia personal en su tiempo. Para ampliar el concepto teórico sobre la *amicitia* desde el punto de vista filosófico y como *topos* literario, es necesario detenerse a su vez en la valorización complementaria del discurso cortesano con el que se entremezcla y que es propio de mecenas y cliente. Se rastrean estas dos directrices porque en las redondillas confluyen y se entrelazan estas tradiciones y discursos y resulta imposible separarlos.

El punto inicial a subrayar sobre la amistad femenina es la actitud cortesana con la que Sor Juana escribió los poemas a la Condesa de Paredes y que, en conjunto, son una muestra de cariño amistoso. Aunque ya lo mencionamos en el capítulo anterior, recuérdese que *Inundación castálida* (1689) está dedicado a la Condesa de Paredes como lo demuestra la ubicación del soneto-dedicatoria 1, “El hijo que la esclava ha concedido” en la primera página de la primera edición del libro (ver la reedición realizada por Sabat de Rivers 89-90). No obstante como ya habíamos indicado, el mismo soneto-dedicatoria a la Condesa, aparece con el número 195 en la edición de Méndez Plancarte (*Lírica* 303-04). Esta decisión editorial de Méndez Plancarte desvanece por completo el sentido y propósito cortés y amistoso con el cual concibió Sor Juana la publicación de sus poemas en la versión original. Se copia íntegra la dedicatoria que antecede al soneto 195 en nuestra edición de Monterde:

A la Excma. Sra. Condesa de Paredes, Marquesa de la Laguna, enviándole estos papeles que su Excia. le pidió y que pudo recoger soror Juana de

muchas manos, en que estaban no menos divididos que escondidos, como tesoro, con otros que no cupo en el tiempo buscarlos ni copiarlos. (OC 158)

Esta dedicatoria está enmarcada en la retórica clásica de mecenas y cliente pues en ella se observa la distancia respetuosa con la que Sor Juana se dirige a la Condesa. Sor Juana fiel a tal convención además firma tal soneto-dedicatoria como una humilde criada, subrayando así su rol inferior ante su mecenas: “Ama y Señora mía, besa los pies de V. Excia., su criada Juana Inés de la Cruz” (OC 158). Se evidencia también que fue la ex-Virreina de Nueva España, ya de regreso en España en 1688, quien pidió los poemas a Sor Juana para su edición. Todos los poemas a la Condesa de Paredes circunscritos bajo esta dedicatoria inicial, simbolizarían además una *fineza* y la crítica ya ha señalado la importancia de esta palabra para Sor Juana.⁴⁰

Con base a las definiciones proveídas en el *Diccionario de Autoridades* (1726-39) se puede decir que Sor Juana dedica poemas a la Virreina de la Laguna como *gentilezas escritas* para rendir agradecimiento por los favores recibidos durante su estadía en México (1680-86) y por el apoyo recibido para ver editados sus poemas por primera vez. Estas gentilezas fueron escritas por Sor Juana desde su papel como cliente y amiga y se hace notar que las acepciones proveídas por el *Diccionario* establecen justamente el entrelazamiento entre el código cortés y amistoso.

El entrecruzamiento ha creado la ambigüedad semántica con que la crítica se ha tenido que enfrentar a los poemas sorjuaninos desde su primera publicación. Jean Franco (1993) propone que la “fineza” para Sor Juana rebasa las definiciones con las que estuvo

⁴⁰ Ver nota 6 de la Introducción en donde se brindan las acepciones proporcionadas sobre “fineza”.

conceptualizada la palabra durante la época y se coincide con él.⁴¹ Franco plantea que los “galanteos” entre los miembros de la nobleza fueron, “reglas implícitas que determinan distancias e intimidades en un grupo del mismo status social” (248). La etiqueta cortés de comportamiento entre iguales ya en los bailes o en la simple conversación, como Franco también indica, consideraba el respeto y la distancia necesarias para que permanecieran las relaciones sociales. Con base a esta observación de Franco, se cree que con respecto a los poemas dedicados a la Condesa de Paredes esta oscilación entre la distancia y la proximidad resulta válida pues la “distancia” expresiva queda de manifiesto en la retórica cortés que reproduce Sor Juana mientras que la “proximidad” expresiva se ubica en el discurso amistoso. Esta interpretación es posible si se acepta, como ya hemos propuesto, que los poemas simbolizan *finezas “urbanas”* donde se salta la esfera del mecenazgo y se pasa a la esfera de la amistad entre las dos mujeres. Pueden ser concebidos también como *finezas urbanas*, todos aquellos poemas que escribió Sor Juana a todos(as) sus mecenas, amigos, amigas y personas importantes en el círculo de sus afectos personales en su vida como monja y escritora. Además el sentido de *fineza* entendida como “dativa pequeña y de cariño” se ve reforzado porque hay constancia escrita de que los poemas que enviaba Sor Juana a seres queridos en ocasiones los acompañaba con obsequios simbólicos de su afecto y reconocimiento.⁴²

⁴¹ Franco interpreta a la comedia de capa y espada de Sor Juana, *Los empeños de una casa*, como una “comedia de comportamiento (o *manners*)” (251). Franco cree que en dicha comedia “se encuentran formas de un comportamiento social que no dependen del uso arbitrario ni despótico del poder ni del código anacrónico y falocéntrico del honor”(249). Esta idea es la que a entender de Franco tiene Sor Juana sobre la “fineza” expresada entre los enamorados movidos por su auténtico amor y libre albedrío, lejos del interés paterno que pone en movimiento el enredo de la obra. Franco considera que Sor Juana al plantear esta crisis de intereses, hace una crítica al poder patriarcal que en el contexto histórico de la época recobraba fuerza porque ya se percibían los rasgos tempranos de una sociedad fundada en intereses mercantilistas.

⁴² Ejemplos de *finezas urbanas* y obsequios son los que se mencionan en las breves presentaciones que anteceden a los poemas sorjuaninos que se brindan a continuación. Se menciona por ejemplo, un retablo de

Antes de proseguir se insiste como ya se había indicado en la Introducción que las redondillas con los números 90 y 91 que analizaremos no hablan de la amistad entre las dos amigas de manera directa. No son tampoco reflexiones sobre las cualidades de la Virreina como amiga. Lo que se intenta demostrar es que en ellas hay indicios que nos permiten reconstruir la cercanía amistosa entre las dos mujeres. Estos indicios en los poemas son los vestigios de su amistad con valor intra y extra-literario y son importantes porque no se cuenta aún con documentos de carácter histórico entre ellas dos, como diarios personales o cartas que nos aporten más detalles sobre su amistad, desde que se conocieron y hasta la muerte de Sor Juana. Las redondillas en todo caso, por medio de su desarrollo reflexivo, el tono entre cortesano y familiar del hablante poético, ciertos giros sintácticos y el léxico, permiten rastrear *indicios* ciertamente cortesanos a la par que amistosos entre las dos mujeres.

De manera general, como ya se había dicho, en ambas redondillas se advierten dos discursos y dos tradiciones difíciles de separar, la cortés y la de la *amicitia*. El orden en el cual se analizarán ambas directrices discursivas se apega estrictamente al orden de los propios poemas. Con respecto a la tradición discursiva cortesana se puede afirmar que es idéntica a la que sostiene al romance decasílabo número 61 analizado en el capítulo cuatro. A dicha tradición se ajusta Sor Juana en ambas redondillas porque la Virreina junto con su esposo fue primero su mecenas. A las redondillas 90 las antecede una presentación “favorecida y agasajada, teme su afecto parecer gratitud y no fuerza”:

madera que acompañó al romance 17 (*OC* 24-5) escrito a la Condesa de Paredes. El romance 44 dedicado a la Condesa de Galve fue acompañado de un zapato bordado y “un recado de chocolate” (58-9). A las décimas 119 las acompañaron “unas pastillas y guantes de olor, a un compadre” (121). En las décimas 122 se presenta “un reloj” a un “Señor” a quien Sor Juana da los buenos días (122). En la presentación que antecede a las décimas 130 y 131 respectivamente se dice que envió Sor Juana a la Condesa de Paredes castañas y una comedia (125). Los números entre paréntesis corresponden al número de página(s) en las que se encuentran los poemas mencionados en nuestra edición de Monterde. La lista no es exhaustiva.

Señora, si la belleza
que en Vos llevo a contemplar
es bastante a conquistar
la más inculta dureza,

¿por qué hacéis que el sacrificio
que debo a vuestra luz pura,
debiéndose a la hermosura
se atribuya al beneficio?

Cuando es bien que glorias cante,
de ser Vos, quien me ha rendido,
¿queréis que lo agradecido
se equivoque con lo amante?

Vuestro favor me condena
a otra especie de desdicha,
pues me quitáis con la dicha
el mérito de la pena;

si no es que dais a entender
que favor tan singular,
aunque se puede lograr,

no se puede merecer.

Con razón: pues la hermosura
aun llegada a poseerse,
si llega a merecerse,
dejara de ser ventura. (OC 107)

En las primeras seis estrofas se despliega con claridad y predominio el discurso cortés. Mas es de advertir también que hay palabras que dejan entrever la influencia del léxico religioso tan apegado a la vida cotidiana de Sor Juana. Sabat de Rivers en su reedición de *Inundación castálida* (1982) sobre estas mismas redondillas a las que ella asigna el número 57, sólo señala que en los versos 15 y 16 y los que siguen se ubican “tópicos del amor cortés: Con la dicha que me dais al recibir vuestro favor, me priváis del mérito que conseguiría con la pena” (263). Méndez Plancarte apunta también sobre dichas redondillas que de los versos 17 a 32 se puede advertir “la gratitud de la dicha en la amistad o en el amor” (*Lírica* 487).

Con ambos autores se coincide con respecto a la interpretación que brindan, pero habría que agregar una diferencia determinante entre la reedición de Sabat de Rivers y la edición de *Lírica personal* de Méndez Plancarte. En la edición de Méndez Plancarte palabras como “Señora” y “Vos” aparecen con mayúsculas a lo largo de todo el poema. La edición de Monterde respeta el uso de las mayúsculas usado por Méndez Plancarte, y ambas palabras así presentadas, subrayan aún más los apóstrofes cortesianos con los que se dirige el hablante poético a la “Señora” de los versos. Anotamos que ni en la reedición de Sabat de Rivers (1982) ni en la edición de Antonio Alatorre (*Lírica* 316-17) aparecen

tales mayúsculas, lo que reduce la formalidad propia del discurso cortesano y la relación jerárquica implícita entre favorecido y “Señora”. Además de esta diferencia semántica y tipográfica, es de notar que no haya marcador genérico en la voz poética del poema; es la presentación previa al poema adjudicada a Juan Camacho Gayna la que asume una voz poética femenina. El léxico que interpretamos más tendiente al carácter religioso en palabras como “sacrificio”, “luz pura”, “condena”, “pena”, “dicha” y “desdicha” es frecuente asimismo en el discurso cortesano. No obstante, en nuestro análisis queremos proponer justamente que tales palabras se prestan también para ser leídas como rasgos biográficos de la vida de Sor Juana como religiosa.

Prosiguiendo con el análisis sobre dicha expresión cortés, en estas mismas estrofas encontramos que aunque no se realiza un retrato ur-eufrástico como en el romance 61, sobresale el tema de la belleza neoplatónica desde el primer verso, lo mismo que el *decoro* de la “Señora”. Es decir, las redondillas se inician con una alusión directa a la mirada y a la contemplación de la belleza de la “Señora”. Este simple acto, el dejarse contemplar, es la primera gracia o beneficio concedido por la Señora al hablante poético que la recrea en su imaginación. De tal suerte pues que la contemplación y admiración de su belleza se revela como acto generoso lleno de “luz pura” y surge la declaración de agradecimiento como *fineza* a la “Señora”.

El sentido de decoro en las redondillas debe ser entendido, como lo propone Mary Rogers (1988) no sólo relacionado a la belleza física “it was too involved with notions of morality, virtue, rank, and economic and sexual relationships” (49).⁴³ El decoro es un

⁴³ Rogers estudia los diálogos de Trissino, Firenzuola y Luigini para establecer las ideas sobre belleza física y decoro que manejaban estos escritores y cuyos presupuestos podían ser advertidos como influencia en la obra de pintores del siglo XVI. Cada autor propone un “word-portrait” de elementos que considera importantes recalcar o vedar para la recreación de su respectivo modelo de belleza femenina. Tales

aspecto esencial en ambas redondillas 90 y 91 porque la belleza o “hermosura” que se recalca como primordial virtud de la “Señora” da cuenta de los distintos niveles señalados por Rogers. En primer lugar, vemos que el hablante poético en las seis primeras estrofas subraya la generosidad de la “Señora” al prodigarle favores y amparo. Al recibir dichos favores hay una implícita relación de poder y jerarquía en la cual el yo poético es el receptor y subalterno. Son estos favores “inmerecidos” los que motivaron la escritura del poema en cuestión que debe ser leído como una *fineza*. Para la voz poética en el poema, ninguna palabra resulta suficiente porque lo que se recibe no está en estricta correspondencia con lo que se da a cambio: un poema-agradecimiento. Esta diferencia entre lo recibido y lo retribuido a cambio, siempre estará en un nivel desigual y desproporcionado, ya que la “Señora” es una noble cortesana y el favorecido(a) es de estamento inferior. Conceder favores a un protegido(a) habla de la liberalidad con que ha procedido la “Señora” aludida en los versos y es el aspecto que más destaca la voz poética en la configuración etopéyica de la Señora. Es por esta liberalidad de espíritu, entendida como generosidad y traducida en afecto y favores que el súbdito escribe el poema. Además se encarga de insistir que, de antemano, el reconocimiento por tal generosidad es un asunto de obligación ante la “Señora”. Este sentido de “deuda” con la “Señora” constante y sobre todo *inconmensurable* se torna en pretexto para hacer gala de la zalamería propia de la cortesanía.

A propósito de todas estas convenciones retóricas de cortesanía, como bien fundamenta José Pascual Buxó (1995) cabe recordar la experiencia de Juana al vivir en la

elementos van desde los detalles del rostro según el canon petrarquista, pasando por el tipo de ropa, alhajas, el cabello, los pies y las manos, la alusión al desnudo o semidesnudo, hasta cualidades morales como la castidad.

corte de los Virreyes de Mancera.⁴⁴ Buxó cree que fue en la corte donde Sor Juana siendo una adolescente pudo aprender “ el producto intelectualizado de su contacto con el universo extremadamente codificado, pero no por ello menos real, de los galanteos de palacio” (“Amor” 124). Buxó lo menciona porque dentro de la crítica católica, representada por el propio Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda —autor del cuarto tomo de las *Obras completas* que inició Méndez Plancarte— existe la tendencia a valorar los poemas de amor de Sor Juana como resultado de especulaciones de carácter reflexivo. No se acepta que fue quizá durante la estadía de la joven Juana en la corte de los Virreyes de Mancera, en donde la adolescente fue algo más que un receptáculo y testigo pasivo de la vida y del discurso amoroso cortesano. Según Buxó “la doctrina de amor” que se observa en los poemas amorosos sorjuaninos no sólo se debió a su inmersión al “ritualizado contexto palaciego” sino además a:

una moda cultural muy extendida en el siglo XVII: las academias literarias, que hallan en los palacios reales así como en los de los nobles señores, un terreno abonado en permanente competencia —en méritos, saberes, habilidades y obsequiosidad— en que se hallan empeñados los caballeros y las damas de la aristocracia. Y precisamente como competencia caballeresca presenta Sor Juana la disputa de ‘los entes del palacio’, a quienes convoca a lidiar el ‘Alcalde del Terrero’, término éste que vale tanto para designar el sitio en que se ejercitan militarmente los

⁴⁴ Buxó menciona en su artículo, “Sor Juana Inés de la Cruz: amor y cortesanía” que Menéndez y Pelayo señalaba a la corte de Juan II de Castilla como el escenario por excelencia donde la cortesanía fue cultivada. La cortesanía implicaba el ejercicio de una retórica fija para ganarse la atención y apoyo de los personajes poderosos. Saber imitar el discurso cortés en consecuencia fue un asunto de sobrevivencia y en el caso de Sor Juana sus “finezas” —escritas a hombres y mujeres— fueron estrategias que le permitieron estar cerca de tres Virreinas. Sobre la retórica cortés y en particular sobre la literatura filógena medieval española, ver capítulo II y IV del libro, ‘*De amor, de honor e de donas*’. *Mujeres e ideales cortesanes en la Castilla de Juan II (1406-1454)* de Julio Vélez Sainz (2013).

caballeros como para aludir el ‘parage’ palaciego donde se entrena en cortejar a las damas. (“Amor” 126)

En ambas redondillas 90 y 91 queda de manifiesto esta elaboración cortesana discursiva que forma parte de la retórica del momento histórico novohispano.⁴⁵ Aurora Egido (1990) reconoce el nacimiento de las academias en Italia y la influencia decisiva del humanismo para su desarrollo en otros países.⁴⁶ Egido en el caso concreto de España, describe lo accidentado, inconstante e incluso pueril que podrían resultar las reuniones y en cuya temática se encontraba, “la discusión moral, las lecciones filosóficas y las de tema burlesco” (“Poesía” 121). De entre las distintas clases de academias que ella menciona, señala las “de ocasión” que se podían formar por un acontecimiento como la visita de una marquesa a una ciudad pequeña, pero también descata las ya famosas como la Academia de los Nocturnos de Valencia, la de los Adorantes o la de los Anhelantes de Zaragoza. Especialmente interesantes resultan para este trabajo las Academias que, según indica Egido, estuvieron alrededor de la figura de un noble como la del conde de Fuensalida o la del conde de Lemos en Zaragoza. Egido además señala que las academias intervinieron en cierto grado en la convocatoria de justas poéticas y a algunas de ellas asistieron autores como Lope o Góngora. Egido agrega que a las academias asistieron mujeres y

⁴⁵ Anastasia Krutitskaya (2012) demuestra cómo Sor Juana usa la terminología y figuras poéticas que constituían la retórica a manera de metáforas en algunos de sus romances, loas y villancicos. Krutitskaya apunta que la retórica en esta época debe ser entendida como *elocutio*, “como un arte de persuasión” (153). Esta habilidad persuasiva debió haberla escuchado y aprendido Sor Juana mientras vivió con los Virreyes de Mancera, pues las academias literarias que con frecuencia fueron promovidas por los nobles fueron los escenarios ideales para cautivar oídos y mentes y adquirir la habilidad de persuasión.

⁴⁶ Ver en especial “Poesía de justas y academias” (115-37) y “Literatura efímera: oralidad y escritura en los certámenes y academias” (138-63), contenidos en su libro, *Fronteras de la poesía del barroco*. Ambos artículos nos han brindado detalles sobre la dinámica bajo la cual se llevaron a cabo las academias españolas del siglo XVI y XVII. Egido indica que se iniciaron bajo el signo del humanismo y por tanto el encuentro en las academias “se apoyaba en la impostación dialógica, exaltaba la amistad, la confianza, la reunión entre espíritus con idéntico propósitos y fines: los de la exaltación de la palabra, razón fundamental de la dignidad humana” (“Poesía” 115).

brinda el caso particular de María de Zayas que estuvo en las Academias de Medrano y de Mendoza o Caro en la Academia de Sevilla (“Poesía” 123). La asistencia de ambas escritoras a las academias, indica que hubo relativo acceso para mujeres que durante su vida llegaron a destacar por su actividad literaria y que supieron sortear las barreras de género impuestas durante la época.

De todo cuanto se ha mencionado, se subraya el hecho de que las Academias fueron puntos de encuentro para que los participantes demuestran sus destrezas creativas y persuasivas. Además por cuanto se ha indicado anteriormente fueron un lugar clave para ganarse los favores de un mecenas que no pocas veces fue quien convocó este tipo de encuentros.⁴⁷ Sumado a esto, está el interés propio de los mecenas por aparecer como procuradores de la cultura y la promotores de la literatura como evento social y público. Habría que enfatizar también, la presencia de escritoras como Zayas y Caro quienes participaron en este tipo de reuniones como sugiere Egido. En el caso de Sor Juana, cabe suponer que pudo asistir a encuentros de este tipo en la corte de los Virreyes de Mancera y cuyas reuniones pudieron ser promovidas y organizadas por ellos mismos. Sor Juana pudo aprender de dicha experiencia el discurso cortés que imitó tanto en sus poemas de tema amoroso como los poemas de inspiración amistosa. Julio Vélez Sainz (2006) atina en declarar que las academias, “son un fenómeno cultural claramente relacionado con la

⁴⁷ Gil-Osle (2013) estudia los intereses y saberes de muy diversa índole de los personajes evocados por Cervantes en *La Galatea* en el libro VI donde se encuentra el *Canto de Caliope*. Gil-Osle apunta que Cervantes hace mención a los hombres ilustres guiado por su interés de colocarse dentro del grupo de pensadores que en esa época buscaban consolidar un proyecto de nación monolingüe frente a sus vecinos geográficos. Gil-Osle afirma que “los ingenios de Caliope son un indicador de asociaciones intelectuales que buscaban ampliar el horizonte intelectual en la lengua vulgar nacional” (52). Siguiendo a Gil-Osle, no resulta entonces fortuito que Cervantes haya elegido a Diego Hurtado de Mendoza como el ingenio principal de su *Canto* para sugerir la imagen de una “proximidad de trato” entre ambos y al hacer esta implicación, sumarse al círculo de intelectuales procurando la culminación de tal propósito político-lingüístico.

mercantilización de la literatura” (*Parnaso* 11).⁴⁸ Su opinión constata lo expuesto en las líneas anteriores ya que las Academias fueron los espacios propicios para el mecenazgo.

Por lo que se ha mencionado hasta este momento se puede afirmar entonces que tanto cortesanos y nobles por un lado, y por el otro escritores buscando un mecenas poderoso, supieron sacar provecho de esta relación ventajosa para ambas partes involucradas. En el caso de las redondillas 90 que nos ocupan, el yo poético del agradecimiento de las primeras seis estrofas, pasa a una declaración de *amor urbano* al recibir el aprecio de la “Señora” como un don inmerecido en las estrofas 7 a 11. Un *amor urbano* como hemos propuesto sea entendido: afecto entre los amigos y las amigas que puede estar circunscrito a la vida de la corte y se establece como una relación emocional, atenta y cordial. El yo poético declara su amor entre las estrofas 7 a 11 porque el amor hacia quien le provee favores no es un exceso, sino un sentimiento natural de su relación:

Que estar un digno cuidado
con razón correspondido,
es premio de lo servido,
y no dicha de lo amado.

Que dicha se ha de llamar
sola la que, a mi entender,
ni se puede merecer,

⁴⁸ Ver el capítulo ‘El circo de Heliconia’: certámenes y academias literarias (Cervantes, Quevedo, Góngora y otros ingenios cortesanos)” de su libro *El Parnaso español: canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro*. Vélez Sainz lo mismo que Egido indica el predominio de la literatura con tratamiento ligero y jocoso en España: “aunque encontramos algunas excepciones en Sevilla y Aragón, las academias literarias españolas promovían principalmente unas letras de carácter burlesco, ingenioso y de donaire en agudo contraste con sus equivalentes en Francia y las provincias italianas por lo que las academias españolas son un buen ejemplo para el estudio de la burla, la sátira y la fiesta” (110).

ni se pretende alcanzar.

Y aqueste favor excede
tanto a todos, al lograrse,
que no sólo no pagarse,
mas ni agradecerse puede;

pues desde el dichoso día
que vuestra belleza vi,
tan del todo me rendí,
que no me quedó acción mía.

Con lo cual, Señora, nuestro,
y a decir mi amor se atreve,
que nadie pagaros debe,
que Vos honréis lo que es vuestro. (OC 107-08)

Son estas estrofas la parte más ambigua dentro del poema pues oscilan entre las convenciones literarias cortesas y las que permitió el *amor urbano* entre Sor Juana y la Condesa de Paredes. Se propone ver a las estrofas 10 y 11 como una suerte de “antesala” todavía imbuída en el discurso cortés que es lo que permite dar paso a las últimas estrofas 12, 13 y 14 en donde se hace patente un tono más ligero por parte del hablante poético. Dicha voz poética, carente de un marcador genérico específico a lo largo de todo el

poema, ha violado las convenciones corteses a las cuales está obligado y lo acepta en el inicio de la estrofa 12:

Bien sé que es atrevimiento;
pero el amor es testigo
que no sé lo que me digo
por saber lo que me siento.

Y en fin, perdonad, por Dios,
Señora, que os hable así:
que si yo estuviera en mí
No estuvierais en mí Vos.

Sólo quiero suplicaros
que de mí recibáis hoy,
no sólo el alma que os doy,
mas la que quisiera daros. (*OC* 108)

Consciente del “atrevimiento” al transgredir la “distancia” impuesta por el discurso cortés, la voz poética se autodisculpa porque su sentir ha rebasado el control de su expresión como lo vemos en los versos 47 y 48, “que no sé lo que me digo/ por saber lo que me siento”. Esta tensión dialéctica entre discurso y sentir encubre, a nuestro juicio, un juego retórico entre el control del discurso cortés frente al descontrol del sentimiento y la emoción pues el hablante poético presenta una segunda disculpa en la estrofa 13, versos 51 y 52, “que si yo estuviera en mí/ no estuvieras en mí Vos”. Esta división

antitética entre control del discurso cortés y descontrol de las emociones y la forma de expresarlas, se entiende como el resultado de una voz poética que supera la línea lógica de su discurso para pasar a un tono incluso juguetón, lúdico, permitido por el *amor urbano* entre la “Señora” y el hablante poético. Las redondillas podrían pasar, en una primera lectura, por alabanzas motivadas por la belleza de la “Señora” unidas al agradecimiento por los favores recibidos. Sin embargo, una lectura más atenta sugiere que la secuencia expositiva con la que el hablante poético, en su papel de favorecido, desarrolla su sentir y pensar, corresponde simultáneamente al ámbito del *amor urbano*, es decir, amistoso. La voz poética en los versos 55 y 56 de la estrofa 13, remarca otra vez una división entre lo que podría ofrecerle como agradecimiento, su alma como ofrenda, pero repara que entre el alma que posee y la que desearía darle hay una diferencia insalvable. El hablante poético corona el final de las redondillas con el deseo de entregarle un alma más perfecta como *fineza* porque la Señora lo merece: “no sólo el alma que os doy,/ mas la que quisiera daros”.

Las estrofas 12, 13 y 14 de las redondillas se inclinan más a una esfera personal pues ostentan un tono menos formal y las estructuras sintácticas de los versos 3 y 4 de cada una de dichas estrofas así lo evidencian. Los versos 3 y 4 de las estrofas finales (12, 13 y 14), plantean paradojas desde el punto de vista sintáctico cuyos valores son imposibles conciliar. Las redondillas presentan las disyuntivas entre saber y sentir, estar en descontrol de uno mismo por el control de otra persona sobre la voluntad de uno y por último, una ofrenda limitada antes que una a la altura de la que se merece quien la recibe. Dichas dicotomías discursivas en las últimas estrofas son presentadas con un tono informal que detenta una cercanía mayor con la “Señora” de los versos. La disculpa por

el “atrevimiento” de un amor declarado y las razones para hacerlo, son meros pretextos que desarrollar una autoexcusa. La imagen que se desprende de tales estrofas finales se lee como resultado del *amor urbano* entre el yo poético y la “Señora” pues disuelven formalidades y tonos distantes. La conclusión de las redondillas concentrada en las estrofas 12,13 y 14 según la lectura propuesta, proyectan rastros de su *proximidad amistosa*. En el resto del capítulo se concentrará en esta segunda directriz discursiva porque se ha respetando la secuencia estructural que proponen las redondillas como ya se había aclarado al iniciar el análisis de la primera directriz: el discurso cortés.

Sor Juana como intelectual de su época pudo haber leído algunos de los tratados clásicos de Platón, Aristóteles y Cicerón difundidos y conocidos en torno a la *amicitia*. Se postula esta hipótesis en primer lugar reconociendo la lectora curiosa que ella fue, y en segundo lugar, a partir de lo que sostiene M. A. Wyszynski (1998) y otros autores que se comentarán respecto a la imagen de la amistad femenina en la comedia de Zayas *La traición en la amistad* (1635). Es oportuno recordar que se da un repaso a la crítica más relevante sobre la comedia de Zayas porque en conjunto configura el tipo de representación de la *amicitia* que conformaron en su momento Sor Juana y la Virreina de la Laguna. La crítica brinda algunos rasgos distintivos de la amistad desarrollada entre los personajes femeninos de la comedia de Zayas. Tales rasgos permiten configurar y postular el modelo de amistad que caracterizó la relación entre la monja y Condesa.

Wyszynski propone que el tratado *Ética a Nicomaco* de Aristóteles fue un libro de texto para las clases de filosofía moral en las universidades españolas. Wyszynski afirma que los tratados de Cicerón o incluso el de Séneca sobre la amistad, retoman parte de las ideas aristotélicas, lo que significó más difusión sobre el concepto de amistad aristotélica

conocida incluso entre la gente sin educación formal. Como Wyszynski apunta, para entonces la misma idea de la mujer como ser pensante estaba aún en discusión y además con el agravante de que se percibía a la mujer como incapaz de alimentar una amistad verdadera. Es a partir de esta actitud escéptica sobre la capacidad de las mujeres para establecer relaciones amistosas verdaderas que Wyszynski analiza la trascendencia de la comedia de María de Zayas *La traición en la amistad* (1635). La comedia fue escrita por una mujer y la trama problematiza y muestra la dinámica de la amistad desarrollada entre mujeres. En la comedia, Marcia y Fenicia son amigas hasta que Fenicia la traiciona con Liseo quien fuera amado y prometido de Marcia. Juzga Wyszynski que la amistad entre Laura y Marcia por intermediación de Belisa surge de manera natural e inmediata ya que “since both of these women are beautiful, and consequently virtuous, their equal moral and social status presents no obstacles to their friendship, at least when viewed through the prism of the anthropocentric construct of the period” (“Friendship” 25).

Marcia al enterarse de que su nueva amiga Laura está enamorada de Liseo decide que no intervendrá en su amor y que incluso la ayudará para que Liseo cumpla su promesa de matrimonio. En beneficio de la amistad con Laura, Marcia hizo lo que Fenisa no hizo por ella: renunciar al amor de Liseo. Wyszynski, apunta que Zayas propone una relación amistosa fracasada entre Fenisa y Marcia, para con ello indicar que la verdadera amistad entre las dos amigas es, “always a binary relationship” (27). Sin embargo, como lo sugiere Wyszynski lo que proponen los teóricos renacentistas sobre la amistad entre dos amigos, no funciona para dos amigas. Wyszynski cree que Zayas construye la verdadera amistad entre Marcia, Laura y Belisa con las actitudes y el comportamiento con el que luego serán descritas las amistades femeninas desde el punto de vista teórico.

Para Wyszynski en la comedia cada una de las tres amigas “bears part of the responsibility for the friendship, and each contributes as she can” (28). La tríada amistosa une esfuerzos como “a network with a specific goal in mind” (26). Esta tríada cobrará venganza contra Fenisa cuyo castigo por su traición a la amistad y a su propio género, es quedarse sola y al margen de una tríada femenina basada en la fidelidad y el afecto mutuo como virtudes permanentes y edificantes.

Por su parte, Matthew D. Stroud (1985) analiza las repercusiones de los engaños planeados entre la tríada amistosa —Marcia, Laura y Belisa— para obtener lo que desean en beneficio de su honor y amistad. Los engaños encubren parte de la fórmula esperada en las comedias de la época y la alianza entre las tres mujeres desde el inicio actúa en contra de una traidora: Felisa. Acota Stroud que los ‘*galanes*’ en la comedia muestran tres actitudes frente a las mujeres y tales actitudes —la infidelidad, el desinterés o la resignación ante el resultado de su traición— corresponden a las ofensas y agravios personales contra los cuales la tríada amistosa reacciona. Stroud observa que el engaño, como recurso iterativo en la comedia en tanto género, es usado por los personajes masculinos y femeninos en dos direcciones opuestas. Stroud señala:

men use to dishonor in a selfish and socially disruptive effort to gratify their passions. Women use deception for honorable purposes to maintain social harmony; it is one of the few tools at their disposal given the limited power of women in the society”. (543)

Stroud subraya que al final Fenisa reconocerá que la amistad “is more than a pleasant emotion. It is a bond of loyalty and virtue” (543). Este reconocimiento de la amistad como virtud suprema por parte de Fenisa, será el resultado de la lección fraguada entre la

tríada amistosa Marcia-Laura-Belisa. La tríada establece una doble meta: la venganza contra la traidora de la amistad, Fenisa, y Liseo el traidor del amor de Laura. Es a partir de esta doble meta que la tríada fija estrategias para lograr su objetivo. Este sentido pragmático para solucionar problemas o satisfacer una necesidad debe mantenerse en mente pues es una característica notable del vínculo entre los tres personajes femeninos.

Monica Leoni (2003) se ha detenido en el análisis del personaje de Laura. Leoni señala que Laura a pesar de parecer un personaje débil para la mayoría de la crítica para Leoni resulta “more as a political animal than an innocent, troubled and helpless friend in need” (69). El análisis y argumentación propuestos por Leoni bajo las motivaciones y estrategias de Laura para al final casarse con Liseo, confirman su original manera de concebir a Laura. Para Leoni, Laura ha participado activamente en “the colission” (70) entre las amigas sin apearse al ideal de la amistad aristotélica en donde no hay interés utilitario entre los amigos. De esto se desprende, siguiendo a Leoni, que se pueda suponer que Zayas haya propuesto “astute associations” entre la tríada y su “politicized friendship” para diferenciarla del modelo androcéntico de amistad fincada en “a virtuous bond, based on pure goodness and mutual admiration” (80). Como se observa Leoni al igual que Stroud insiste en que estas uniones astutas entre la tríada femenina redundan en beneficios de carácter emocional y moral que benefician a los personajes y su amistad.

Gil-Osle (2014) también se detiene en el análisis de la tríada amistosa, pero además de establecer importantes nexos con varias obras italianas donde la amistad femenina es medular, aporta un interesante sesgo hasta ahora no advertido en el estudio de esta comedia de Zayas. Gil-Osle propone que “mientras en la tradición misógina, la única virtud reconocida en la mujer era la castidad, en *La traición en la amistad* la virtud

tiene que ver con el ingenio y la lealtad de la mujer” (“Tradición” 17). Este ingenio como lo demuestra en su análisis de las obras de las escritoras italianas anteriores a Zayas, es el recurso que también usa la tríada amistosa propuesta por Zayas. Siguiendo a Gil-Osle, la tríada está unida para consumir su venganza contra Fenisa “aunque este nexos no es virtuoso, sí es eficiente” (19). Desde esta perspectiva, como Gil-Osle también indica, pese a que la comedia concluye con matrimonios como convención literaria y social, es importante destacar que en esta obra las mujeres planean juntas y son sujetos con agencialidad. Rasgos que en sí mismos se preconizan como parte de la tradición de la amistad femenina en ciernes, además del énfasis puesto en la amistad como solidaridad afectiva y hasta práctica, de ser necesaria como lo demuestra la comedia de Zayas.

La crítica propuesta por Wyszynski, Stroud, Leoni y Gil-Osle a partir de la comedia de Zayas coincide en remarcar la amistad femenina como una unión que se cultiva por el afecto y el apoyo mutuos. Las coincidencias generales de esta crítica permiten establecer un modelo alternativo de *amicitia* entre los personajes femeninos cuyos rasgos la distinguen de la *amicitia* androcéntrica que se comentará más adelante. A la tríada femenina las une un afecto que las motiva para resolver situaciones en común acuerdo y bajo una doble meta —la venganza contra la traidora de la amistad, Fenisa, y Liseo el traidor del amor de Laura— se mantienen juntas hasta lograrla. Cada amiga se mantiene fiel a esa doble meta ejerciendo además su agencialidad con ingenio y responsabilidad. La eficacia con la que cada amiga logra satisfacer su necesidad o deseo individual establece la armonía en sus vidas y con esto subvierten el orden social androcéntrico representado en la comedia. En consecuencia, la suma de todos estos elementos fortalece su alianza exitosa sin sacrificar el afecto.

Esta ficcionalización profemenista de Zayas en torno al tema de la amistad femenina, sirve para explicar y comprender la relación entre Sor Juana y la Condesa de forma análoga. Fue una relación en donde ambas mujeres ejercieron su agencialidad: la de la monja para escribir obras religiosas y paganas y la de la Condesa para hacer posible la publicación del primer libro de las obras sorjuaninas como explicamos al inicio del presente capítulo. La Condesa de Paredes mantuvo su apoyo al proyecto literario de la monja durante y después de su estadía en Nueva España como lo expresa Sor Juana en su soneto-dedicatoria “El hijo que la esclava ha concebido” en la versión original de *Inundación castálida*. Este soneto-dedicatoria por lo demás es la única prueba literaria e histórica que da cuenta de la participación de la Condesa a en la edición del libro. La relación resultó benéfica para ambas pues la monja saltó a la fama con este libro y la Condesa de Paredes quedará en la historia literaria como la mecenas a quien se debe el rescate de la obra poética sorjuanina. Se puede establecer entonces que Zayas y Sor Juana coinciden en la representación de la amistad femenina como una relación sostenida por el afecto como base fundamental, pero no se excluye el apoyo práctico aunque pueda ser desproporcional. Sor Juana de hecho reconoce la iniciativa y ayuda por parte de la Condesa en el soneto-dedicatoria ya mencionado. En el caso de la Condesa no se puede omitir que fue primero mecenas de la monja y los distintos poemas a la Condesa de la Laguna poseen huellas manifiestas de dicha relación como ya se demostró en la primera parte del presente capítulo.

Para visualizar con más claridad el sentido de lo “femenino” en la representación de la relación de tipo amistosa tanto en los poemas de Sor Juana dedicados a la Condesa como a su relación extra-literaria se requiere una comparación directa con la idea original

que propone Aristóteles sobre la amistad entre dos amigos, la llamada “amistad perfecta” androcéntrica. La definición que propone se encuentra en el Libro VIII, Capítulo IV de *Ética a Nicomaco* (1951). Aristóteles la define así:

La amistad perfecta es la existente entre los hombres de bien y semejantes en cuanto a virtud; porque ellos se desean bien recíproco por ser bien, siendo buenos en sí. Ahora bien, los que desean el bien de su amigo por ser bien son los amigos más verdaderos; porque obran así por propia naturaleza y no accidentalmente; por lo tanto, su amistad dura cuanto dura su bondad, y la bondad es cosa que perdura. Y cada uno de ellos es bien sin restricción y útiles uno al otro. (*Obras VI 212*)

El modelo de la *amicitia perfecta* aristotélica se desarrolla entre dos hombres idénticos en virtud. El afecto e interés del “uno al otro” se prodiga de manera mutua e ilimitada. Si establecemos un paralelo entre la relación simbólica propuesta por los poemas de Sor Juana y la relación extra-literaria entre la monja y María Luisa se desprende que la condición numérica propuesta por Aristóteles, dos amigos, se cumple. La amistad es “perfecta” porque se establece entre dos amigas, sin embargo es en la revisión del resto de las condiciones aristotélicas en donde el modelo de *amicitia perfecta* no se cumple. La ruptura del modelo inicia con el sexo por tratarse de dos mujeres en condiciones sociales y económicas muy distintas ya que a Sor Juana como monja se le impuso el voto de pobreza en su vida de encierro religioso. Esta exigencia monacal, desde los postulados aristotélicos de la *amistad perfecta* entre ambas mujeres se torna en una diferencia de estamento, pero en un tipo particular de “amistad útil” como bien señala Gil-Osle.⁴⁹ El

⁴⁹ Ver el Capítulo 3 ‘Mi amigo *usque ad portam*’: espejismos de amistad perfecta” en su libro *Amistades imperfectas: del Humanismo a la Ilustración con Cervantes* (2013). Gil-Osle sitúa al relato “El curioso

autor indica que ya el propio Aristóteles en el capítulo IX de *Ética a Nicómaco* se detiene en la conceptualización de la “amistad útil” entre mecenas y artista: “el cumplimiento de la relación contractual deberes-beneficios revalida los sentimientos, y el reforzamiento de los sentimientos ratifica el contrato” (*Amistades* 102). La acotación de Gil-Osle es pertinente con respecto a la “amistad útil” aristotélica que describiría de manera parcial la relación de mecenazgo entre Sor Juana y la Condesa de Paredes. Sin embargo se prefiere utilizar el término de “amistad (im)perfecta” para no constreñir la imagen y el concepto de la relación posterior entre Sor Juana y la ex-Virreina de Nueva España cuando regresa a España en 1988 y donde hace lo necesario para editar el libro de la monja. Se propone esta idea de “amistad (im)perfecta” ya que es una amistad “perfecta” e “imperfecta” según las cualidades que aceptemos del modelo clásico androcéntrico y del modelo alternativo de amistad que se ha elaborado en este trabajo a partir de la crítica sobre la comedia de Zayas.

La relación entre las dos mujeres trascendió el ideal aristotélico porque se trata de dos mujeres, pero también se supera el modelo de “amistad útil” aristotélica a través del mecenazgo porque ambas siguieron alimentando su amistad luego del fin de su “contrato”. Siendo esto así las redondillas 90 pueden ser entendidas como *finezas amistosas* en su totalidad y la declaración de *amor urbano* dentro de las mismas redondillas constata y perpetúa la dinámica y el ciclo cortés-amistoso entre Sor Juana y la Condesa de Paredes. Las redondillas son *finezas* y dentro de su carácter cortesano pues

impertinente” como un modelo de amistad “imperfecta” frente al modelo clásico de *amicitia perfecta* que sería sustituido por los valores mercantiles de la Ilustración. La destitución de los valores de la temprana modernidad con respecto a la *amicitia* y los ideales promovidos por la modernidad, según indica Gil-Osle desembocarían en “las ideas sobre la ‘fría’ y ‘comercial’ amistad de la Ilustración y el liberalismo económico. En los escritos de la Ilustración los valores simbólicos de la amistad son prácticamente inexistentes. Como se ve el comercio honesto y agradable, al igual que el respeto recíproco, son el nuevo tenor de las amistades civilizadas. Nada equiparable a los excesos de los dos amigos dispuestos a arriesgar toda su hacienda, su matrimonio y redes sociales y familiares por acomodarse a los deseos del otro” (106).

son agradecimientos escritos porque mostrarse agradecido por los “beneficios” recibidos, es una obligación frente a su mecenas femenina.

Más allá de los parámetros religiosos y los votos a los que debía ajustarse Sor Juana, el origen de la monja al ser hija natural de una mujer que nunca se casó, contrasta con el origen noble de su mecenas, la Virreina de la Laguna. Las dos mujeres no pertenecieron al mismo estamento social ni económico. Y sin embargo, Aristóteles en el mismo capítulo VIII de su libro, brinda otra condición que debe satisfacer la amistad y es este aspecto el que recobra mayor trascendencia en la correspondencia afectiva entre ambas mujeres. Aristóteles apunta el amor entre los amigos como el sentimiento fundamental que rige su unión y convivencia: “los buenos serán amigos por amor a su persona recíprocamente, es decir, en virtud de su bondad” (215). Aristóteles, sin embargo, tampoco descarta la presencia del amor, en la “amistad útil” aunque predomine un sentido práctico de ayuda y apoyo implícitos y sin restricciones. En el Capítulo seis se analizará el último libro de Sor Juana *Enigmas a la casa del placer* que fue publicado en Lisboa en 1695 y en él María Luisa participa dejando constancia escrita de una *fineza urbana* dedicada a Sor Juana antes de la muerte de la monja en 1695.

Esta amistad real entre amigas que mutuamente se hacen y procuran bien, recobra mayor significado a trasluz de lo que en términos literarios, observa Lisa Vollendorf (2005) con respecto a la amistad femenina en el siglo XVII en España.⁵⁰ A decir de

⁵⁰ Lisa Vollendorf a partir de dos tipos de producción literaria femenina, una para “popular consumption” y otra *intramuros* o conventual, demarca como valor común entre ambas producciones la manera en que los personajes femeninos aprecian las alianzas para ayudarse entre ellas mismas. En la representación literaria de sus alianzas, demuestran que juntas por un propósito común salen adelante sin intervención masculina. Vollendorf a través de los análisis de algunas obras de Zayas, Mariana de Carvajal y Ana Caro o de obras religiosas como las de Sor Violante de Ceo, Sor Angela María de la Concepción, Sor Catalina de Jesús y Sor Marcela de San Fénix demuestra que las peripecias inventadas entre los personajes femeninos o como parte de la autobiografía en el caso de alguna monja, conforman un sentido de comunidad “homosocial”.

Vollendorf en las obras de Zayas, Mariana de Carvajal y Ana Caro que conforman la esfera de lo que ella identifica como obras exitosas en el mercado de libros, se detenta un sentido de fuerte alianza entre los personajes femeninos de las obras de las tres escritoras. La idea de alianza implica un sentido práctico y útil de su relación amistosa y, al lograr un bien común, se profundiza más la amistad. Vallendorf afirma que en las obras de estas tres escritoras los personajes femeninos “valorize the time women spend with each other, refuse to capitulate to a strictly heteroerotic focus, and depict female homosociality as a legitimate —and sometimes lasting— option for women” (“Value” 426).

Se puede afirmar entonces que si bien, la amistad entre Sor Juana y la Condesa de Paredes fue “util” porque estuvo regida por el contrato bajo la figura del mecenazgo, posteriormente evolucionó hasta transformarse en una “*amistad (im)perfecta*” pues terminado el contrato, la monja y la Condesa continuaron su amistad más allá de la distancia geográfica hasta la muerte de la monja. Su relación, sin importar las dos fases señaladas, estuvo sostenida en *la bondad y el amor recíprocos* como ya se ha explicado. La relación en su auténtico carácter femenino quizá merezca ser reconocida como amistad real, no literaria, como lo fueron las amistades heredadas por la tradición clásica androcéntrica: Aquiles y Patroclo, Orestes y Píldes, Scipio Africanus y Laelius.

La imagen de la amistad de Scipio Africanus y Laelius es recreada por Cicerón (1909), en su diálogo sobre la amistad en donde coloca a la amistad, “as the most valuable of all human possessions, no other being equally suited to the moral nature of

Vallendorf en algunos de los análisis de las obras apunta la presencia del “homoeroticism” y un lenguaje sensual manifiesto.

man, or so applicable to every state or circumstance” (176).⁵¹ Esta imagen ciceroniana de la amistad como el Bien máximo al que puede aspirar cualquier hombre bajo cualquier circunstancia, no contrasta con la idea aristotélica ya analizada. La idea de “amistad perfecta” aristotélica y la ciceroniana en torno a la representación de los dos amigos plantean la unión de dos seres que se reflejan el uno en el otro. Para Aristóteles el “amigo perfecto” es como lo indica en el Libro IX, capítulo IV “otro yo” (245) y para Cicerón el “verdadero amigo” representa “the exact counterpart of his own soul” (179).

En un nivel no idealizado en torno a la relación entre Sor Juana y la Condesa en comparación a lo que proponen los modelos de Cicerón y Aristóteles se puede concluir que aunque existió un sentido de “utilidad” desproporcional por el estamento al que pertenecieron ambas mujeres, las dos buscaron el bienestar de la una y la otra ejerciendo su agencialidad y manteniendo su identidad individual. Su vínculo personal fue benéfico para la monja y la Condesa desde el punto de vista emocional y práctico. El sentido pragmático que alimentó el nexa entre Sor Juana y la Virreina de Nueva España por los favores dados, son reconocidos en las redondillas 90 imitando la retórica “contractual” del mecenazo. Pero Sor Juana trasciende la retórica cortés y a través de una voz poética configura una *proximidad* lúdica en las tres últimas estrofas de las redondillas 90 que se verá más enfática en las redondillas 91 en el capítulo seis.

⁵¹ En el diálogo de Cicerón, la declaración de Laelius sobre la amistad como la posesión más valiosa de los hombres se entiende con mayor precisión al recordar el reciente deceso de su amado amigo Scipio Africanus. Laelius hace un recuento de la amistad entre él y Scipio en el diálogo sostenido con Mucius Scaevola y Caius Fannius, “We lived under the same roof, passed together through the same military employment, and were actuated in all our pursuits, whether of a public or private nature, by the same common principles and views. In short, and to express at once the whole spirit and essence of friendship, our inclinations, our sentiments, and our studies were in perfect accord” (175).

CAPITULO SEIS

SOR JUANA Y LA CONDESA DE PAREDES: APOLOGÍAS, *FINEZAS* Y *ANTIFINEZAS* ENTRE AMIGAS

¡Qué bien, divina Lysi,
tu sacra deidad sabe,
para humillar mis dichas,
mezclarme en los favores los pesares!
No esperar, fue el delito
que quieres castigarme;
¿quién creerá que fue culpa
no esperar lo que no puede esperarse?
Casualidad fue sola
quien pudo ocasionarme;
que nunca a un infelice
faltan para su mal casualidades.
“¡Qué bien, divina Lysi!” (Endechas 83)

En este capítulo se explora la faceta más privada de la *amistad (im)perfecta* entre Sor Juana y María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, XI Condesa de Paredes de Nava y Marquesa de la Laguna. El nivel privado, incluso menos formal, se vislumbra en el anterior epígrafe correspondiente a las endechas 83 en nuestra versión de Monterde (*OC* 101). Las endechas aparecieron en la versión original de *Inundación castálida* (1689) y

apuntamos la desenvoltura y el tono desembarazado de las tres estrofas iniciales que sostendrían indudable contraste con parte de las redondillas 90, analizadas en el capítulo anterior. Aunque se desconoce la fecha de su composición, por lo anecdótico del motivo lírico, todo hace suponer que fueron escritas cuando Lysi(s)/ María Luisa, vivía aún en Nueva España y en su papel político como Virreina (1680-86). El tono familiar de las endechas en estas primeras estrofas coincide con el pretexto del poema: un enfado y consecuente protesta de la Condesa a Sor Juana por hacerla esperar. La simpleza en el tratamiento del tema y el desenfado en el tono hablan de una renovación estilística permitida por la *cercanía amistosa*, pero sin desprenderse de la retórica cortesana. El enfado tiene otro valor como etopeya: reporta un rasgo de la personalidad de María Luisa quien deja ver su orgullo de Condesa herido, al no ser esperada y atendida como corresponde a su estamento. La explicación de la voz poética reproduce con exactitud su relación de jerarquía con la “acusadora” en la estrofa 4, “En leyes de Palacio,/ el delito más grave/ es esperar; y en mí/ fue el delito mayor el no esperarte” (OC 101).

La libertad expresiva que se observa en las endechas 83 no oculta un tono infantil y tierno. Pero con una ironía inicial, la exclamación “¡Qué bien!” es lo que permite dar paso a un reclamo *in crescendo* por parte del yo poético al creer que es injusta la molestia. Sin embargo, el yo poético más perspicaz y cauteloso con la “rabieta” de alguien quien es noble y su superior, aclara que se trató de mala suerte y no de algo planeado. La voz poética carente de marcador genérico, termina las endechas con una admonición cariñosa para cortar el disgusto: “Baste ya de rigores,/ hermoso Dueño, baste,/ que tan indigo blanco/ a tus sagrados tiros es desaire” (OC 101).

Octavio Paz (1996) comenta estas endechas en su libro de manera muy general y sobre ellas simplemente apunta que “son notables no por su valor poético sino por su tono directo y efusivo” (293).⁵² Paz afirma esto porque de las ocho estrofas que componen las endechas 83, le llaman la atención los dos primeros versos de la última estrofa que citamos líneas arriba y en donde él ubica tal efusividad. Se coincide que la efusividad en estas redondillas existe, pero no parecen necesariamente destacables por este motivo. En este trabajo, contrario a lo que opina Paz, *todo* el poema se distingue porque Sor Juana estaría rescatando la *memoria autobiográfica* de un enojo, uno de esos enojos comunes entre amigas en los cuales el *tuteo* fluye natural y espontáneo. Paz comprende y justifica expresiones de este tipo de “efusividad” en varios de los poemas sorjuanino. Paz reconoce que estas expresiones acendradas se pueden explicar por:

El proceso de sublimación que inició el amor cortés y que consumó el neoplatonismo renacentista logró legitimar pasiones e inclinaciones que eran transgresiones de la moral sexual, como las relaciones fuera del matrimonio o entre personas del mismo sexo. Así, mientras estos actos eran casi siempre cruelmente reprimidos, no lo eran su expresión sublimada. (283)

Al establecer la libertad para “excederse” en la expresión permitida por la *sublimación del amor cortés* Paz fundamenta su interpretación homoerótica de los poemas sorjuaninos porque él cree que pudo haber existido una relación lésbica entre Sor Juana y la Condesa de Paredes. Ya se había apuntado esta lectura homoerótica de Paz en la Introducción de

⁵² Paz realiza el análisis de varias estrofas de diversos poemas —incluyendo las endechas 83— en el tercer apartado de la Cuarta Parte titulado “Religiosos incendios” (283-303). Paz, con los fragmentos aislados de los poemas, teje una red de estrofas o versos a partir de los cuales sostiene su *interpretación sáfica* de varios de los poemas de Sor Juana.

este trabajo y se repite que la manera en que articula su análisis de los poemas, no parece atinada. Paz sólo entresaca algunas estrofas o algunos versos de distintos poemas, olvidando en las interpretaciones que presenta, el sentido y estructura total de cada uno de los poemas. En este trabajo se ha procurado un análisis más equilibrado porque se ha preferido concentrar en unos pocos poemas los cuales han sido comentados en su totalidad estructural y semántica.

En este trabajo la interpretación que se hace de las redondillas 83 parte de concebirlas en tanto *reclamo poetizado* con posible base autobiográfica. Se puede asumir que se trató de un malentendido entre Sor Juana y la Condesa de Paredes en una época donde entre ellas se permitían estas expresiones y actitudes francas porque ya eran amigas. Este *reclamo poetizado* por Sor Juana en las endechas 83 se une a otro que hizo María Luisa por un largo silencio de Sor Juana: las redondillas con el número 91 sobre las cuales se desarrolla un análisis detallado en este capítulo. La monja convierte el incidente entre las amigas, otra vez, en motivo literario para escribir una disculpa y una explicación por su silencio. En sentido estricto, lo que escribe Sor Juana puede ser entendido como una *apología urbana*, pero que concluye a su vez con una queja, al mismo tiempo elegante y amorosa en sus últimas estrofas. Esta queja al final del poema, desde el punto de vista discursivo, contraviene el código cortés y representa una *antifineza*, pues la “delicadeza” en la expresión se ha superado cediendo paso a una recriminación directa como se verá más adelante. La recriminación de la voz poética femenina, la “acusada”, cuestiona la reprimenda de la “acusadora” de manera directa y en un mismo plano dialógico al usar la segunda persona informal, “tú”. En correspondencia con lo anterior, en las redondillas 91 se observan tonos distintos que van de la explicación

atenta a la ferviente declaración amorosa, del intento de reconciliación cortés al reproche desafiante en la estructura del poema.

Las redondillas 91 aparecieron publicadas en el *Segundo volumen* de las obras en 1692 en Sevilla. Si Sor Juana escribió las redondillas después del regreso de la ex-Virreina a España, el descontento estaría enfatizando dos hechos sobresalientes de la amistad con Sor Juana. En primer lugar, la comunicación sostenida entre ellas a pesar del regreso de la ex-Virreina a España. En segundo lugar, el afecto profundo en donde la ausencia y el silencio cala en María Luisa porque hacen más evidente la distancia geográfica entre las amigas. Bajo esta perspectiva, las redondillas 91 representarían una “prueba de la amistad femenina” porque son amigas en presencia y ausencia y demuestran que la “amistad útil” aristotélica que se discutió en el capítulo cinco, fue superada para dar paso a una relación motivada por el *amor urbano femenino* en términos humanos, no ideales.

Sor Juana creó con estas redondillas 91 un ejemplo barroco novohispano de reproche y apología amistosa entre amigas. En las redondillas 91 además se reconoce una voz poética femenina orquestrando una rica pluralidad de tonos y perspectivas. Ejemplos de este tipo de creaciones poéticas escritas por mujeres no abundan en el contexto literario que nos ocupa y por esto mismo se rescatan en este trabajo. En cambio, las expresiones de desacuerdos y reproches entre los amigos en la literatura pueblan el imaginario de la amistad. La expresión de resentimiento por la ausencia y la poca comunicación, se encuentra presente por ejemplo, en el inicio del relato intercalado, “El curioso impertinente” en *Don Quijote de la Mancha* I (1605).⁵³

⁵³ El narrador externo en el relato que inicia en el capítulo XXXIII, reporta que tras las dulzuras de la boda entre Anselmo y Camila, Anselmo comenzó a notar el desapego de Lotario. Lotario guiado por la

Según Gil-Osle (2009) el relato cervantino trata de la amistad en su “forma vicariada” ya que el relato violenta la idea clásica de la *philia /amicita perfecta* y pasa a ser una amistad “imperfecta”. La amistad entre “los dos amigos” lo que menos muestra es su “virtud” porque la curiosidad y la traición, doblegan la fortaleza ética y moral que debía destacar a los dos amigos “virtuosos”.⁵⁴ Gil-Osle supone que Cervantes inicia en dicho relato una ruptura del modelo ideal de la amistad perfecta por razones autobiográficas, “the lack of satisfaction in a given literary career can be detected through the analysis of the textual representation of friendship in connection with seventeenth century patronage economy” (“Early” 87). Las redondillas 91 se asemejarían al relato cervantino en su parte inicial, ya que recrean una queja amistosa causada por el silencio del hablante poético. Nótese además como rasgo estilístico y semántico que la segunda persona formal, “Vos”, que usó el hablante poético en las redondillas 90, desaparece en estas redondillas 91. En las estrofas 1 a 6 se puede ver la *imitatio* del discurso cortés que ya ha analizado tanto en el romance decasílabo 61 y las redondillas 90 en capítulos anteriores:

Pedirte, Señora, quiero

prudencia y el respeto al hogar de los recién casados, no se presenta a la casa del amigo casado por parecerle poco apropiado y honroso. El narrador declara, “Notó Anselmo la remisión de Lotario y *formó dél quejas grandes*, diciéndole que *si él supiera que el casarse había de ser parte de no comunicalle como solía, que jamás lo hubiera hecho*, y que si, por la buena correspondencia que los dos tenían mientras él fue soltero, habían alcanzado tan dulce nombre como el ser llamados ‘*los dos amigos*’, que no permitiese, por querer hacer el circunspecto, sin otra ocasión alguna, que tan famoso y tan agradable nombre se perdiese; y que así le suplicaba, si era lícito que tal término de hablar se usase entre ellos, que volviese a ser señor de su casa, y entrar y salir en ella como de antes” (*Don Quijote* I 412-3, énfasis mío).

⁵⁴ Gil-Osle se refiere a la definición de “forma vicariada” presentada por Faliu-Lacourt para demarcar la “variante” del tema de “los dos amigos” en el relato cervantino (98). Como demuestra Gil-Osle, la tergiversación del modelo donde la traición termina con la amistad, muestra un cambio en la economía del siglo XVII que terminaría imponiendo un contrato mercantilista donde las emociones y sentimientos no importan; lo que impera es la eficacia con la que las partes involucradas se benefician de manera utilitaria. Gil-Osle propone que esta imagen mercantilista afectó y transformó la idea de una amistad basada en la virtud, sin intereses de por medio. Destaca además la influencia de las ideas de Adam Smith en el siglo XVIII siguiendo esta línea de pensamiento.

de mi silencio perdón,
si lo que ha sido atención,
le hace parecer grosero.

Y no me podrás culpar
si hasta aquí mi proceder,
por ocuparse en querer,
se ha olvidado de explicar.

Que en mi amorosa pasión,
no fue descuido, ni mengua,
quitar el uso a la lengua
por dárselo al corazón.

Ni de explicarme dejaba:
que como la pasión mía
acá en el alma te vía,
acá en el alma te hablaba.

Y en esta idea notable
dichosamente vivía;
porque en mi mano tenía
el fingirte favorable.

Con traza tan peregrina
vivió mi esperanza vana;
pues te pudo hacer humana
concibiéndote divina. (OC 108)

Sor Juana en sus redondillas estaría haciendo eco de los reclamos que se hacen los amigos y las amigas ante la falta de convivencia y comunicación en la vida real. Por eso es que parece destacable el uso de la segunda persona informal a lo largo de todo el poema. Imprime más credibilidad a la *disculpa* por su silencio y al *reclamo* simultáneo concentrados temáticamente en las estrofas 1 a 9. Las redondillas 91 establecen desde el primer verso el propósito del poema: pedir perdón por la falta de comunicación y dar una explicación. La explicación que se desarrolla a lo largo de casi todo el poema es una *apología* al tratarse de una “defensa” de la propia voz poética. Una explicación disfrazada paradójicamente de un *contrarreclamo* conforme progresa el poema, pero que en su parte inicial defiende al silencio no como una ausencia de afecto o amor. De hecho, el yo poético femenino indica que ha trascendido la palabra porque en su alma estableció una comunicación metafísica más profunda y constante que creyó la “Señora” podría entender. Pero el reclamo de la Señora, le constata a la voz poética que se ha equivocado ya que la Señora reacciona como una persona y no como una deidad benevolente y comprensiva. Los favores de la Señora al hablante poético le han provocado espejismos, existentes sólo en su mente:

¡Oh, cuán *loca* llegué a verme
en tus dichosos amores,
que aun fingidos tus favores

pudieron enloquecerme!

¡Oh cómo, en tu Sol hermoso
mi ardiente afecto encendido,
por cebarse en lo lucido,
olvidó lo peligroso!

Perdona, si atrevimiento
fué atreverme a tu ardor puro;
que no hay sagrado seguro
de culpas de pensamiento.

De esta manera engañaba
la loca esperanza mía,
y dentro de mí tenía
todo el bien que deseaba.

Mas ya tu precepto grave
rompe mi silencio mudo;
que él solamente ser pudo
de mi respeto la llave.

Y aunque el amar tu belleza

es delito sin disculpa,
castígueseme la culpa
primero que la tibieza. (OC 108 énfasis mío)

Las estrofas 7 a 12 contienen la misma “efusividad” que ya indicaba Paz se encontraban en las endechas 83 que sirven como epígrafe a este capítulo. Esta intensidad expresiva se incrementa pues el poema es animado por una voz poética femenina y cuyo apóstrofe lo dirige a una “Señora”, es decir es una voz femenina dirigiéndose a otra mujer. La *sublimación del discurso cortés* —retomando la idea inicial de Paz— a través de la voz poética femenina ha provocado modificaciones en la edición misma de las redondillas, pero para el propósito de este trabajo es un elemento que les brinda más realismo y valor autobiográfico, en estricta relación al tema de la amistad femenina.⁵⁵ Según la interpretación que se sugiere en este trabajo, las redondillas 91 constatan la importancia de la comunicación entre María Luisa y Sor Juana, base para el cultivo de la *philia/amicitia*, aunque no se ignora la lectura homoerótica propuesta por Paz.

En otra línea interpretativa homosocial relacionada con la amistad y el deseo femenino, Lisa Vollendorf (2000) ha contribuido en el estudio de obras en prosa escritas por autoras del siglo XVII.⁵⁶ Los análisis de Vollendorf sobre los relatos de las novelas

⁵⁵ La edición de Monterde (OC 108-9) reproduce la edición de Méndez Plancarte sin las notas críticas como ya se había aclarado. En sendas ediciones el único apóstrofe aparece con mayúsculas, “Señora” y el sustantivo, “Sol” del primer verso de la estrofa 8 también. El adjetivo “loca” del primer verso de la estrofa 7, fue una corrección de Méndez Plancarte en vez de “loco”. Méndez Plancarte en sus notas señala que “loco” apareció en las ediciones de 1692 a 1725 (*Lírica* 487). Por su parte Alatorre en su respectiva edición homónima realiza una indicación sobre la corrección de Méndez Plancarte de “loco” por ‘loca’. Alatorre explica que “quizá no sea errata: en varias poesías de sor Juana, la voz enamorada corresponde a un varón, y a un varón le está mejor que a una mujer la declaración: ‘en tus dichosos amores’; puede que en los vv. 50-52 se le haya olvidado esa ficción a la autora” (*Lírica* 318-9 énfasis mío). Alatorre en su edición opta por “loco” en el primer verso de la estrofa 7.

⁵⁶ Vollendorf estudia las obras de Zayas y Carvajal para demostrar cómo es que se puede tener una mejor comprensión de la producción femenina si se estudian autoras en apariencia sin nada en común. Los relatos estudiados son: “Amar sólo por vencer” de Zayas y “Celos vengan desprecios” de Carvajal. Vollendorf

de María de Zayas y Mariana de Carvajal, ayudan a visualizar a la amistad femenina como táctica solidaria para hacer frente al androcentrismo de la época. Se recuerda que este aspecto fue uno de los rasgos más repetidos por la crítica sobre la comedia de Zayas, *La traición de la amistad* (1635) que se analizó en el capítulo anterior. La mirada de Vollendorf arroja luz sobre la manera positiva y constructiva en la cual Zayas en concreto, describe la amistad entre los personajes femeninos, en contraste al de los personajes masculinos. Vollendorf afirma que “the danger of the patriarchal sexual economy sharply contrast with the depiction of female homoeroticism and homosocialism as non-threatening and even nurturing” (“Future” 273). La declaración de Vollendorf adquiere especial sentido, si se piensa que a este poema sorjuanino pudo antecederle una carta o una breve nota escrita de María Luisa a Sor Juana y a través de la cual la ex-Virreina, expresa su resentimiento por el silencio. Esa carta o nota en el tono que haya sido escrita, debió causarle culpa a la amiga monja porque reconoce que debe cuidar la amistad con María Luisa. Además como ya se había explicado en capítulos anteriores, la Virreina de la Laguna hizo las veces de editora y agente editorial hasta ver publicado el primer libro de su amiga, *Inundación castálida* (1689). Tal vez ella misma fue quien intervino para que el libro de los *Enigmas* que escribió Sor Juana a un grupo de monjas portuguesas vieran la luz en 1695. En todo caso, la amistad vista como unión homosocial entre las dos amigas, representa un bien que deben cuidar y alimentar a pesar de la distancia pues es una responsabilidad mutua.

señala cómo las protagonistas de ambas novelas respectivamente, Lisis y Lucrecia, cuentan sus historias a otros personajes femeninos ya que “tortelling has a curative function for both protagonists” (“Future” 268). Cabe señalar además que en ambos relatos, “women’s devotion to each other is presented as a homosocial stage that precedes the normative sexual awakening. In this sense, Zayas and Carvajal depict female homosocialism and even homoeroticism as passing phenomena” (275).

En las redondillas 91 se vuelven a encontrar fórmulas corteses que recrean parcialmente una *apología* con el sentido de alabanza del modelo ideal de una “Señora” comprensiva y benevolente ante el silencio de la voz poética. Mas la etopeya ideal de dicha “Señora” la contrasta de forma directa la misma voz poética porque la “Señora” de los versos actúa como un ser terrenal, es decir, un ser humano que reclama y no comprende el silencio. En las redondillas se ofrece también una segunda disculpa declarada en la estrofa 9 por los “espejismos”, existentes sólo en la imaginación del yo poético femenino, “Perdona, si atrevimiento/ fué atreverme a tu ardor puro”. Siguiendo esta línea cortesana discursiva, existe también una alusión directa al *amor urbano* que experimenta la voz poética femenina por la Señora en la estrofa 12. La declaración de amor por la belleza de la Señora “Y aunque el amar tu belleza/ es delito sin disculpa” se comprende desde la visión neoplatónica del amor en donde se ama con el alma y la mente, no con el cuerpo. La misma voz poética además acepta que este amor, puede ser un crimen porque se ama con intensidad y devoción pues es la única forma de amar su belleza. La insistencia del amor en apariencia correspondido sólo existió en la imaginación del yo poético femenino, pero recuerda la imagen análoga masculina del amante cortés abnegado y fiel, dispuesto a amar a sabiendas de que su amor no será correspondido nunca. Sor Juana como se ve, se ajusta al modelo cortesano masculino, pero lo adapta bajo sus propias necesidades artísticas y al hacer esto lo renueva.

Stephanie Merrim coloca el tema del amor señalado en las redondillas 91 como la gran oportunidad aprovechada por las escritoras del siglo XVII para comenzar a construir su espacio y su discurso en la literatura.⁵⁷ El posicionamiento del discurso femenino

⁵⁷ S. Merrim con su libro, *Early Modern Women's Writing and Sor Juana Inés de la Cruz* (1999) ha ampliado la perspectiva feminista desde la que podrían ser estudiados los poemas primordiales de este

dentro del medio literario androcéntrico de la época según lo recontextualiza Merrim, hacía frente a la celebración o al ataque que los autores solían realizar a la figura de la mujer de manera indistinta. Merrim afirma:

as the locus of intensely patriarchal formulation, love entails a theme ripe for the appropriation and instrumentalization of women writers. Love poetry was the venue of obligation and opportunity for the preponderance of seventeenth-century women writers. Since literary gender decorum had traditionally closed off to women the public genres of the epic, tragedy, and political and philosophical theory. (50)

La declaración de Merrim parece fundamentada si se piensa en las obras tanto de Ana Caro como de María de Zayas que Merrim analiza en su libro. Los análisis propuestos por Merrim considerando a ambas autoras demuestran que, en efecto, el tema del amor era una preocupación en la conciencia de los personajes femeninos. Los personajes femeninos comparten entre ellas la hiel y la miel de sus amores consolidados, fracasados o interrumpidos por la muerte. Merrim apunta también cómo algunos de estos personajes, pronuncian denuestos y palinodias a manera de respuesta contra las declaraciones misóginas de los autores de la época. Merrim ve en autoras como la propia Sor Juana a figuras literarias que con las redondillas 92, “Hombres necios”, se suman a la *querelle des femmes* que se había iniciado en el siglo XV. Merrim considera que las redondillas 92 representan una palinodia que ilustra la pluralidad de tonos y enfoques que explora Sor Juana en torno al tema amoroso. Merrim juzga sin embargo que los poemas amorosos

trabajo en el futuro. Su libro ha permitido ubicar la voz y la contribución literaria de Sor Juana entre otras obras y las contribuciones de escritoras como Catalina de Eraustro, Madame de Lafayette y Anne Bradstrett. Especialmente sustanciales para esta parte del trabajo han sido los capítulos 2 y 3 de su libro intitulados “Women on Love, Part I: Love in Choleric Time” (38-91) y “Women on Love, Part II: Sor Juana, María de Zayas, and Madame de Lafayette” (92-137).

que escribe Sor Juana a la Condesa de Paredes constituyen “a more comfortable fit with her muted, layered protocol”, debido a que tales poemas “are the poems in which Sor Juana expands on the image of women as rational beings to celebrated the rational love of one woman for another” (66). Considerando lo expuesto por Merrim, respecto a las redondillas 91 se percibe que aunque se trata del *amor cortés sublimado de una mujer a otra mujer*, en las estrofas 1 a 9 predomina la retórica clásica del amor cortés. La parte “racional” que propone Merrim en su acercamiento a los poemas de Sor Juana dirigidos a la Condesa de Paredes, se encuentra en estas redondillas 91 en la “estrategia” discursiva que utiliza la voz poética para (auto)defenderse. A la queja de la “Señora” de los versos le responde la voz poética con otra queja al ser acusada injustamente por su silencio de las estrofas 13 a 16. Este recurso de la voz poética femenina, el de responder el reproche de la “Señora” con otro reproche, se entiende como una licencia retórica posibilitada por las licencias nacidas de la familiaridad que se permiten las amigas en un contexto extraliterario. La frecuencia del trato y una nueva relación “no útil” entre iguales lo permiten pues Sor Juana escribe este poema a una ex-Virreina:

No quieras, pues, rigurosa,
que, estando ya declarada,
sea de veras desdichada
quien fué de burlas dichosa.

Si culpas mi desacato,
culpa también tu licencia;
que si es mala mi obediencia,

no fue justo tu mandato.

Y si es culpable mi intento,
será mi afecto precito;
porque es amarte un delito
de que nunca me arrepiento.

Esto en mis afectos hallo,
y más, que explicar no sé;
mas tú, de lo que callé,
inferirás lo que callo. (OC 108)

Luego de que la voz poética femenina ha declarado su afecto a la Señora en las estrofas 7 a 12, cae en cuenta de lo peligroso de su declaración, pero no la interrumpe. La voz poética la continuará y la terminará con un reproche desafiante en la estrofa 14 y más paradójico en la última estrofa 16. La estrofa 14 contraviene del todo el discurso cortés para simbolizar una *antifineza* que reconfirmaría la relación amistosa entre “iguales”. La “delicadeza” propia del discurso cortés se ha terminado y se pasa a una suerte de “ajuste de cuentas” entre amigas que hacen del reproche mutuo una confirmación de que se aman de manera recíproca. En el capítulo anterior se había discutido que Aristóteles no desconoce el amor mutuo entre amigos como el sentimiento más profundo que mantiene unidos a los dos amigos “virtuosos”. En el modelo femenino de amicitia alterno que se propuso para comprender el tipo de relación entre Sor Juana y la Condesa también el afecto y la solidaridad fueron los fundamentos para mantener su unión hasta la muerte.

Se reitera que las redondillas parten con una disculpa a la ex-Virreina quien al parecer ha resentido el silencio de Sor Juana, no ha sido al contrario. Este hecho es significativo pues la ex-mecenas es quien reconoce que echa de menos a la monja y no a la inversa. Lo que esto indica es que no hay barreras estamentales, es decir verticales según la relación “útil” mecenas y cliente, desde la perspectiva de María Luisa porque ve en Sor Juana a alguien *igual*, al “*otro yo*” aristotélico. Si el reclamo se acepta como factible, esta *queja amistosa* que pudo haber realizado María Luisa recuerda un aspecto importante de la idea ciceroniana sobre la *amicitia*. En el diálogo ciceroniano (1909), Laelius menciona que Scipio Africanus solía decirle: “nothing is so difficult as to preserve a lasting and unbroken friendship to the end of life” (185).

Es importante agregar que la distancia y la ausencia física serían los agravantes implícitos de los que se queja María Luisa porque “ponen a prueba” la amistad entre ella y Sor Juana. El silencio de Sor Juana como resultado de ambos agravantes lo nota María Luisa y expresa su descontento y pesar porque le interesa mantener los lazos amistosos. Se señala además que esta “prueba de amistad” entre Sor Juana y María Luisa con respecto a la comunicación y a la presencia física que se extraña es causada por la distancia geográfica. María Luisa, la ex-Virreina y ex-mecenas, se encuentra en España mientras que Sor Juana vive reclusa en el convento de San Jerónimo en Nueva España. En contraste con esta “prueba de la amistad” entre las dos mujeres se encuentra el motivo literario del “cuento de los dos amigos” que ya se comentó en el capítulo cinco. Los dos amigos “ponen a prueba” su amistad al intercambiar a la amada para que uno de ellos recupere la salud porque se ha enamorado de la prometida de su amigo. El intercambio de la amada entre los amigos recuerda la forma antigua del “trueque” de bienes, aunque en

este caso el “bien” es una mujer que al intercambiar de dueño, sirve como vehículo simbólico para validar su amistad.

Se insiste en considerar que la iniciativa de María Luisa, a manera de queja ante el silencio de la amiga añorada, cobra especial relevancia para la comprensión del poema si se atiende a la cronología. Las redondillas 91 pudieron ser escritas después de la publicación del *Inundación castálida* en 1689 y antes de 1692 cuando salen impresas en el *Segundo volumen* de las obras de Sor Juana. Aunque se trata de una posibilidad, habría que remarcar que la comunicación al parecer la procura y la pide María Luisa y que la muerte de Sor Juana está próxima, el 17 de abril de 1695. A las amigas sólo les quedarían tres años más para cultivar su cariño y amistad recíprocos. Así pues lo que representan estas redondillas 91 en su nivel anecdótico es que María Luisa no observó ningún código impuesto por su anterior relación de mecenas y cliente, una relación vertical entre desiguales, a su regreso a España. Muy al contrario, María Luisa reaccionó como toda amiga, el “*otro yo*” aristotélico, que extraña a otra amiga y a quien ve y trata como su *igual*. Por las mismas razones de intimidad y proximidad amistosa, lo mismo se puede afirmar con respecto a las endechas 83 con las que se inició el presente capítulo.

Las redondillas 91 y las endechas 83 dejan entrever desacuerdos amistosos de un “diálogo a medias” pues se conocen sólo los poemas escritos de Sor Juana como respuesta a los reclamos de una amiga noble que busca y requiere la presencia y la comunicación con la amiga monja. Se repite además en ambos poemas, un carácter etopéyico pues muestran el temperamento sensible y franco de la Condesa de Paredes. Los poemas en consecuencia resultan *retratos* tanto de la amistad entre Sor Juana y María Luisa, como *retratos* emocionales y psicológicos de María Luisa. Representarían también

un diálogo “entre desiguales” desde la perspectiva del mecenazgo, pero superado éste, aportan un lienzo vivo de una de las amistades femeninas más firmes y trascendentales en la historia novohispana y peninsular del siglo XVII. Además, comparando la tradición del “cuento de los dos amigos” con las redondillas 91 de Sor Juana llama la atención que la monja subvierta la tradición androcéntrica para brindar el retrato vital de la amistad femenina entre las dos mujeres en sus momentos de acuerdos y desacuerdos, sin pretensiones idealistas fracasadas.

En un contexto distinto al peninsular barroco que se refiere, Sharon Kettering (1992) permite indagar en el tipo de relación “no útil” que podrían haber sostenido Sor Juana y María Luisa, posterior al de mecenas y cliente.⁵⁸ Su investigación histórica sobre el mecenazgo francés parece adecuada para intentar explicar por qué en las relaciones “contractuales” de la temprana modernidad francesa entre un “superior” y un “inferior” la fidelidad es un concepto importante dentro de los criterios que ella y otros historiadores usan para definir sus modelos de mecenazgo. Según se entiende en este trabajo, la fidelidad es la virtud que incentiva a María Luisa para buscar comunicación con Sor Juana y Sor Juana corresponde con la fidelidad propia de una verdadera amiga.

El modelo de patronazgo que Kettering propone está dividido en dos tipologías, el clientelazgo ordinario o general y el clientelazgo de fidelidad. Kettering los distingue así, “ordinary or general clientage in referring its prevalence, a relationship more widespread, self-interested and materialistic, *less affectionate and enduring than fidelity clientage*”

⁵⁸ S. Kettering desarrolla una extensa discusión sobre el significado y distintas palabras que en francés se relacionan con el patronazgo en el marco político. La diversidad de significados de acuerdo a la relación entre “favorecedor” y “favorecido” y las inclinaciones que varios historiadores defienden u objetan, rebasan nuestro estudio. Kettering revisa los siguientes conceptos de subordinación “contractual” política o cultural como patronazgo, clientelismo, amistad, mecenas, patrón, protector, criatura, amo, señor, sirviente y amigo. Kettering entiende el patronazgo como, “an unequal, vertical alliance of dominance and submission in which the patron was the superior and the client was the dependent or inferior” (856).

(“Patronage” 852 énfasis mío). En ambos casos, hay un intercambio obligatorio de favores recíproco, pero el rasgo que los distingue es la presencia y la intensidad del afecto y su perdurabilidad. Con base al “clientelazgo de fidelidad que indica Kettering se señala que Sor Juana y María Luisa sostuvieron esta relación fincada en el afecto perdurable recíproco en su relación inicial. Cuando la monja y la ex-Virreina sobrepasan la relación “útil” aristotélica o la de “clientelazgo de fidelidad” según Kettering, lo que sobrevivió de su anterior relación pragmática, fue el afecto y la fidelidad mutuos. El afecto y la fidelidad son los pilares en los que se fincan las amistades que perduran a lo largo de la vida como ya lo indidaba Scipio Africanus en el diálogo ciceroniano.

Idoya Puig (2000) resalta una situación análoga a la que se describe, en la relación “entre desiguales” de Don Quijote y Sancho.⁵⁹ Puig sostiene que Don Quijote realmente trascendió la relación “desigual” entre caballero y escudero, debido a las adversidades compartidas y las conversaciones entre ambos a lo largo de sus aventuras. Se coincide con Puig que en la segunda parte de *Don Quijote* “the term *amigo* becomes almost an epithet for Sancho” (369). Puig advierte que Sancho a pesar de querer tanto a Don Quijote no pudo cruzar las diferencias estamentales y hasta el último momento se contempló a sí mismo como criado y sirviente frente a su amo. Puig plantea que en una relación entre caballero y escudero clásica “The master is always superior to the servant. It is a vertical relationship, not horizontal or reciprocal as friendship is” (368). Puig cree que Don Quijote llama a Sancho “amigo” porque se ha ganado su confianza y la lealtad

⁵⁹ Idoya Puig hace un repaso del tipo de amistades representadas en *Don Quijote* y sobre las cuales ya se ha comentado a partir de lo que otros críticos ven en torno al tema de la amistad. Un punto que encontramos original y que está ligado a nuestro tema, es el breve análisis del recurso del amigo anónimo que llega a casa de Cervantes cuando éste no sabía cómo iniciar el prólogo de su novela. Puig lo considera como, “a significant device” (364). Según Puig este recurso novedoso es lo que le permite establecer un tono amistoso que le sirve de contexto y pretexto para conectarse con el futuro lector de su novela.

de Sancho se muestra hasta el final de los días de Don Quijote. En caso concreto de las redondillas 91 la voz poética femenina hace evidente en las estrofas 1 a 12 que mantiene un plano “vertical” dialógico perteneciente a los formulismos cortesés. En contraste, las estrofas 13 a 16 mantienen un plano “horizontal” dialógico pues la voz poética y la “Señora” aludida *se igualan* con el uso de la segunda persona informal, “tú”.

Hasta este momento se puede afirmar sobre las redondillas 91 que en ellas predomina el discurso cortés de las estrofas 1 a 12 pues la voz poética femenina imita los motivos cortesés de un vasallo que se declara en este caso “enamorado” y en un nivel desigual ante la “Señora” de los versos. En estas mismas estrofas el hablante poético femenino sabe que declarar su “afecto encendido” es un “atrevimiento” pero lo justifica porque el decoro y la belleza de la “Señora” es de tal magnitud que pese al riesgo de cometer un “delito” prefiere declararlo “castígueme la culpa/primerero que la tibieza” (OC 108). Sin embargo, las estrofas 13 a 16 que se han identificado en este trabajo bajo el término de *antifineza* evidencian otro nivel de relación: de un “tú” a un “tú” en el mismo plano discursivo.

Se hace indispensable mencionar en este punto del análisis lo que Allison Weber (2005) plantea con respecto al lenguaje y a la retórica del mecenazgo que supone sumisión absoluta por parte del siervo. Weber indica que en la temprana modernidad europea, “the performance of subservient masculinity” fue una suerte de exigencia tácita si se pretendía ocupar un cargo en la corte o en la administración del estado. Sor Juana en estas redondillas demuestra su dominio del discurso con el sesgo de rendición que justamente menciona Weber, pero la monja supera la tradición del discurso cortés con su *antifineza: un reproche para anular un reproche improcedente* en las estrofas 13 a 16.

Siguiendo a Weber, quienes deseaban disfrutar de las prerogativas por estar bajo el abrigo de un mecenas, debían aprender el discurso apropiado. Weber indica que los súbditos desarrollaron un lenguaje codificado en el cual “[they] declared themselves variously to be children, servants, slaves, and abject lovers of their benefactors” (405). Weber señala que Lope supo hacer esto muy bien, como lo demuestran las cartas escritas a su mecenas el Duque de Sessa, Luis Fernández de Córdoba. Weber menciona también el caso de la poesía de Luis Vélez de Guevara en la cual se puede ver la parafernalia implícita de sometimiento.

Harry Sieber (1998) en la misma dirección que Weber unos años antes ya planteaba que la adulación en las dedicatorias que los escritores hacían a sus mecenas fue una práctica común aceptada. Sieber sostiene que la retórica de la alabanza la desarrolló Lope, Cervantes, Quevedo y Luis Vélez de Guevara y dicha práctica “reflects the language of patronage, a completely acceptable and even *obligatory form of discourse* for writers who sought favors at court” (106 énfasis mío). Sieber ilustra cómo Vélez de Guevara enaltece por ejemplo al Conde de Saldaña en un poema en donde él destaca a su protector. El Conde no se distingue como figura prominente de la corte en el contexto histórico, pero Vélez de Guevara lo eleva en su poema para celebrar la alianza simbólica del Conde y Felipe IV.

Sor Juana se une a esta tradición de vasallaje poético que remarca Sieber en el soneto 195 “El hijo que la esclava ha concebido” que apareció en *Inundación castálida* (1689) como soneto-dedicatoria del libro a la Virreina de la Laguna.⁶⁰ En él también se

⁶⁰ En el capítulo anterior se comentó este soneto-dedicatoria que aparece con el número 195 en la edición de Méndez Plancarte y la que se usa en este trabajo, la de Francisco Monterde (1972). En este contexto no está de más evidenciar cuán consciente fue Sor Juana de la “adulación” marcada por Sieber en la dedicatoria del *Segundo volumen* de sus obras al Señor Don Juan de Orve y Arbieto, Caballero de la Orden

ve la terminología señalada por Weber en el primer verso, “esclava”. Sor Juana concluye y firma dicho soneto-dedicatoria así, “Ama y Señora mía, besa los pies de V. Excia., su criada Juana Inés de la Cruz” (OC 158). Lo que interesa subrayar de este poema, es la *imitatio* que Sor Juana realiza reproduciendo las palabras de sumisión que marca Weber como propias de la época al principio y al final del soneto donde se encuentra “esclava”, “Ama”, “Señora” y “criada”. Considerando todo lo antes expuesto sobre el lenguaje y etiqueta circunscrita al mecenazgo y que imitó Sor Juana, se destacaría aún más la *antifineza* con la que concluyen las redondillas 91. Las estrofas 13 a 16 llaman la atención porque se transgrede la retórica cortés para manifestar en palabras simples y en idéntico plano discursivo, un contrarrepoché por parte de la voz poética femenina. Se recalca una vez más que esta transgresión estética y retórica, la *antifineza*, apunta hacia la familiaridad y la proximidad amistosa entre Sor Juana y la Virreina sin importar el año en el cual la monja escribió las redondillas 91.

Se mencionó al inicio de este capítulo que la Virreina de la Laguna había dejado constancia escrita de su amistad con Sor Juana en el libro de los *Enigmas* (1695) aparecido en Portugal. Varios autores coinciden en señalar que este libro pudo ser lo último que escribió Sor Juana antes de su separación radical de las letras el 5 de marzo de 1694, según consta en la “Protesta” firmada con su sangre “hacia su camino a la

de Santiago. Se cita sólo la parte inicial de la dedicatoria: “Muy señor mío: La intención ordinaria de nuestros españoles en dedicar sus obras, expresa que es tener Mecenas que las defiendan de las detracciones del vulgo: como si la desenfrenada multitud y libre publicidad guardase respeto a la más venerable soberanía. Yo, en estos papelillos que a V.m. dedico, llevo muy diverso fin; pues ni quiero empeñar su respeto en tan imposible empresa como mi defensa, ni menos coartar su libertad a los lectores en su sentir. [...] Yo me holgara que fuesen tales que pudiesen honrar y no avergonzar a nuestra nación vascongada; pero no extrañará Vizcaya el que se le tributen los hierros que produce. Y más cuando llevan la disculpa de ser obra, no sólo de una mujer, en quien es indispensable cualquier defecto” (OC 810-11).

perfección”.⁶¹ Antes del análisis del romance de María Luisa con el que se concluye este capítulo, se cree necesario comentar algunos elementos de la vida de Sor Juana y en particular las circunstancias bajo las cuales surgió la amistad con la Virreina. El repaso es indispensable para visualizar en su justa medida la amistad entre las dos mujeres.

Sara Poot Herrera (1999) afirma que “María Luisa, doña María Guadalupe Alencastre y Sor Juana conforman un trío muy comprometido —el más importante seguramente— de amistad femenina en la vida y obra de la monja mexicana” (“Romances” 291).⁶² Tal apreciación parece correcta, sólo si se considera en su justa medida pues como deja entrever el romance 37, “Grande Duquesa de Aveyro”, Sor Juana entra en contacto con la Duquesa portuguesa por intermediación de la Condesa de Paredes. En el romance mencionado, Sor Juana enaltece las facultades intelectuales de la Duquesa como mujer “que probais que no es el sexo/ de la inteligencia parte” (OC 47). Como ya había mencionado, los poemas sorjuaninos escritos a sus amigas, representan *finezas* líricas nacidas del *amor urbano* entre mujeres y el romance a la Duquesa de

⁶¹ José Pascual Buxó en su artículo, “Sor Juana: monstruo de su laberinto” (2006) desarrolla a nuestro juicio una de las ponderaciones más equilibradas sobre las posibles razones para el abandono de las letras. El misterio de su renuncia a “los estudios humanos” como se sabe ha creado dos horizontes interpretativos opuestos. Mientras algunos críticos defienden su reconversión religiosa como “esposa de Dios” para apegarse ciegamente a su papel, otros críticos la convierten en víctima de traiciones y manipulaciones entre poderosos eclesiásticos. La explicación que brinda Buxó inicia con un paralelo que se considera acertado: “Entre la tolerancia y la acusación, entre el halago y la censura, Sor Juana debe haberse sentido, como el Segismundo calderoniano, sucesivamente transportada de la prisión subterránea a la libertad abrumadora” (61). Buxó coloca estas experiencias antitéticas vividas por Sor Juana y opta, “por el justo medio” que la condujo a su negación a escribir una línea más. Buxó plantea las dos disyuntivas que la colocaron en tal encrucijada “entre los innegables efectos de la historia sobre el destino individual y las decisiones personales basadas en la intrahistoria del espíritu, a saber, los fantasmas ideológicos que deciden por nosotros la elección de nuestro destino ideal con fuerza tanto más decisiva que las circunstancias exteriores” (62).

⁶² Sara Poot Herrera en ‘Romances de amiga’ *finezas* poéticas de Sor Juana” realiza un análisis cronológico de todos los romances que Sor Juana escribió y dedicó a las Virreinas con las que tuvo relación. Dentro de los romances, considera los villancicos en donde las presencias femeninas de la Virgen María y distintas santas son protagonistas. En conjunto, las figuras femeninas aristócratas y religiosas según demuestra Poot Herrera, resaltan asociaciones frecuentes relacionadas con la inteligencia, belleza, discreción y bondad que Sor Juana vio en cada una de dichas presencias femeninas como lo más característico.

Aveyro se suma a la lista. Estos poemas fueron escritos con una idea, propósito y afecto particular: en honor de la *amicitia* entre la monja y cada una de las virreinas, a saber la Marquesa de Mancera, la Condesa de Paredes, la Condesa de Galve y la Duquesa de Aveyro. En conjunto conforman un discurso femenino que se destaca desde el punto de vista temático, estético y de género, dentro de la producción literaria androcéntrica e incluso femenina de la época en Nueva España y España. Margarita Peña⁶³ (1999), Asunción Lavrin y Josefina Muriel entre otras especialistas se han adentrado en el estudio tanto de la vida en los conventos como de varios géneros literarios en los que incursionaron otras monjas contemporáneas de Sor Juana. Se sabe que Catalina de Eslava y María de Estrada y Medinilla resultan las poetas predecesoras de Sor Juana. Peña señala que aparte de la pequeña obra literaria de ambas poetas, la crónica de convento y la biografía de las monjas fueron los únicos géneros que desarrollaron las monjas contemporáneas de Sor Juana. Sin embargo ambas producciones monjiles, siguiendo a Peña, fueron absorbidas y mediatizadas por las plumas masculinas que la mayoría de las veces presentaron tales obras como suyas.

Conviene considerar que la relación entre Sor Juana y María Luisa se alimentó y desarrolló bajo las reglas del convento de San Jerónimo donde Sor Juana vivió enclaustrada, desde febrero de 1668 al 17 de abril de 1695 fecha de su deceso. Asunción

⁶³ Peña arroja luz sobre la posible razón por la cual no se haya publicado una “magna biografía” de Sor Juana en su época. Por las pruebas que presenta Peña, quizá se debió a que Sor Juana no envió ni al padre Diego Calleja ni a su confesor Núñez de Miranda los “cuadernos” que toda religiosa debía escribir en tanto monja. Las monjas al enviar sus “cuadernos” a su confesor para su revisión, desaparecerían como sujetos autorales pues según la usanza del momento, el confesor enviaba tales relatos biográficos a la imprenta bajo su nombre. El resultado es devastador, pues como aclara Peña se está ante “una curiosa tergiversación: al cambiar el narrador, y mudar el relato de primera a tercera persona, el ‘yo’ por el ‘ella’, la monja se convierte automáticamente de autora en personaje manipulado por el sacerdote biógrafo dentro de la acción descrita por éste, con lo que se alteran también el tono, el estilo y el sentido de la narración. En suma, tenemos ante los ojos la pérdida de la propia identidad literaria” (600).

Lavrin (1999) estudia por su parte, el ambiente al interior de los conventos y todo su complejo entramado religioso, económico y político en donde la decisiva intervención del patronazgo novohispano fue clave para asegurar la integridad moral y sexual de las “esposas de Dios”. Lavrín desentraña una verdad oculta tras la aparente buena intención de crear monasterios en Nueva España en el siglo XVII. Gil-Osle (2009) con el mencionado análisis de “El curioso impertinente”, evidencia que el cambio en las relaciones mercantiles afectó directamente la idea de la *amicitia perfecta* basada en la virtud. Lavrin años antes, en esta misma línea de pensamiento, aseguraba que se estaba viviendo una transformación económica sin precedentes en el siglo XVII. Para Lavrin la “inversión” o la “donación” para la construcción de edificios religiosos puede ser comprendida “como uno de los signos más fidedignos de las disparidades económicas y sociales del siglo XVII. Estos grandes capitales invertidos en edificios, capellanías y obras pías beneficiaron a un grupo social muy pequeño y bastante cerrado que fortaleció la estructura mercantilista de la economía” (“Vida” 42). El convento de San Jerónimo no sería la excepción al respecto y para su sostenimiento económico se ciñó a otro tipo de modalidades económicas para asegurar su sobrevivencia como el pago de dotes para el ingreso de las aspirantes religiosas, inversiones de diversa índole y la ayuda directa de mecenas, las más de las veces familiares de las monjas de descendencia noble. La propia Sor Juana, incapaz de pagar la dote para ingresar en el convento, contó con el apoyo de Don Pedro Velázquez de la Cadena quien según asienta Lavrin pagó la dote. Así como Sor Juana escribió *finezas urbanas* a las cuatro Virreinas, a su padrino de profesión como monja, también le escribiría una *fineza*, el romance 46 que inicia así: “Yo, menor de las ahijadas/ al mayor de los Padrinos,/ porque se unan los extremos/ de lo grande y de lo

chico” (OC 60). Si como se observa en este romance Sor Juana “reconoce” de manera poética la ayuda recibida de su padrino de profesión, parte de otras experiencias personales de la monja se transminaron en los poemas que se han analizado en este trabajo. En el caso particular de las redondillas 90 y 91, no sólo plantean y delinear una particular relación entre dos mujeres cultas, además permiten entrever elementos de la vida de Sor Juana ante los cuales ésta debía ajustarse frente al orbe cortesano y clerical. Un orbe que a decir de Schons (1926) se desplazaba entre dos polos: “on the one hand, extreme license; on the other, extreme prudery”(“Points” 145).⁶⁴ Este clima social contrastante, como acertadamente Schons sugiere, fue la razón social e histórica que causó la creación de conventos, ‘*recogimientos*’ y colegios para las vírgenes nobles, de descendencia española primordialmente aunque abiertos después para mestizas. Acosadas por la lascivia masculina y con el deseo de los padres de cuidar su castidad para que no se mezclaran con la comunidad indígena, se las preparó para su “matrimonio” con Dios. Sería pues un convento, el espacio físico donde Sor Juana conocería a los Marqueses de la Laguna como lo recrea Schons:

a friendship developed between Juana and the Count and Countess of Paredes. This was the beginning of a brilliant and happy period for the gifted nun. Her new patrons encouraged her in her literary ambitions. It was from them that she wrote some of her best works. During their

⁶⁴ El artículo de Schons “Some Obscure Points in the Life of Sor Juana Inés de la Cruz” (1926b) sigue siendo referencia obligatoria a tantos años de distancia por su intuición y la profundidad con que estudió la obra y el contexto histórico bajo el cual vivió la monja. A ella misma se debe, *Bibliografía de Sor Juana Inés de la Cruz* (1926a). En este libro encontramos la circunstancia precisa que rescataría a la obra sorjuanina de la oscuridad y por la cual comenzaría a ser estudiada con más precisión. La inapetencia de la crítica inicia su desaparición como Schons lo señala en “el año de 1874 puede ser considerado el más interesante en la historia bibliográfica de Sor Juana. En aquel año el Liceo Hidalgo celebró una ‘velada literaria’ en honor de la monja. Uno de los mejores estudios presentados en aquella ocasión fue el de José M. Vigil, distinguido erudito mexicano y hombre de letras. Fue el primero que estimó a Sor Juana como una gran personalidad” (8).

residence in New Spain, Sor Juana devoted much more time than the church approved of to the worldly things. The Viceroy and his wife were frequent visitors at the convent. (“Points” 152)

Entre las paredes del convento de San Jerónimo florecería la amistad entre Sor Juana, una mujer autonegada al matrimonio y la Condesa de Paredes. La crítica en general apunta a que esta decisión de encierro le permitiría a Sor Juana dedicarse a sus estudios, sin interrupciones y con una relativa seguridad económica. El interés común en los libros les habrá permitido, tanto a Sor Juana como a María Luisa, desarrollar una amistad de inmediato y con ello la vida de la Condesa y la monja en la corte o en el convento respectivamente, debió expandirse y enriquecerse.⁶⁵ La amistad se pudo haber dado no sólo por los intereses intelectuales, sino por cuestiones de edad próxima pues la Condesa nació el 24 de octubre de 1649. Considerando en ambas las fechas de sus respectivos nacimientos, compartirían incluso idéntico signo zodiacal.

Si Sor Juana no encontró una hermana monja con idénticos intereses y curiosidad por aprender, la llegada de María Luisa debió ser una extraordinaria experiencia intelectual y afectiva. Josefina Muriel (1946) contribuye para la reconstrucción de la vida de Sor Juana y sus compañeras monjas. Los datos nos permiten complementar el cuadro

⁶⁵ En *A Passion for Friends. Toward a Philosophy of Female Affection* (1986) Janice G. Raymond establece que la forma en que el cristianismo pudo controlar al grupo de “loose women” declaradamente prostitutas o mujeres que buscaban independencia de los hombres en la Edad Media fue con la creación de monasterios y conventos en Europa. Raymond afirma, “the same reasons that propelled upper-class women into convents attracted women from lower classes. Women who were not attracted to marriage, who were drawn by the independence and companionship of women, and who wanted an outlet for talents and work not available to them in the secular world found in convents a natural habit” (83). Raymond más adelante se detiene en la explicación de la llamada “amistad espiritual” que animaba a la comunidad femenina que habitó dichos conventos. Raymond declara: “the companionship that developed in religious communities of women was based on spiritual friendship. Spiritual friendship has a language and style of its own within which a deep Gyn/ affection was embodied. Nuns expressed commitment to each other in a mode of communication that is peculiar to spiritual friendship, along with a highly pietistic tone that is typical of this ‘companionship of souls’ (86). Como indica Raymond, este tipo de relación espiritual es el que expresa Teresa de Ávila en algunos de sus textos.

feliz descrito líneas arriba por Schons y su relación en particular con la Condesa de Paredes. Si Schons pinta la “década de oro” de Sor Juana bajo el mecenazgo de los Virreyes de la Laguna, Muriel por su parte contribuye con la descripción de la rutina impuesta en el convento:

Sor Juana en el monasterio seguía las mismas distribuciones que las demás monjas, como ellas pasaba gran parte del tiempo en el rezo del Oficio Divino, ensayaba los cantos litúrgicos o los villancicos que ella misma había compuesto para la hermosa fiesta de Navidad. Cumplía con el oficio que le era encomendado y en el poco tiempo que le quedaba libre durante el día, se dedicaba a sus estudios. (“Orden” 270)

Por la misma Muriel se sabe que Sor Juana había desempeñado cargos de archivera y contadora y que una vez había sido nombrada como abadesa, aunque declinó la posición. Ocupar estos cargos debió ser el resultado de un comportamiento adecuado, como era esperado por el voto de obediencia al que estaba sujeta. Aparte de las actividades que las monjas realizaban en su “camino a la perfección”, es indispensable conocer también las actividades diarias que las monjas realizaban para su propia manutención. Manuel Ramos Medina (1998) brinda ciertos pormenores pertinentes sobre las obligaciones diarias en el monasterio para tener una idea general de la vida de Sor Juana. Ramos Medina indica:

La mayoría de los conventos novohispanos poseían una huerta suficientemente amplia para el esparcimiento de las religiosas. Este espacio no solo era una distracción necesaria para las religiosas enclaustradas, sino también un lugar para sembrar árboles frutales y

hortalizas. De ello, dependiendo de cada convento, se encargaban las religiosas.

En el mismo lugar se dedicaba un sitio donde se encontraban las aves de corral que se sacrificaban continuamente para el alimento cotidiano de las monjas: gallinas, guajolotes, etcétera. Es verdad que hubo sirvientas y esclavas que ayudaban a la comunidad pero eso no quiere decir que las religiosas mismas no efectuaran el trabajo. (50)

Los estudios históricos realizados por Muriel y luego los desarrollados por Lavrin centrados en el siglo XVII y XVIII sobre la vida de las monjas corroboran lo expuesto por Ramos Medina.⁶⁶ La propia Sor Juana en un tono flamígero dentro de la “Carta de Monterrey” dirigida a su confesor el padre Núñez, también brinda pistas al reproducir lo que parece hacían el resto de las monjas durante su tiempo libre. Tiempo libre al cual todas tenían derecho luego de cumplir con sus obligaciones y que Sor Juana decidió usar de forma más provechosa.⁶⁷ Si Sor Juana cumplía entonces sus responsabilidades

⁶⁶ Este trabajo reconoce los aportes importantes encontrados en dos libros de Josefina Muriel *La cultura femenina novohispana* (1982) y *Las mujeres de hispanoamérica. Época colonial* (1992). Ambas obras han servido para ubicar de manera más real a Sor Juana. No fue la única pluma femenina ni la única mujer con educación, eso lo demuestran sendos libros, pero fue la que acaparó toda la atención por su talento. Aunque las “biografías” de monjas hayan tenido la intervención masculina, los escritos místicos y teológicos así como las crónicas e incluso la “literatura gastronómica” fueron otros géneros literarios en los que incursionaron otras mujeres. La pintura, la escultura, la música y las matemáticas, constituyeron otras áreas en donde se ubican importantes exponentes femeninas. Por el lado de la educación, Sor Juana fue una de las beneficiadas con la apertura de las escuelas domésticas o “amigas” que se abrieron para que la población mestiza e indígena tuviera acceso a la instrucción básica durante el siglo XVII. Este tipo de “escuelas”, suplía la carencia de aulas en los pueblos alejados de las ciudades.

⁶⁷ La versión de la “Carta de Monterrey” que se refiere aparece en el “Apéndice” del libro de Octavio Paz como ya se había mencionado en el capítulo cuatro. Sor Juana en la “Respuesta a Sor Filotea de la Cruz” (1691) vuelve a insistir en las contrariedades de vivir en la comunidad religiosa a donde se supone vino a vivir para poder estudiar, pero no fue así. En su Respuesta se extiende en la descripción de los pormenores y accidentes que apenas esbozó en la Carta (1683). Se cita el viacrucis de la monja en su Respuesta en donde se observan las interrupciones frecuentes “estar yo leyendo y antojársele en la celda vecina tocar y cantar; estar yo estudiando y pelear dos criadas y venirme a constituir juez de su pendencia; estar yo escribiendo y venir una amiga a visitarme, haciéndome muy mala obra con muy buena voluntad, donde es preciso no sólo admitir el embarazo, pero quedar agradecida. Y esto es continuamente, porque como *los*

religiosas y al hacer esto era merecedora de tiempo libre al igual que el resto de las monjas, ella juzga que no merece reclamos ni quejas del hasta en ese momento su confesor, Antonio Núñez de Miranda. Sor Juana le pregunta a su confesor:

¿Por qué ha de ser malo que el rato que yo había de estar en una reja hablando disparates o en una celda murmurando cuanto pasa fuera y dentro de casa, o pelear con otra, o riñendo a la triste sirvienta, o vagando por todo el mundo con el pensamiento, lo gastara en estudiar?

(“Apéndice” 643)

Toda esta descripción de la vida de Sor Juana en encierro proporciona una idea global de la rutina repartida entre su vida religiosa y su ardua labor creativa, el único tiempo en que podría gozar de libertad para estudiar y escribir. Un tiempo que debió reducir sus horas de sueño, pero fructífero por la copiosa obra que se ha podido rescatar y publicar.⁶⁸ Si Sor Juana durante el día cumple con sus labores religiosas y durante su tiempo libre, no se siente atraída para formar parte del cuchicheo entre las monjas, no será difícil comprender el bien que habrá significado la aparición de la Condesa de Paredes en la vida de la monja en 1680. La amistad nació de manera natural porque Sor Juana veía en

ratos que destino a mi estudio son los que sobran de lo regular de la comunidad, esos mismos les sobran a las otras para venirme a estorbar” (OC 833, énfasis mío).

⁶⁸ Asunción Lavrin en su artículo “Sor Juana Inés de la Cruz: obediencia y autoridad en su entorno religioso” (1995) da cuenta de las repercusiones del cambio de confesor de Sor Juana. Lavrin presenta varios casos, en los que por ejemplo las monjas luchaban por mantener el derecho a elegir la abadesa que más les conviniera o los clérigos encargados de guiarlas en sus oraciones. Lavrin señala también cómo el tipo de tela de sus hábitos, el número de criadas y huérfanas en el convento y las visitas en los locutorios fueron asuntos, ante los cuales las religiosas ejercieron su poder. Lavrin señala que toda religiosa tenía el derecho de cambiar de confesor si el caso lo ameritaba y tal situación estaba contemplada dentro de los límites de la obediencia. Hubo desacuerdos más vistosos antes y después de Sor Juana. Para Lavrin tales desacatos, “lucen mucho más estridentes que la desavenencia de Sor Juana con el padre Antonio Núñez” (614). Lavrin en otro artículo posterior, “La religiosa real y la inventada: diálogo entre dos modelos discursivos” (1999) indaga más sobre la imagen idealizada de aquellas monjas cuya vida ejemplar servía como mecanismo para mantener obediencia ciega entre los confesores y sus “hijas espirituales”. Los escritos publicados de tales monjas “sumisas” conminaban a la imitación del resto de las monjas.

la Condesa, una interlocutora inteligente con educación e intereses afines, un “otro yo” intelectualmente a su mismo nivel.

Luego de este repaso obligatorio de la vida de Sor Juana en total encierro, se está en condiciones más aptas para entender con mayor claridad su idea del *amor urbano* hacia María Luisa/Lysi o Lísida. Hablar del *amor urbano* entre Sor Juana y María Luisa implica algo más que simple retórica y también algo más que obligación “contractual” hacia su mecenas femenina. La cercanía emocional y el trato que sostuvieron se ha tenido presente, y se debe tener presente, en la interpretación de las redondillas 90 y 91. El yo poético de ambas redondilla, al declarar su “amor” a la “Señora” se percibe como la más honesta y directa declaración de amistad y admiración entre mujeres, dentro del marco de la retórica cortesana. La conjunción de roles, jerarquía y discurso impuesto por la relación de mecenas y favorecida o por la proximidad amistosa —como ya se había apuntado en la sección anterior— resulta difícil deslindar. En este trabajo se ha respetado esta hibridez discursiva porque se ha estudiado en su totalidad estructural y semántica cada uno de los poemas seleccionados del *corpus*.

Se concluye este capítulo con uno de los escasos textos escrito por la Condesa de Paredes y que dedica a Sor Juana, el romance IV que aparece en el libro de los *Enigmas* (1695).⁶⁹ Sara Poot Herrera (1999) señala que, “con los enigmas ofrecidos a La Casa del Placer Sor Juana y la condesa de Paredes *sellaban un lazo más de compromiso y amistad*” (“Sor Juana” 316 énfasis mío). Poot Herrera da un repaso a los distintos

⁶⁹ Antonio Alatorre adjudica a María Luisa la “Décima acróstica” que él incluye en su edición de *Sor Juana a través de los siglos (1668-1910)*. Las décimas aparecieron en *Fama y Obras póstumas* (1700) y la autora de los versos es presentada así, “De una gran señora muy discreta y apasionada de la poetisa”. Citamos las décimas, “Asuntos las Nueve Musas/ Jocosas dictan, y graves;/ Unica en todos, tú sabes/ Azer te admiren, confusas,/ Numen de ciencias infusas,/ Asombro de inteligencias,/ Imponderable en cadencias,/ No imitada en consonancias,/ Erudita en elegancias,/ Singular en todas ciencias (326).

hallazgos de la producción sorjuanina poniéndolos en contexto con el resto de su obra y biografía. El primer y único hallazgo que interesa destacar, se refiere al que realizó Enrique Martínez López en 1968 en la Biblioteca Nacional de Lisboa en donde encontró los *Enigmas ofrecidos a la discreta inteligencia de la soberana Asamblea de la Casa del Placer, por su más rendida aficionada Soror Juana Inés de la Cruz, Décima Musa* (1695). La presentación que antecede al romance de la Condesa de Paredes en ese libro de los *Enigmas* dice: “de la Excelentísima Señora Condesa de Paredes, Virreina que fue en México, y particular aficionada de la Autora” (83). La edición de los *Enigmas* se cita fue la realizada por Alatorre en 1994:

Amiga, este libro tuyo
es tan hijo de tu ingenio,
que correspondió, leído,
a la esperanza el efecto.
Hijo de tu ingenio, digo:
que en él solo se está viendo,
con ser tal la expectación,
excederla el desempeño. (83)

Alatorre comenta en su “Estudio” previo a los *Enigmas* que quizá fue María Luisa quien fungió como intermediaria entre las monjas portuguesas, conocedoras de la *Inundación castálida* (1689) y Sor Juana. Alatorre supone que María Luisa le habrá escrito a Sor Juana para hacerle saber que tenía admiradoras en Portugal y que estarían interesadas en participar en algún tipo de “pasatiempo poético” de los cultivados en “La Casa del Placer” (*a Casa do Prazer*) que era una suerte de academia femenina. Sor Juana aceptó el

reto y como sugiere Alatorre: “la índole de los *Enigmas* es la señal más patente de que Sor Juana sabía que lo que les interesaba a las monjas portuguesas no era precisamente la poesía ‘monjil’, con sus suspiros y sus ñoñerías” (15). En efecto, el libro compuesto por veinte enigmas se distingue por su léxico simple aunque las paradojas que los sustentan hacen difícil adivinar las posibles respuestas a cada uno de ellos. Alatorre comenta sobre el romance de María Luisa: “Yo lo encuentro muy bien hecho” y además agrega que “El ‘tú’ de la Condesa es el del trato entre amigas” (32). Nuestra apreciación es idéntica a la de Alatorre, pero se enfatiza más la presencia del primer nombre con el que abre el romance, “Amiga”. Esta palabra no sólo corrobora la *amicitia* entre las dos amigas de forma explícita, la misma palabra abre irónicamente, una diferencia entre el hablante poético femenino y la inteligencia de la “Amiga” reverenciada por su condición de escritora. Además advertimos que María Luisa imita la idea con la que Sor Juana le dedica a la Virreina *Inundación castálida* (1689): la equivalencia del acto de escribir al acto de dar a luz a un hijo. En el primer verso de tal soneto-dedicatoria 195 “El hijo que la esclava ha concebido” (*OC* 158) avala lo que se afirma. La Condesa de Paredes ex-Virreina de Nueva España hace lo propio al establecer la misma analogía del que sería el último libro de Sor Juana, *Enigmas*. María Luisa lo concibe como “hijo de tu ingenio” y también como otra “prueba superada” de la capacidad creativa de Sor Juana. Este romance y la “Décima acróstica” que Alatorre adjudica también a María Luisa declaran básicamente un hecho simple: María Luisa se reconoce ante Sor Juana por debajo de sus capacidades intelectuales y artísticas. Sólo la más honesta amistad entre amigas permite a una mujer noble y poderosa reconocer que, más allá de los estamentos y cargos políticos,

el ingenio de su amiga la supera con mucho y en ese nivel es imposible competir con ella.

María Luisa lo confiesa en estrofas 5 y 6:

Sólo tu Musa hazer pudo,
con misterio desvelo,
de claridades oscuras,
lo no entendido, discreto.
Ambición tienes de gloria,
pues, *Enigmas* componiendo,
quieres que hasta la ignorancia
conozca tu entendimiento. (84)

María Luisa señala a la inteligencia y conocimiento de Sor Juana como dones que la distinguen y que le depararán fama pues son virtudes inusuales. La insistencia en ambas virtudes a lo largo de todo el romance, se asemeja al elogio del soneto que escribió Doña Catalina de Alfaro Fernández de Córdoba a Sor Juana y que se comentó al final del capítulo cuatro. La admiración y humildad con la que concluye su soneto Doña Catalina de Alfaro hace eco en la última estrofa del romance escrito por María Luisa. El romance de María Luisa conmueve por la admiración y humildad que una amiga rica e influyente confiesa que su poema es insuficiente al reportar las agudezas contenidas en el libro de su “Amiga”. María Luisa lo declara así: “Y perdona si te ofende,/ pues lo merece este afecto,/ de mi lira el destemplado,/ ronco, indigno, torpe plectro” (85). La conclusión de la última estrofa ante todo lo que se ha dicho sobre su amistad no puede ser entendida como falsa modestia por parte de María Luisa; la degradación de su homenaje poético no suena falso ni hueco. Tampoco cabría leer su romance como mera *imitatio* de una

disculpa con la que suelen concluir los poemas que pretenden alabar a un personaje dado y cuya voz poética reconoce su falta de destreza para hacerlo. Se propone entonces que este romance de María Luisa sea entendido como *fineza urbana*. Exactamente con el mismo sentido que hemos interpretado los poemas que escribió Sor Juana a todas y todos sus mecenas o personas que fueron dignas de su aprecio. Este romance de María Luisa es una “muestra cariñosa” de su fidelidad amistosa, la más íntima y personal y a través de ella se constata “la prueba de fuego” que debieron sortear ambas amigas tras el regreso de María Luisa a España en 1688. Resalta además el hecho de que hasta el último momento María Luisa estaría desempeñando su papel de “protectora” y “promotora editorial” con la publicación de los *Enigmas* en Portugal en 1695.

Gil-Osle (2006) permite establecer cuánto debe la historia de la literatura y lengua española a María Luisa Condesa de Paredes a través del estudio que él realiza del mecenazgo paralelo entre don Suero de Quiñones y Acuña y Tirso de Molina.⁷⁰ Aunque Gil-Osle señala que pocos datos se tienen sobre la persona histórica de don Suero de Quiñones y el nivel de relación que sostuvo con Tirso, los *Cigarrales* recrean en parte de su trama, el arquetipo de mecenas y artista. Según Gil-Osle, “es la *magnificentia* de don Suero la que probablemente habría sufragado el costo de la publicación de los *Cigarrales*. Nunca se publicaron las continuaciones del ambicioso programa de Tirso” (“Emblemática” 78). La interrupción de la publicación de la obra tirsiana se debió a la falta posterior de un mecenas que lo apoyara como sí sucedió con la primera parte de los *Cigarrales*. El lamentable hecho confirma cuán determinante fue ser el “protegido” de un

⁷⁰ Gil-Osle realiza un análisis textual y efrástico de los *Cigarrales de Toledo* y la portada y justa náutica en su conjunto. Las alusiones emblemáticas y la representación de don Suero como, “el virtuoso cortesano renacentista” y Tirso como “el esperanzado artista” (79) apuntan a la relación dialéctica clásica de patronazgo artístico que ambos sostuvieron.

mecenas para un escritor que no pudo continuar dicha obra y cuya interrupción representa una pérdida para la historia de la literatura española.

En el caso de Sor Juana y María Luisa, por fortuna, se puede inferir que la mecenas femenina ejerció a plenitud su agencialidad aprovechándose de su posición y de sus relaciones para publicar el primero y posiblemente el último libro de su amiga talentosa. Los detalles precisos se desconocen en ambos libros, pero ya se ha insistido que María Luisa fue quien pidió los poemas que debió reunir Sor Juana para *Inundación castálida*. En cuanto al romance V que aparece en los *Enigmas* por lo pronto permite plantear la hipótesis de que de alguna manera María Luisa intervino para que se editara el libro. Siguiendo este rol de María Luisa en tanto editora, Alatorre (1986) cree que en el caso de *Inundación castálida* quizá ella planeó un poco la estratégica defensa que a manera de prólogos al libro escribieron tanto fray Luis Tineo y Francisco de las Heras. Alatorre los destaca porque la extraordinaria recepción del primer libro de Sor Juana a juicio de Alatorre, se debe en gran medida a los fundamentos que ambos prologuistas realizaron sobre la obra de la monja en donde no encontraron nada “censurable” como adivinaban proclamaría el padre Núñez.⁷¹ Se adelantaron a los ataques que el libro podría recibir especialmente en Nueva España por haber sido escrito por una monja que no sólo escribía obras religiosas, sino también maravillosa poesía secular en todas las formas y metros cultivados por los autores de su época. Alatorre señala que esa fue la gran

⁷¹ Alatorre (1986) sopesa las distintas figuras masculinas que a lo largo de la vida de Sor Juana ejercieron influencia en su vida. Entre ellos por supuesto aparece el padre Núñez y el abuelo materno de Sor Juana, Pedro Ramírez. Alatorre convierte a los dos prologuistas de *Inundación castálida* (1689) como los responsables de la magnífica recepción del primer libro de la monja. Según Alatorre, Sor Juana supera en número de ediciones y “perfección técnica” a escritores contemporáneos como José Pérez de Montoro, Francisco Antonio de Bances Candamo o José de Cañizares. Alatorre ve en la obra de Sor Juana “variedad de imaginación, variedad de conocimientos desplegados (mitología e historia, astronomía y geografía, física y matemáticas, el abanico todo de los conocimientos humanos, o sea masculinos, sin excluir siquiera, cosa curiosa, el arte la esgrima), y variedad también, de géneros y técnicas de escritura, en prosa lo mismo que en verso” (“Sor” 8).

aspiración de la monja: expresar sus ideas y demostrar que una mujer podía lograr e incluso superar a los hombres en el terreno de las bellas letras. Alatorre propone que Sor Juana durante su vida procuró alcanzar ese sueño: “en este sueño, hombre no significaba individuo de sexo masculino, sino individuo del género *homo sapiens*. ‘Hombre’, no en contraposición a ‘mujer’, sino en contraposición a ‘animal’ (9). Además Alatorre agrega que María Luisa, “fue el cómplice perfecto de su sueño” (15). Se coincide con esta afirmación de Alatorre sobre el papel de María Luisa y hace justicia a su invaluable rol de promotora editorial y guardiana de la obra de Sor Juana. Pero más allá de eso, María Luisa demostró hasta el último momento su fidelidad y amistad perdurable por encima de los prejuicios de clase y roles preestablecidos entre mecenas y cliente. Ambas amigas desde sus particulares roles sociales rompieron con los predeterminismos propios del *statu quo* imperante tanto en su relación pública como en la privada.

Para dar fin a este trabajo y concluir el capítulo se presenta un sentido soneto de Sor Violante del Cielo (Lisboa , 1601-93). En este soneto se cree ver reflejada la imagen exacta y sublime de la *amicitia* entre Sor Juana y María Luisa.⁷² El soneto, además de repetir la idea ciceroniana sobre la amistad como bien imponderable frente a las riquezas, plantea también la correspondencia de un afecto para el que no existen límites ni en la vida ni en la muerte. La idea de la amistad perenne en la cual se comparten los momentos difíciles y los felices y que está motivada por la correspondencia afectiva mutua fue la

⁷² Lisa Vollendorf en su artículo “The Value of Female Friendship in Seventeenth-Century Spain” (2005) traduce este soneto y por dicha traducción se supo de la existencia del soneto de Sor Violante del Cielo, Violante do Ceo. Vollendorf cree que el poema fue dirigido a Doña Bernarda Ferreira (431-2) y lo reconoce como un soneto valioso sobre el tema de la amistad porque en él se observa “rejecting the market economy for an emotional economy” (432). La versión del soneto en español la copiamos del libro, *Tras el espejo la musa escribe: Lírica femenina de los Siglos de Oro* editado por Julián Olivares y Elizabeth S. Boyce.

que sostuvieron Sor Juana y la Virreina desde que se conocieron y hasta la muerte de Sor Juana. Presentamos el soneto completo:

Belisa, el amistad es un tesoro
tan digno de estimarse eternamente
que a su valor no es paga suficiente
de Arabia y Potosí la plata y oro.
Es la amistad un lícito decoro
que se guarda en lo ausente y lo presente,
y con que de un amigo el otro siente
la tristeza, el pesar, la risa, el lloro.
No se llama amistad la que es violenta,
sino la que es conforme simpatía,
de quien lealtad hasta la muerte ostenta.
Ésta la amistad es que hallar quería,
ésta la que entre amigas se sustenta,
y ésta, Belisa, en fin, la amistad mía. (*Espejo* 271)

El recorrido que se ha realizado desde el capítulo dos hasta este último capítulo permite afirmar que tanto Sor Juana como María Luisa superaron “la fase de prueba” de una posible amistad que proponía Cicerón entre los amigos potenciales. Para Cicerón esta fase inicial era necesaria para no apresurar relaciones con personas que no merecían un amigo entrañable. En los momentos de adversidad y prosperidad se debía mostrar la verdad y firmeza de su afecto, y en especial “an immovable and unshaken fidelity” (199). Los poemas que Sor Juana dedicó a María Luisa y el romance que María Luisa escribió a

Sor Juana, permiten advertir distintas facetas y fases de una amistad consolidada por más de una década y hasta la muerte de Sor Juana en 1695. El desarrollo de los temas anecdóticos en las redondillas 90 y 91 permitieron ubicar distintos tonos y niveles de distancia o cercanía emocional que los sostiene y recrean la fidelidad incondicional de la una hacia la otra. Las huellas de su amistad proyectada en el *corpus* seleccionado y el apoyo incondicional de la Condesa de Paredes para dar a conocer la obra de Sor Juana en España y Nueva España, se ajusta al modelo androcéntrico de *amicitia* propuesto por Cicerón sólo con respecto a la fidelidad y la permanencia de afecto que se supone prevalecen indisolubles a pesar de la distancia. Pero además, a partir del modelo alterno de *amicitia* de carácter femenino que se propuso en el capítulo anterior se puede advertir el apoyo práctico incondicional de María Luisa al respaldar y dar a conocer el ingenio de la monja con la edición de su primer libro de poemas. Sor Juana a cambio de esto le escribe *finezas* reconociendo la ayuda y con ello ha dejado para la posteridad el retrato de una amiga fiel cuya meta fue darla a conocer en el universo de las letras androcéntricas y femeninas. El vínculo real que hubo entre Sor Juana y María Luisa es un ejemplo muy humano y *finísimo* de *amicitia* femenina.

CONCLUSIÓN

Sor Juana se proyecta en algunas de sus obras líricas como una poeta-pintora que delinea los contornos físicos y emocionales de la gente que se ganó su afecto. Los ovillejos 214 y el romance decasílabo 61 analizados en los capítulos dos y cuatro, respectivamente, son una prueba de esto. La subalternidad en tales poemas sorjuaninos recuerda lo que de manera análoga los pintores hacían con los personajes destacados de la época: plasmar la imagen del retratado en un lienzo y fijarla para siempre a pesar del tiempo. Sor Juana en este desdoblamiento poético, recurre tanto a la escritura como a la pintura para la creación de sus retratos líricos. De la misma forma hicieron Juan de Miranda, Miguel de Herrera o Miguel de Cabrera al pintar los retratos de Sor Juana. Los tres pintores escribieron breves semblanzas en torno a la vida y obra de Sor Juana sobre los retratos pictóricos para complementarlos y contextualizarlos históricamente. Este proceso de composición —en el cual se entretajan la escritura y la imagen mental en el caso de los poemas sorjuaninos, o la imagen pictórica y la escritura en el caso de los retratos plásticos— es una muestra de la antiquísima relación entre la imagen y la palabra. En una implicación más amplia, son un ejemplo del diálogo y parangón establecido entre la pintura y la poesía durante el barroco novohispano del siglo XVII.

El romance 61 dentro de lo que se ha nombrado como *museo de retratos sorjuaninos* se destaca porque Sor Juana lo escribe a su mecenas y amiga, María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, XI Condesa de Paredes de Nava y Marquesa de la Laguna. En el romance 61 el hablante poético mantiene una relación de jerarquía cortesana y “pinta” a Lísida, ajustándose al modelo petrarquista de retratos literarios. Una diferencia notable en cuanto a la proximidad discursiva y de trato con la Virreina, se apuntó sin

embargo en las redondillas 90 y 91 que se analizaron en los capítulos cinco y seis. En el caso particular de las redondillas 91, se advierte que la voz poética de manera gradual se va despojando poco a poco del discurso y retórica de cortesanía a lo largo del poema. La voz poética usa el tuteo en la recreación de una desavenencia —suponemos real y no imaginaria— entre las amigas en las últimas estrofas del poema. De todo lo antes dicho y, considerando en conjunto al romance 61 y a las redondillas 90 y 91, se desprende en consecuencia una representación tanto de la relación de mecenazgo como de “cercanía amistosa” entre la monja y la Condesa de Paredes. A través de esta parte del *corpus* seleccionado —sin incluir los ovillejos 214— se pudo observar la forma en la cual los diferentes hablantes poéticos ven y recrean a una mecenas y amiga: con ojos de poeta y pintora de retratos.

Los ovillejos 214 se analizan en el capítulo dos con el objetivo de establecer un contraste entre el retrato jocoso de Lisarda y el retrato “serio” del romance 61. El retrato incompleto de Lisarda, que sugirieron los ovillejos, además sirvió para mostrar otro tipo de belleza representativa de la clase humilde en contraposición a la belleza aristócrata de “Lísida”. Este aspecto trasluce una preocupación no sólo estética sino social de la monja al incluir dentro de su museo otro estereotipo de belleza femenina, y al hacer esto, subvertir el modelo predominante de retratos líricos heredado por Petrarca. Cabe acotar que los ovillejos 214 no son los únicos poemas orientados bajo este tenor jocoso y de ruptura con la tradición del retrato lírico este trabajo. Se encuentran dentro de su producción de retratos efrásticos los romancillos exasílabos 71 “A Belilla pinto” y el 72 “Agrísima Gila”. Ambos romancillos fueron propuestos como letras para bailes regionales.

En el romance 61 los rasgos físicos de María Luisa son immortalizados porque Sor Juana enfatiza la prosopografía y, por ende, predomina la écfrasis de cada una de las partes del cuerpo de la Condesa en comparación con diversos elementos de la naturaleza. En el caso de las dos redondillas sobresale la etopeya, es decir, la descripción psicológica y moral de la Condesa de Paredes. Ambas redondillas se podrían concebir además como poemas de carácter testimonial justamente porque al parecer dan cuenta del comportamiento de la Condesa de Paredes. Los análisis de estos tres poemas en los capítulos cuatro a seis se han realizado ante la posibilidad de revalorar la amistad entre las dos mujeres bajo los “indicios” que sobre dicha amistad Sor Juana elaboró en sus poemas. Si en el romance Sor Juana “pinta con palabras” la belleza de Lísida/ María Luisa y al hacer esto reproduce un modelo poético tendiente a recrear la imagen pública de una mujer noble, de manera complementaria en las redondillas 90 y 91 se ubican retratos emocionales de la relación privada entre ambas mujeres. Al unir el retrato ecfástico de la Condesa con las redondillas 90 y 91 —sostenidas por vestigios de anécdotas entre las dos mujeres— el resultado arroja un retrato en el cual se conjugan lo público y lo privado de su vínculo amistoso. Es necesario agregar que la aproximación a todos los poemas que constituyen el *corpus* de este trabajo, incluyendo a los ovillejos 214, parte de concebirlos como creaciones, ejercicios de pensamiento arquitectónico, experimentos métricos y rítmicos enmarcados bajo convenciones de cortesía, e incluso divertimentos lingüísticos que salen de su imaginación. Toda esta gama de tonos y perspectivas se consideró en los análisis de los poemas seleccionados con los cuales se propuso reconstruir la imagen de la *amicitia* entre la monja y la Condesa de Paredes.

El aparato teórico al que se recurrió para demarcar tal cercanía amistosa consideró los modelos de la *amicitia* ciceroniana y *philia* aristotélica. Desde los parámetros androcéntricos que proponen ambos modelos de *amicitia* o *philia*, la amistad entre Sor Juana y la Condesa fue “imperfecta” porque su relación inicial de mecenazgo las colocó en un nivel de subordinación, y no de igualdad, como lo dictan ambos modelos. La diferencia de estamentos en esta relación de mecenazgo implica que la Condesa de Paredes fue la proveedora de algún bien material o simbólico que Sor Juana recibió por algún tipo de necesidad económica o moral. La cuestión de género también es problemática en ambos modelos porque se trata de dos mujeres, y no de dos hombres virtuosos en idénticas condiciones sociales y económicas y unidos por un afecto sincero sin intereses o expectativas ajenas a su aprecio mutuo. Sin negar la existencia de estos modelos de *amicitia* androcéntrica, y ante la falta de un modelo teórico de *amicitia* que sirviera de marco teórico para comprender la relación entre estas dos mujeres, se propuso un modelo alternativo de *amicitia* femenina para comprender las huellas de su relación privada que se observan en las redondillas 90 y 91.

El modelo alternativo planteado consideró las aportaciones de la crítica centrada en el estudio de algunas obras escritas por autoras y en cuyas obras la amistad fue el tema central. La crítica más oportuna al respecto fue la que se ha escrito en torno a la comedia de María de Zayas *La traición en la amistad* porque la crítica coincide en el tipo de representación de amistad femenina que se propuso Sor Juana y la Condesa consolidaron. La crítica señala que en la comedia de Zayas los personajes femeninos ejercen su agencialidad al establecer una unión en la cual se ayudan de manera mutua sin que esto impida un afecto sincero y sin importar quién recibe más o menos beneficio. La unión

además está reforzada por propósitos comunes que incentivan su creatividad para solucionar problemas y buscar el beneficio común. A través del análisis de los poemas que constituyen el corpus y algunos datos históricos sobre la relación entre Sor Juana la Condesa de Paredes se observa que ambas mujeres mantuvieron este tipo de relación pragmática y afectiva en la vida real. La relación primero de mecenazgo y posteriormente de amistad que sostuvieron la monja y la Condesa poseyó idéntico carácter práctico sin dejar de lado el afecto y la fidelidad que se mostraron hasta la muerte de la monja.

Un punto pendiente para futuros estudios consiste en realizar aproximaciones teóricas de la *amicitia* femenina de todos los poemas sorjuaninos dedicados a la Virreina de la Laguna. Además de hacerlo también con el resto de los poemas escritos a las Virreinas con las que Sor Juana mantuvo relación: Leonor Carreto Marquesa de Mancera, Elvira de Toledo y María Guadalupe Alencastre Duquesa de Aveyro. El soneto número 204 “Dulce, canoro Cisne Mexicano” que Sor Juana escribió a Carlos de Singüenza y Góngora, un entrañable amigo suyo tendría que ser considerado. Este soneto no podría pasar desapercibido desde esta perspectiva teórica porque refleja la imagen de otra amistad intelectual y afectiva entre dos de las figuras señeras de las letras novohispanas. Una amistad que además plantea una variante peculiar al tratarse de una relación entre una mujer y un hombre. Un segundo punto pendiente consiste en realizar traducciones literarias enfocadas exclusivamente en los poemas que escribió a estas mecenas. Hasta hoy se han ubicado algunas antologías en donde la selección de los textos no permite visualizar una imagen íntegra tanto de todos los poemas escritos como de las relaciones retratadas entre Sor Juana y sus mecenas femeninas.

BIBLIOGRAFÍA

- Alatorre, Antonio. "Estudio". *Enigmas: ofrecidos a la Casa del Placer*, ed. Antonio Alatorre. México: El Colegio de México, 1994. 9-65. Impreso.
- . "Sor Juana y los hombres". *Estudios* 7 (1986): 7-27. Impreso.
- , ed. *Sor Juana a través de los siglos (1668-1910)*. Vol. 1 (1668-1852). México: El Colegio de México, 2007. Impreso.
- Alfaro Fernández de Córdoba, Catalina de. "Soneto". *Sor Juana a través de los siglos (1668-1910)*, ed. Antonio Alatorre. Vol. 1 (1668-1852). México: El Colegio de México, 2007. 37. Impreso.
- Arenal, Electra y Stacey Schlauf, eds. *Untold Sisters: Hispanic Nuns in their Own Words*. Trad. Amanda Powell. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1989. Impreso.
- Aristóteles. *Obras completas*. Vol. 6. Trad. Francisco Gallach Palés. Madrid Imprenta de L. Rubio, 1951. Impreso.
- Armas, Frederick de. "El mito de Dánae en El curioso impertinente: Terencio, Tiziano y Cervantes". *Anales cervantinos* 42 (2010): 147-162. Impreso.
- . "La imagen de Dánae en *El mágico prodigioso* de Calderón: Terencio, San Agustín, y Fray Manuel de Guerra y Ribera". *Anuario Calderoniano* 1 (2008): 87-104. Impreso.
- . "(Mis)placing the Muse: Ekphrasis in Cervantes' *La Galatea*". *Writing for the Eyes in the Spanish Golden Age*. Ed. Frederick de Armas. Lewisburg: Bucknell University Press, 2005. 25-41. Impreso.
- . "Painting Dulcinea: Italian Art and the Art of Memory in Cervantes' *Don Quijote*". *Yearbook for Comparative and General Literature* 49 (2003): 3-19. Impreso.

- . "Pinturas de Lucrecia en el Quijote: Ticiano, Rafael y Lope de Vega". *Anuario de Estudios Cervantinos* 1 (2004): 109-20. Impreso.
- . "Simple Magic: Ekphrasis from Antiquity to the Age of Cervantes". *Ekphrasis in the Age of Cervantes*, ed. Frederick de Armas. Lewisburg: Bucknell University Press, 2005. 13-31. Impreso.
- . "To See What Men Cannot: Teichoskopia in Don Quijote I". *Cervantes* 28/1 (2008): 83-102.
- Avalle-Arce, Juan. "Una tradición literaria: el cuento de los dos amigos". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 11/1 (1957): 1-35. Impreso.
- Avilés, Luis F. "Sor Juana en el punto de fuga: La mirada en "Este que ves, engaño colorido"". *Bulletin of Hispanic Studies* 77/3 (2000): 413-431. Impreso.
- Bergman, Emilie L. "Optics and Vocabularies of the visual in Luis de Góngora and Sor Juana Inés de la Cruz". *Writing for the Eyes in the Spanish Golden Age*. Ed. Frederick de Armas. Lewisburg: Bucknell University Press, 2004. 151-65. Impreso.
- . "The Poet as Painter of Cosmic Harmonies". *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*. Cambridge: Harvard University Press, 1979. 237-310. Impreso.
- . "La retórica del autorretrato en la poesía del siglo de oro". *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones, 1986. 231-38. Impreso.
- Bettella, Patrizia. "The Portrait of the Ugly Woman in the Renaissance: The Peasant, the Anti- Laura". *The Ugly Woman: Transgressive Aesthetic Models in Italian Poetry from the Middle Ages to the Baroque*. Toronto: University of Toronto Press, 2005. 81-127. Impreso.
- Bosse, Monica, Barbara Potthast y André Stoll, eds. *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico* II. Kassel: Edition Reichenberger, 1999. 597-609. Impreso.

Buxó, José Pascual. *Góngora en la poesía novohispana*. México: UNAM, 1960. Impreso.

---. “Sor Juana Inés de la Cruz: amor y cortesanía”. *Cuadernos de Sor Juana*, ed. Margarita Peña. México: UNAM, 1995. 119-41. Impreso.

---. “Sor Juana: monstruo de su laberinto”. *Sor Juana Inés de la Cruz. Lectura barroca de la poesía*. Andalucía: Junta de Andalucía y Editorial Renacimiento, 2006. 41-86. Impreso.

---. “Sor Juana y Góngora: teoría y práctica de la imitación poética”. *Sor Juana Inés de la Cruz: el sentido y la letra*. México: UNAM, 2010. 135-200. Impreso.

Castro de Moux, María E. “La leyenda del conde Partinuplés: magia y escepticismo en Tirso de Molina y Ana Caro”. *Romance Languages Annual 10* (1999): 503-511. Impreso.

Cervantes Saavedra, Miguel de. “El curioso impertinente”. *Don Quijote de la Mancha I*, ed. Martín de Riquer. Barcelona: RBA Editores, 1994. 411-57. Impreso.

Cicero, Marcus Tullius. “Laelius or, An Essay on Friendship”. *Cicero’s ‘Offices’: Essays on Friendship & Old Age and Select Letters*. New York: E.P. Dutton & Co., 1909. 167-215. Impreso.

Cruz, Sor Juana Inés de la. “Carta de Monterrey”. Octavio Paz. En: *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. México: FCE, 1996. 638-46. Impreso.

---. “Dedicatoria al ‘Segundo volumen’ de sus obras”. *Obras completas*. Prólogo de Francisco Monterde. México: Porrúa, 1972. 810-11. Impreso.

---. *Enigmas: ofrecidos a la Casa del Placer*. Edición y estudio de Antonio Alatorre. México: El Colegio de México, 1994. Impreso.

---. *Inundación castálida*. Ed. Georgina Sabat de Rivers. Madrid: Castalia, 1982. Impreso.

---. *Lírica personal*. Edición, introducción y notas de Antonio Alatorre. México: FCE, 2012. Vol. 1 de *Obras completas*. 4 vols. Impreso.

---. *Lírica personal*. Edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte. México: FCE, 1951. Vol. 1 de *Obras completas*. 4 vols. Impreso.

---. “Loa en las huertas donde fue a divertirse la Excma. Sra, Condesa de Paredes, Marquesa de la Laguna”. *Obras completas*. Prólogo de Francisco Monterde. México: Porrúa, 1972. 587-94. Impreso.

---. *Obras completas*. Prólogo de Francisco Monterde. México: Porrúa, 1972. Impreso.

---. “Respuesta a Sor Filotea de la Cruz”. *Obras completas*. Prólogo de Francisco Monterde. México: Porrúa, 1972. 827-48. Impreso.

Colón Calderón, Isabel. “Linajes de mujeres y linajes nobiliarios: Rodrigo Calderón, Bernardo de Saldoval y Rojas, el Duque de Lerma y su entorno femenino en los textos de Luisa de Carvajal”. *El Duque de Lerma: Poder y literatura en el Siglo de Oro*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 317-37. Impreso.

Checa, Jorge. “Sor Juana Inés de la Cruz: la mirada y el discurso”. *Experiencia y Representación en el Siglo de Oro. Cortés, Santa Teresa, Gracián y Sor Juana Inés de la Cruz*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1998. 169-215. Impreso.

Diccionario de Autoridades 1726-1739. “Cortesano”. Vol. 2 (1729). Madrid: Real Academia Española. Web. 18 de enero, 2014. “<<http://web.frl.es/DA.html>>.”

---. “Fineza”. Vol. 3 (1732). Madrid: Real Academia Española. Web. 18 de enero, 2014. “<<http://web.frl.es/DA.html>>.”

---. “Urbano”. Vol. 6 (1739). Madrid: Real Academia Española. Web. 18 de enero, 2014. “<<http://web.frl.es/DA.html>>.”

Dorra, Raúl. “Jacinto Polo, maestro de Sor Juana”. *Sor Juana Inés de la Cruz y sus contemporáneos*, ed. Margo Glantz. México: UNAM/CONDUMEX, 1998. 123-37. Impreso.

- Egido, Aurora. "La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura". *Fronteras de la poesía del barroco*. Barcelona: Crítica, 1990. 164-97. Impreso.
- . "Literatura efímera: oralidad y escritura en los certámenes y academias". *Fronteras de la poesía del barroco*. Barcelona: Crítica, 1990. 138-63. Impreso.
- . "Poesía de justas y academias". *Fronteras de la poesía del barroco*. Barcelona: Crítica, 1990. 115-37. Impreso.
- Ferré, Rosario. "El misterio de los retratos de Sor Juana". *Escritura X/19-20* (1985): 13-32. Impreso.
- Franco, Jean. "Las finezas de Sor Juana". *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando. Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*. Ed. Sara Poot Herrera. México: El Colegio de México, 1993. 247-56. Impreso.
- Gil-Osle, Juan Pablo. *Amistades imperfectas: Del Humanismo a la Ilustración con Cervantes*. Biblioteca Áurea Hispánica 83. Madrid: Editorial Iberoamericana-Vervuert, 2013. Impreso.
- . "Early Modern Illusions of Perfect Male Friendship: The Case of Cervantes's 'El curioso impertinente'". *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 29/1 (2009): 85-115. Impreso.
- . "Emblemática y mecenazgo en *Cigarrales de Toledo*: análisis de una portada", eds. Eva Galar y Blanca Oteiza. *Actas del Congreso internacional organizado por GRISO*. Madrid: Instituto de Estudios Tirsianos, 2006. 71-85. Impreso.
- . "La tradición de la amistad femenina en *La traición en la amistad de María de Zayas*". *Bulletin of Hispanic Studies* (2014). Próxima publicación.
- Kettering, Sharon. "Patronage in Early Modern France". *French Historical Studies* 17/4(1992): 839-62. Impreso.
- Krieger, Murray. "The Problem of Ekphrasis: Image and Words, Space and Time- and the Literary Work". *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches*

- to *Ekphrasis*. Eds. Valerie Robillard y Els Jongeneel. Amsterdam: VU University Press, 1998. 3-20. Impreso.
- Krutitskaya, Anastasia. ‘De la vena y furor poético’: conceptos de teoría poética y retórica en la poesía de Sor Juana”. *Teorías poéticas en la literatura colonial*, ed. José Pascual Buxó. México: UNAM, 2012. 149-63. Impreso.
- Laguna, Ana María G. *Cervantes and the Pictorial Imagination: A Study of the Power of Images and Images of Power in Works of Cervantes*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2009. Impreso.
- Lavrin, Asunción. “La religiosa real y la inventada: diálogo entre dos modelos discursivos”. *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico II*, eds. Monica Bosse, Barbara Potthast y André Stoll. Kassel: Edition Reichenberger, 1999. 535-58. Impreso.
- . “Sor Juana Inés de la Cruz: obediencia y autoridad en su entorno religioso”. *Revista Iberoamericana* 61/172-173 (1995): 605-22. Impreso.
- . “Vida conventual: rasgos históricos”. *Sor Juana y su mundo. Una mirada actual*, ed. Sara Poot Herrera. México: Universidad del Claustro de Sor Juana, 1999. 35-91. Impreso.
- Lavrin, Asunción y Rosalva Loreto L., eds. *Monjas y beatas. La escritura femenina en la espiritualidad barroca novohispana siglos XVII y XVIII*. Universidad de las Américas Puebla/Archivo General de la Nación: México, 2002. Impreso.
- Leoni, Monica. “María de Zayas’s ‘La traición en la amistad’: Female Friendship Politicized?”. *South Atlantic Review* 68.4 (2003): 62-84. Impreso.
- López Alemany, Ignacio. “La imagen redentora de Leocadia en La fuerza de la sangre”. *Cahier parisiens/Parisian Notebooks* 1 (2005): 208-20.
- . “*Ut pictura non poesis*: Los trabajos de Persiles y Sigismunda and the Construction of Memory”. *Cervantes* 28/1 (2008): 103-118. Impreso.

- . "A Portrait of a Lady: Representations of Sigismunda/Auristela in Cervantes's Persiles". *Ekphrasis in the Age of Cervantes*. Ed. Frederick de Armas. Lewisburg: Bucknell University Press, 2005. 202-215. Impreso.
- Luciani, Frederick. "El amor desconfigurado: El ovillejo de Sor Juana Inés de la Cruz". *Texto Crítico* 34-35 (1986): 11-48. Impreso.
- Manrique de Lara y Gonzaga, María Luisa. "Décima acróstica". *Sor Juana a través de los siglos (1668-1910)*. Vol. 1 (1668-1852). Antonio Alatorre, editor. México: El Colegio de México, 2007. 326. Impreso.
- . "Romance". *Enigmas: ofrecidos a la Casa del Placer*, ed. Antonio Alatorre. México: El Colegio de México, 1994. 83-5. Impreso.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel, 1975. Impreso.
- Martínez-San Miguel, Yolanda. *Saberes americanos: subalternidad y epistemología en los escritos de Sor Juana*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 1999. Impreso.
- Mayers, Kathryn Marie. "Imag(in)ing Differently: The Politics and Aesthetics of Ekphrasis in Luis de Gongora, Hernando Dominguez Camargo, and Sor Juana Ines de La Cruz". Order No. 3101455 The University of Wisconsin - Madison, 2003. Ann Arbor: ProQuest. Web. 13 Oct. 2013.
- Méndez Plancarte, Alfonso, ed. *Poetas novohispanos. Primer siglo (1521-1621)*. México: UNAM, 1964. Impreso.
- . *Poetas novohispanos. Segundo siglo (1621-1721)*. Parte primera. México: UNAM, 1944. Impreso.
- . *Poetas novohispanos. Segundo siglo (1621-1721)*. Parte segunda. México: UNAM, 1945. Impreso.
- Merrim, Stephanie. *Early Modern Women's Writing and Sor Juana Inés de la Cruz*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1999. Impreso.

- Muriel, Josefina. *La cultura femenina novohispana*. México: UNAM, 1982. Impreso.
- . “La Orden Jerónima en México”. *Conventos de monjas en la Nueva España*. México: Editorial Santiago, 1946. 251-96. Impreso.
- . “El virreinato de la Nueva España”. *Las mujeres de hispanoamérica. Época colonial*. Madrid: Editorial MAPFRE, 1992. 61-199. Impreso.
- Navarro, Tomás. *Métrica española: reseña histórica y descriptiva*. New York: Las Americas Publishing Company, 1966. Impreso.
- Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. México: FCE, 1996. Impreso.
- Peña, Margarita. “Manipulación masculina del discurso femenino en biografías de monjas: ejemplos del «Parayso occidental», de Singüenza y Góngora”. *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico II*. Eds. Monica Bosse, Barbara Potthast y André Stoll. Kassel: Edition Reichenberger, 1999. 597-609. Impreso.
- Perelmuter, Rosa. “Las voces femeninas en la poesía lírica de Sor Juana Inés de la Cruz”. *Sor Juana Inés de la Cruz y sus contemporáneos*. Ed. Margo Glantz. México: UNAM/ CONDUMEX, 1998. 201-13. Impreso.
- Perry, Elizabeth. “Sor Juana Fecit: Sor Juana Inés de la Cruz and the Art of Miniature Painting”. *Early Modern Women: An Interdisciplinary Journal* 7 (2012): 3-32.
- Platón. “Lysis o de la amistad”. *Diálogos II*. México: Dirección General de Publicaciones y Medios/ SEP, 1988. 375-409. Impreso.
- Poot Herrera, Sara, ed. *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando. Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*. México: El Colegio de México, 1993. Impreso.
- . ““Romances de amiga’ finezas poéticas de Sor Juana”. *Los guardaditos de Sor Juana*. México: UNAM, 1999. 277-306. Impreso.

- . "Sor Juana: nuevos hallazgos, viejas relaciones". *Los guardaditos de Sor Juana*. México: UNAM, 1999. 307-32. Impreso.
- Puig, Idoya. "The Portrayal of Friendship in Don Quijote". *Bulletin of Hispanic Studies* 77/3 (2000): 359-73. Impreso.
- Ramos Medina, Manuel. "De lo que hacían las otras monjas novohispanas". *Sor Juana Inés de la Cruz y sus contemporáneos*, ed. Margo Glantz. México: UNAM/CONDUMEX, 1998. 45-51. Impreso.
- Raymond, Janice G. *A Passion for Friends. Toward a Philosophy of Female Affection*. Boston: Beacon Press, 1986. Impreso.
- Reyes, Alfonso. *Letras en la Nueva España*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992. Impreso.
- Rogers, Mary. "The Decorum of Women's Beauty: Trissino, Firenzuola, Luigini and the Representation of Women in Sixteenth Century Painting". *Renaissance Studies* 2/1 (1988): 47-88. Impreso.
- Robillard, Valerie y Els Jongeneel, eds. *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Amsterdam: VU University Press, 1998. Impreso.
- Sabat de Rivers, Georgina. "Mujeres nobles del entorno de Sor Juana". *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando. Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*. Sara Poot Herrera, editora. México: El Colegio de México, 1993. 1-19. Impreso.
- . "Sor Juana: La tradición clásica del retrato poético". *Estudios de literatura hispanoamericana: Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la Colonia*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992. 207-23. Impreso.
- . "Veintiún sonetos de Sor Juana y su casuística del amor". *Sor Juana y su mundo. Una mirada actual*, ed. Sara Poot Herrera. México: Universidad del Claustro de Sor Juana, 1995. 397-445. Impreso.

- Schons, Dorothy. *Bibliografía de Sor Juana Inés de la Cruz*. México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 1926a. Impreso.
- . "Some Obscure Points in the Life of Sor Juana Inés de la Cruz". *Modern Philology* 24/2 (1926b): 141-62. Impreso.
- Scott, Nina M. "Imágenes de Sor Juana". *Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano*. Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura, 1995. 425-31. Impreso.
- . "'Ser mujer, ni estar ausente, no es de amarte impedimento': Los poemas de Sor Juana a la Condesa de Paredes". *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando. Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*. Sara Poot Herrera, editora. México: El Colegio de México, 1993. 159-169. Impreso.
- Sieber, Harry. "The Magnificent Fountain: Literary Patronage in the Court of Phillip III". *Cervantes* 18 (1998): 85-116. Impreso.
- Stroud, Matthew D. "Love, Friendship and Deceit in La traición en la amistad by María de Zayas". *Neophilologus* 69 (1985): 539-47. Impreso.
- Tapia Méndez, Aureliano. "Introducción y reseña histórica". *Inundación castalida de la vnica poetisa, mvsa dezima, Soror Jvana Ines de la Crvz*. Toluca de Lerdo: Instituto Mexiquense de Cultura, 1993. 9-23. Impreso.
- Tenorio, Martha Lilia. "'Copia divina". La tradición del retrato femenino en la lírica de Sor Juana". *Literatura mexicana* 5/1 (1994): 5-29. Impreso.
- Vélez-Sainz, Julio. '*De amor, de honor e de donas*'. *Mujeres e ideales cortesés en la Castilla de Juan II (1406-1454)*. Madrid: Editorial Complutense, 2013. Impreso.
- . *El parnaso español: Canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro*. Madrid: Visor Libros, 2006. Impreso.
- Violante del Cielo, Sor. "Belisa, el amistad es un tesoro". *Tras el espejo la musa escribe: Lírica femenina de los Siglos de Oro*, eds. Julián Olivares y Elizabeth S. Boyce. Madrid: Siglo Veintiuno, 1993. 271. Impreso.

- Volek, Emil. "La poesía religiosa de Sor Juana: algunas consideraciones contextuales". *Unidad y sentido de la literatura novohispana*, ed. José Pascual Buxó. México: UNAM, 2009. Impreso.
- . "Las tretas de los signos: teoría y crítica de Sor Juana". *Sor Juana Inés de la Cruz y las vicisitudes de la crítica*, ed. José Pascual Buxó. México: UNAM, 1998. 321-40. Impreso.
- Vollendorf, Lisa. "The Future of Early Modern Women's Studies: The Case of Same-Sex Friendship and Desire in Zayas and Carvajal". *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 4 (2000): 265-84.
- . "The Value of Female Friendship in Seventeenth-Century Spain". *Texas Studies in Literature and Language* 47/4 (2005): 425-45.
- Wagschal, Steven. "From Parmigianino to Pereda: Luis de Góngora on Beautiful Women and Vanitas". *Ekphrasis in the Age of Cervantes*. Ed. Frederick de Armas. Lewisburg: Bucknell University Press, 2005. 102-123. Impreso.
- Weber, Alison. "Lope de Vega's *Rimas sacras*: Conversion, Clientage, and the Performance of Masculinity". *PMLA* 120/2 (2005): 404-21.
- Wyszynski, Matthew Alan. "Friendship in María de Zayas's *La traición en la amistad*". *Bulletin of Comediantes* 50/1 (1998): 21-33.
- Yacobi, Tamar. "The Ekphrastic Model: Forms and Functions". *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Eds. Valerie Robillard y Els Jongeneel. Amsterdam: VU University Press, 1998. 21-34. Impreso.
- Zayas y Sotomayor, María de. "La traición en la amistad". *Women's Acts: Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age*. Ed. Teresa Scott Soufas. Lexington: The University Press of Kentucky, 1997. 277-308. Impreso.