



**Mujeres humanas y divinas. Un análisis retórico de
la *descriptio puellae* en la poesía de
sor Juana Inés de la Cruz**

Lucía Tena Morillo

<ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4742-9117>>

Universidad de Extremadura (España)

luciatenamorillo@gmail.com

JANUS 13 (2024)

Fecha recepción: 14/02/24, Fecha de publicación: 04/07/24

<URL: <https://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=283>>

<DOI: <https://doi.org/10.17979/janus.2024.13.11011>>

Resumen

La poesía de sor Juana Inés de la Cruz ha sido analizada por la crítica desde múltiples perspectivas. Sin embargo, en las últimas décadas el deseo de rescatar su figura ha obviado en ocasiones la conveniencia de mantener cierto rigor filológico. En este trabajo se revisa la excelente construcción retórica de algunas de las composiciones en que la Décima Musa describe a mujeres, esto es, la *descriptio puellae*, a través de dos esferas: la humana y la divina. El principal objetivo de este trabajo es esbozar, por medio del análisis retórico de este tópico, un enfoque filológico que incida en el valor poético de la obra sorjuanesca y despeje las inexactitudes de corte biográfico que históricamente se han extraído de tales alabanzas.

Palabras clave

Sor Juana; retórica; feminista; poesía; *descriptio puellae*

Title

Human and divine women. A rhetorical analysis of the *descriptio puellae* in the poetry of sor Juana Inés de la Cruz

Abstract

The poetry of sor Juana Inés de la Cruz has been analyzed by critics from multiple perspectives. However, in the last decades, the desire to rescue her figure has overlooked sometimes the convenience of maintaining certain philological rigor. In this

work we review the excellent rhetorical construction of some of the compositions in which the *Décima Musa* describes women, that is to say, the *descriptio puellae*, through two spheres: the human and the divine. The principal objective of this paper is to outline, through the rhetorical analysis of this literary topic, a philological approach that insists on the poetic value of sor Juana's poetry and clears up the inaccuracies of biographical nature that have been drawn historically from such praises.

Keywords

Sor Juana; rhetoric; feminist; poetry; *descriptio puellae*



INTRODUCCIÓN

En la actualidad asistimos al renacimiento del interés crítico y creativo por sor Juana Inés de la Cruz, suscitado en parte por el impulso feminista que hoy experimentan los estudios literarios y que favorece la recuperación de nóminas de autoras cuyo trabajo no ha sido reconocido o bien lo ha sido en injusta medida.

Me refiero, en parte, a las dispares aproximaciones sorjuanescas que en las últimas décadas han acogido desde el análisis sociológico de la jerónima hasta la recreación del que pudo haber sido su universo, desde el diseño de un corpus de poemas de sor Juana amparado en el supuesto prisma de la homosexualidad (Télliez-Pon, 2017) hasta la crítica más reciente que, ajena a las coordenadas espaciotemporales de nuestra autora, acusa de racista a una religiosa por ser acompañada de una esclava, práctica común en la época. Tal dato, cuyas fuentes más conocidas se hallan en *Las trampas de la fe* de Octavio Paz (1982: 179) y en el estudio de Aguirre (1996: 302), ha motivado la aparición de noticias y titulares actuales carentes de toda comprensión histórica¹.

En este sentido la controvertida figura de sor Juana se halla en un estado especial, pues históricamente ha recibido los vaivenes de la crítica y ha sido enjuiciada por razones que, en ocasiones, poco o nada tenían que ver con su

¹ El enlace a la noticia: <https://www.radioformula.com.mx/nacional/2023/4/22/el-lado-oscuro-de-sor-juana-ines-de-la-cruz-tuvo-una-esclava-759212.html> (última consulta: 12/02/2024).

calidad poética². La también llamada Décima Musa mexicana se ha erigido en imagen de mujer emblemática a partir de una lectura exenta a veces de profundidad y rigor filológico; asimismo, se han evocado composiciones sorjuanescas por su supuesta naturaleza “homoerótica” y por el empleo de un sujeto poético masculino con el fin de entrever en la psicología de la monja novohispana una sexualidad específica. Incluso se ha llegado a proponer su obra como “canon” de la lectura homosexual, mientras se ha obviado el interesante análisis de la polifonía de sus textos, de su versatilidad para adoptar voces y sentires dispares.

En el extremo opuesto se hallan las relevantes contribuciones de Georgina Sabat de Rivers, quien ha analizado la defensa de la mujer que sor Juana dirige en todos los géneros cultivados en su trayectoria: desde la reivindicación expresada en su “lírica personal” o sus incursiones de carácter feminista en la lírica sacra hasta la configuración de los personajes femeninos en la dimensión teatral y su alegato de la *Carta Atenagórica* y la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*³.

La absorción de voces constituye un rasgo propio de la poesía sorjuanescas (Tena Morillo, 2022), pero también lo es de la lírica aurisecular, en la cual pueden convivir los sentimientos experimentados por los artífices reales junto con un sistema de convenciones pragmáticas, puesto que la mayor parte de la tarea creativa de tales autores se vincula a las claves del mecenazgo. En las composiciones de la jerónima convergen, pues, voces masculinas y femeninas, las voces de un sacristán, un bachiller, un enamorado, un vasco, un negrillo, etcétera, y dicha mezcolanza dificulta la tarea de despejar cuáles pudieron ser los verdaderos sentimientos de sor Juana. En todo caso, sea ficción o no el amor vertido en sus poemas, lo cierto es que de ello no depende la calidad poética de la Décima Musa, cuyo nivel se halla por igual en composiciones de muy diverso estilo, voz y forma.

Ahora bien, la urgencia por diseñar una imagen carismática, más adaptada a las hechuras del *marketing* actual que a las escasas evidencias documentales, ha derivado en una lectura actualizadora de una poeta perteneciente al Barroco tardío, a pesar de que su prolífica producción y su

² En este estudio se sigue la línea defendida por Ignacio Arellano, en concreto su trabajo de 2022 “Hermetismo y hermenéutica. Una nota sobre el romance 51 de sor Juana Inés de la Cruz y la otredad”, en que el comentario del citado romance va más allá del ejercicio literario y deviene en texto reivindicativo del enfoque despojado que requieren las investigaciones sorjuanescas.

³ Georgina Sabat de Rivers se detuvo precisamente en la defensa feminista modulada por sor Juana en su producción sacra. A propósito de San Pedro, por ejemplo, “sor Juana lo ‘regaña’ al defender a una mujer sencilla, la sirvienta de la casa de Caifás, cuando el santo le niega que conocía a Jesús según ella correctamente le había dicho” (Sabat de Rivers, 1992: 171).

calidad son suficientes para atestiguar su talante feminista sin la necesidad de esgrimir fabulaciones o estipular lecturas forzosamente guiadas.

Conviene, por tanto, la precisa valoración de su obra —principal motivo de su popularidad— desde un enfoque filológico. En este trabajo se parte de la línea ya iniciada por Georgina Sabat de Rivers, de sólida tendencia feminista, y se revisa la *descriptio puellae* sorjuanescas a partir de dos perfiles: el humano y el divino. Se aspira a continuar, por tanto, con la línea de investigación feminista de sor Juana siempre desde un enfoque retórico y filológico, con apoyo en aspectos constatables tales como su magisterio versificador y su habilidad retórica en el elogio femenino, así como a partir de un interrogante: ¿afecta a la calidad retórica y poética el hecho de que dichas descripciones pertenezcan a ambientes distintos, esto es, al palaciego y al sacro?

“A BELILLA PINTO, TENGAN ATENCIÓN”. UNAS NOTAS GENERALES SOBRE LA *DESCRIPTIO PUELLAE* SORJUANESCA

En el seno de la crítica feminista, Elaine Showalter distinguía dos tendencias fundamentales; la primera de ellas atiende a la mujer en calidad de lectora mientras que la segunda se centra en el pensamiento desarrollado por la mujer como artífice. Esta segunda línea, que recibe el término de “ginocrítica”, coordina en cierto modo el análisis de la *descriptio puellae* practicada por sor Juana:

The second mode of feminist criticism engendered by this process is the study of women as writers, and its subjects are the history, styles, themes, genres, and structures of writing by women; psychodynamics of female creativity; the trajectory of the individual or collective female career; and the evolution and laws of a female literary tradition. No English term exists for such a specialized critical discourse, and so I have invented the term “gynocritics” (Showalter, 1981: 185)⁴.

Así pues, el examen de las descripciones femeninas de sor Juana descansa sobre dos niveles de interés feminista: primero, en el planteamiento mismo expuesto por la poeta, cuya retórica nos informa de una estética concreta, deudora de la mezcolanza de tradiciones religiosas y seña artística de

⁴ Ya en su ensayo “Towards a feminist poetics” Showalter (1979) reconoce haber tomado el término del francés *gynocritique*, puesto que el vocablo “is more self-contained and experimental, with connections to other modes of new feminist research” y se presta a la comparación con el *Antiguo* y el *Nuevo Testamento* para ilustrar la diferencia entre la crítica feminista y la ginocrítica, empleada por Carolyn Heilbrun y Catharine Stimpson.

la jerónima; segundo, en la mirada que esta dirige hacia otras mujeres, ya sean estas reales o ficticias, humanas o divinas.

La *descriptio puellae* constituye, como es sabido, un tópico de amplísimo recorrido consistente en la écfrasis de la belleza femenina. No me detendré aquí en las múltiples fuentes que nutren tan dilatado lugar común, puesto que cuenta con una vasta bibliografía, pero sí se antoja necesario apuntar, al menos, la introducción de la parodia practicada por sor Juana. En la producción sorjuanescas este ejercicio suele presentar una tendencia petrarquista, un orden descendente, tal y como se instauró en el modelo medieval, y una combinación del canon largo y breve.

Claudio Guillén (1989: 127) retomó el término de *longue durée* acuñado por Fernand Braudel en su concepción de la Historia; el crítico se servía de tal sintagma para aplicarlo a la historia de rango literario; en la extrapolación de este concepto al ámbito poético la *descriptio puellae* se corresponde con esos movimientos que desarrollan una larga duración en el devenir de la literatura; algunos tópicos, tales como el *carpe diem*, el *locus amoenus* o la misma *descriptio puellae* serían susceptibles de esta denominación, pues si bien admiten variaciones sus bases son estables, resultan reconocibles para el receptor y dotan de empaque al texto depositario.

En este trabajo los ejemplos de *descriptio puellae* de la poesía de sor Juana se clasifican en función del sujeto sobre el que se practica el tópico, esto es, existe una écfrasis cuyo modelo es una mujer perteneciente a la esfera humana o siquiera terrenal, con predominio de las virreinas la condesa de Paredes (1680-1686) y la condesa de Galve (1688-1696), y, por otra parte, una écfrasis de inspiración divina, construida para los ciclos de villancicos de las celebraciones litúrgicas. Sea cual sea la naturaleza de la belleza descrita, sor Juana demuestra un talento propio en la articulación del tópico; prueba de ello es la deconstrucción que lleva a cabo en algunas de sus composiciones.

El dominio de este tópico es patente, por ejemplo, en el “ovillejo” 214, compuesto a imitación métrica de otro texto de Jacinto Polo (Tena Morillo, 2021: 111). La libre alternancia en pareados de heptasílabos y endecasílabos contribuye a la *dispositio* en la subversión de las principales imágenes de la *descriptio puellae*; asimismo la flexibilidad en la longitud del poema permite a sor Juana engarzar con orden el ejercicio paródico. Este a su vez se imbrica en otro concepto capital de los Siglos de Oro, esto es, la *imitatio*. La originalidad se logra cuando el artífice apuntala una imitación reveladora de un profundo conocimiento, sobre la cual imprime su sello artístico, ya sea por medio de la elevación del tono o a través de la subversión de lo “imitado”. Lo que es

original, pues, se identifica con el tratamiento dado por el poeta y no reside en cuestiones temáticas, las cuales difícilmente pueden recibir novedad alguna⁵.

La subversión, por tanto, del modelo imitado exige la sofisticada puesta en funcionamiento de los resortes que componen dicho patrón, y, precisamente, con el manierismo se refuerza este tipo de ejercicio (Muñiz Muñiz, 2014: 178). El prototipo imperante en la poesía de sor Juana es el que Petrarca expuso en su *Canzoniere*; a este respecto conviene recordar la diferencia que dista entre el modelo de corte medieval y el planteamiento petrarquista:

El modelo del retrato estrictamente medieval se edificaba sobre el principio retórico de la enumeración de las partes anatómicas en sentido descendente de la cabeza a los pies. Los miembros más nobles, o sea, la parte superior hasta el busto, debía ser descrita, preferentemente, por medio de una metáfora suntuaria, bastante fija: flores, astros, piedras preciosas, que apuntaban a dos objetivos de carácter eminentemente pictórico: el color y el esplendor, reservándose para las otras partes del cuerpo inferiores, el nombre, el adjetivo epíteto y la perífrasis eufemística. [...] El retrato estrictamente petrarquista elige en su *descriptio* las partes del rostro que, estéticamente, le interesa destacar: cabellos, ojos, frente, mejillas y boca y renuncia, precisamente para potenciar esta visión selectiva, del resto de las posibilidades anatómicas (Manero Sorolla, 2005: 249).

A propósito de la *imitatio* y del desvío hacia la parodia y la ironía, señala Sánchez Manzano:

También se puede tener un empleo ecléctico de esta técnica literaria, tomando de distintas fuentes cuanto pueda destacar para el propósito de creación que se busca. Además se puede ejercer una imitación torcida, por así decir, que utilice la ironía, la parodia o el plagio de lo imitado. La dificultad es ciertamente mayor en estos dos casos, pues las pautas de estilo de autores distintos son menos asimilables y pueden observarse fracturas de la expresión, apenas cohesionada por la diversidad de los calcos (Sánchez Manzano, 2004: 338).

⁵ Aunque parezca una perogrullada, para comprender, pues, los mecanismos de la parodia sorjuanesca de la *descriptio puellae* conviene entender esta como práctica subversiva fundada sobre la *imitatio* de un vetusto tópico, y se impone abandonar el sentido de “originalidad” aportado por los románticos: “La imitación, a pesar de que la revolución estética romántica dirija nuestros principios críticos hacia otra dirección, aporta a este nuevo sistema literario dignidad y armonía. Y eso se hace evidente si se consultan los numerosos tratados sobre el arte renacentista, en los que las diferentes escuelas de pensamiento nunca ponen en duda el principio de imitación, sino que como mucho discuten sobre qué modelo o qué modelos seguir” (Trillini, 2017: 269).

Antes de profundizar en los ejemplos seleccionados de *descriptio puellae* en las esferas humana y divina, cumple, pues, dejar patente la versatilidad de la jerónima, quien ofrece hasta tres casos de parodia dignos de comentario. Me refiero a las composiciones 71, 72 y 214, todas ellas compendiadas en el volumen de su “lírica personal” en la edición de Méndez Plancarte y Salceda.

Las composiciones 71 y 72 se inscriben sobre la base métrica de la redondilla, cuya naturaleza musical favorece la inserción del tono burlesco de la parodia y del aire popular. En esta ocasión, además, los textos constituyen dos bailes específicos, el “cardador” y el “San Juan de Lima”, y en ambos poemas lo paródico se erige desde el propio nombre del baile y desde la naturaleza de las damas, las cuales no se ajustan al canon ideal del petrarquismo, sino que derivan en *exemplum ex contrariis*.

En el texto 71, Belilla, quien ya en el diminutivo de su nombre entraña cierto carácter popular, es descrita como una mujer “de la carda”, en claro juego derivativo con el baile que articula la composición, el cardador:

A Belilla pinto
(tengan atención),
porque es de la carda,
por el cardador (vv. 1-4).

La expresión “de la carda” avanza la consideración social de la dama: “que pertenece a un grupo de personas que no llevan una vida muy recomendable” según el *DLE* de la Real Academia Española. Su pelo es comparado de manera grotesca con la envidiable melena de Absalón, hijo de David; en oposición la dama presume de su cabello, “esquilmo” por cierto, es decir, hecho de la mata y las brozas empleadas para el forraje en las cuadras, dándolo por oro cuando ni siquiera llega a costar una moneda de cobre. En la frente las cejas aparecen “a plana renglón”, esto es, pintadas tal y como las percibe la poeta, sin ningún tipo de aderezo. Asimismo, los ojos no son soles ni zafires, sino que destacan por el desafío de sus niñas; las mejillas son las únicas que adquieren color en esta pintura, y en el descenso hacia los otros elementos de la *descriptio* solo se halla vulgaridad y desaseo:

Del pelo el esquilmo,
mejor que Absalón,
se vende por oro,
con ser de vellón.
En su frente lisa
Amor escribió,

y dejó las cejas
a plana renglón.
Los ojos rasgados,
de ábate que voy,
y luego unas niñas
de librenos Dios (vv. 5-16).

Por otra parte, la nariz se abre al olor, de ámbar, pero también de algalia, de su aliento, y la ideal blancura del cuello, puesta en comparación con los “lacticinios”, está aquí ensuciada por el “requesón”, por una suciedad similar a la cuajada del residuo de la leche que resulta de la elaboración del suero o el queso. Igualmente, sus manos están llenas de almidón, y su talle es tan estrecho como la condición miserable (y estrecha) de “cierta persona”; el pie, al fin, es tan tosco y basto que no puede calzarse ni aun con la ayuda del calzador, pues el ponleví, el tacón de madera de la época, le parece llano⁶.

El retrato, en fin, tampoco es retrato propiamente dicho, sino “borrón”, equivalente de la desaguisada naturaleza de la dama en el plano de las técnicas de escritura y pintura. Similar procedimiento opera en el poema que le sigue, también compuesto con otras redondillas, en que canta a Gila (72). Esta “agrisima” dama, cuya belleza causa “dentera”, recibe una descripción concertada en torno al sabor agrio que se le atribuye a toda ella. De este modo todas sus características físicas se tiñen de un sabor que permite a su vez vislumbrar su condición moral; por ello, irónicamente, sor Juana se sirve del baile llamado “San Juan de Lima”, para que con el dulzor de este fruto se atenúe su tono agrio:

por San Juan de Lima
te quiero pintar,
por que entre tus agros
tengas éste más (vv. 5-8).

El cabello es amargo, pues se compone de ámbar y mirra derretidos, y por la blancura de la frente rivalizan el jazmín y el azahar, pero obtiene la victoria esta última flor por ser más agria todavía. Las cejas no son naturales, sino que están pintadas, y los ojos son “aceitunados”, “aderezados de orégano y sal”. Por su parte, las rosadas mejillas se muestran aún inmaduras, pues no las tiñe el color del lagar, sino el del agraz por ser aún una niña nuestra Gila. El

⁶ En las notas a este baile Méndez Plancarte señala al padre Núñez de Miranda como destinatario del sintagma “de cierta persona”; sin duda con la “condición estrecha” la poeta incide en la miseria ética y de espíritu de la dama que describe.

carmin de sus labios es también amargo, la blancura del cuello se compone de sal y las manos son de leche cuajada. Todo lo inunda el sabor agrio, que concluye con el fingimiento de la altura y la referencia moral:

Al coturno de oro
los ojos se van,
mas se experimenta
píldora al tragar.
Si este tu retrato
muy agrio no está,
ponle tú la hiel
de tu natural (vv. 41-48).

La parodia alcanza el nivel nominal más básico: “la propia onomástica suele ser ridícula” (Mata Induráin, 2009: 286). En efecto, las composiciones 71 y 72 versaban sobre Belilla y Gila, y el texto 214 describe a “Lisarda”, variación simbólica y coloquial del acostumbrado “Lisi” de la poesía sorjuanescas. Asimismo, el ejercicio paródico se instaura sobre dos elementos: sobre la naturaleza de aquello que se describe, cuya subversión resulta ciertamente sencilla, y sobre las imágenes de orden clásico y petrarquista referidas históricamente a las partes constitutivas del tópico⁷.

En los denominados “ovillejos” (214), en realidad pareados encadenados, la autora anuncia el estilo llano que empleará junto con el tan caro tópico de la falsa modestia, la *rusticitas*, y el apóstrofe a la Musa, metonimia por la inspiración:

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

Asimismo, antes de comenzar su *descriptio*, sor Juana reconoce la dificultad que cifra superar la originalidad de tópicos tan manidos:

⁷ La *descriptio* que expone Aquiles Tacio en *Leucipa y Clitofonte* marca, tal y como recoge Saracho Villalobos (2013: 1508), el orden medieval de la écfrasis femenina.

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

E incluye un intertexto garcilasiano, probablemente el más célebre y empleado, en que apoya el obstáculo ya esgrimido:

¡Oh dulces luces, por mi mal halladas,
 dulces y alegres cuando Dios quería,
 pues ya no os puede usar la Musa mía
 sin que diga, severo, algún letrado
 que Garcilaso está muy maltratado
 y en lugar indecente! (vv. 56-61)

El orden de la *descriptio puellae* es similar al de las composiciones 71 y 72, a saber: cabello, frente, cejas, nariz, mejillas, boca, garganta, manos, cintura, pies y vestimenta. El color y el brillo del cabello son aquí sustituidos por los enredos: “Por el cabello empiezo. Esténse quedos,/ que hay aquí que pintar muchos enredos” (vv. 161-162), y el resplandor del sol, tan proclive a aparecer en la éfrasis, no tiene cabida aquí por cuestiones retóricas: “¿Rayos del sol? Ya aqueso se ha pasado;/ la pregmática nueva lo ha quitado” (vv. 165-166). No hay, pues, cabello que describir, sino pelo postizo:

Pero aquesa ocasión ya se ha pasado
 y calva está de haberla repelado,
 y así en su calva lisa
 su cabellera irá también postiza,
 y el que llega a cogella
 se queda con el pelo y no con ella (vv. 171-176).

La frente, despejada, tiene un tamaño excesivo; la voz “caballería” remite burlescamente a su acepción como amplia medida agraria. Sobre la frente descansan las cejas y los ojos, y precisamente aquí se desmontan métrica e imagen para no caer en la recreación de una belleza falsa. En la *Crónica troyana* se asienta ya la imagen de las cejas como arcos no muy poblados (Muñiz Muñiz, 2014: 170). Sin embargo, sor Juana prefiere no emplear el “arco” para dibujar las cejas, ya que su rima más natural es “zarco”, y, como se

verá, valga la redundancia, los ojos de la dama no pueden ser descritos con este color⁸:

Tendrá, pues, la tal frente
una caballería largamente,
según está de limpia y despejada (vv. 189-191).

[...]

En fin, ya con ser arcos se han salido.
¿Mas qué piensan si digo de Cupido,
o el que es la paz del día?
Pues no son sino de una cañería
por donde encaña el agua a sus enojos;
por más señas, que tiene allí dos ojos.
¿Esto quién lo ha pensado?
¿Me dirán que esto es viejo y es trillado? (vv. 217-224)

El color de los ojos es, por tanto, el de las cañerías, sucio, y estos ni siquiera pueden compararse con el prototípico “sol” atribuido a las damas de ojos oscuros, de ahí que la poeta pida defensa ante el mismo Apolo, dios del sol y el arte poético⁹:

Pues tienen su pimienta los ojuelos;
y no hallo, en mi conciencia,
comparación que tenga conveniencia
con tantos arreboles.
¡Jesús!, ¿no estuve un tris de decir soles?
¡Qué grande barbarismo!
Apolo me defienda de sí mismo (vv. 232-238).

La nariz apenas queda descrita en dos versos, en un ejercicio de adecuación entre la dimensión formal y el tamaño de aquello que se describe:

⁸ Con su parodia sor Juana inserta su poesía sobre una estela muy conocida; respecto a la frente, por ejemplo, destaca la ironía desprendida ya por Aretino y Cervantes (“su frente Campos Eliseos” y “sus cejas arcos de cielo”, *Don Quijote*, I, 13) (Muñiz Muñiz, 2014: 178).

⁹ “De innovación cabe también hablar a propósito del topos de los ojos resplandecientes, comparados por lo general con las estrellas y de forma subsidiaria con piedras preciosas, hasta que Piccolomini acuñó la fórmula ‘Oculi tanto splendore nitentes, ut in solis’ al describir a Lucretia, asentando en el Cuatrocientos la equivalencia ojos=sol, lo que permitió luego a Giusto de’ Conti elaborar la hipérbole: ‘Miran quegli occhi vaghi, anzi quel sole’ (*La bella mano*, XXXV, 2) con la ayuda de otra fórmula de Boccaccio: ‘due, non occhi, ma divine luci più tosto’ (*Comedia delle Ninfe fiorentine*, IX 14)” (Muñiz Muñiz, 2014: 165).

“Síguese la nariz: y es tan seguida,/ que ya quedó con esto definida” (vv. 263-264). Y para las mejillas sor Juana decide no fingir ni maquillar nada en su lienzo:

Pásome a las mejillas;
y aunque es su consonante maravillas,
no las quiero yo hacer predicadores
que digan “Aprended de mí”, a las flores.
Mas si he de confesarles mi pecado,
algo el carmín y grana me ha tentado;
mas ahora ponérsela no quiero:
si ella la quiere, gaste su dinero,
que es grande bobería
el quererla afeitar a costa mía (vv. 267-276).

Por su parte, respecto a la boca la poeta rechaza la imagen de la Aurora y la metáfora de la sarta de perlas, pues no encuentra encanto alguno:

Haciéndome está cocos el Aurora
por ver si la comparo con su boca,
y el Oriente con perlas me provoca (vv. 280-282).

[...]

Es, en efecto, de color tan fina,
que parece bocado de cecina (vv. 285-286).

La tradicional blancura de la garganta, ilustrada en ocasiones con cristal y nieve, se consigue aquí con la “frialdad” del pincel, ya agotado, de la Fénix; ahora bien, la pintora consume todo el blancor en la garganta y luego lo necesita para las manos:

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

[...]

Mas por sus pasos, yendo a paso llano,
se me vienen las manos a la mano.
Aquí habré menester grande cuidado,
que ya toda la nieve se ha gastado,
y para la blancura que atesora
no me ha quedado ni una cantimplora (vv. 307-312).

Para compensar tal defecto se sirve de otro de los bastiones de la *descriptio puellae*, a saber, la proporcionalidad, la cual, establecida en la comparación entre las dos manos, partes anatómicamente iguales, mueve a risa:
¡A las manos, y manos a la obra!
Empiezo por la diestra (vv. 328-329).

[...]

Es, pues, blanca y hermosa en exceso,
porque es de carne y hueso,
no de marfil ni plata: que es quimera
que a una estatua servir sólo pudiera (vv. 333-336).

[...]

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

La descripción de la cintura y del pie insiste en la pequeñez ya expuesta en las composiciones comentadas, adecuando, una vez más, la dimensión versal y el tamaño descrito:

Ahora falta a mi Musa la estrechura
de pintar la cintura;
en ella he de gastar poco capricho,
pues con decirlo breve, se está dicho (vv. 357-360).

[...]

El pie yo no lo he visto, y fuera engaño
retratar el tamaño (vv. 363-364).

Y si hasta aquí lo referido se corresponde con el orden físico de la dama, en el mismo nivel se halla su apariencia, que informa de una desarropada e impúdica índole moral:

Y si en cuenta ha de entrar la vestidura
 (que ya es el traje parte en la hermosura),
 el hasta aquí del garbo y de la gala
 a la suya no iguala,
 de fiesta o de revuelta,
 porque está bien prendida y más bien suelta.
 Un adorno garboso y no afectado,
 que parece descuido y es cuidado (vv. 371-378).

En los tres casos se cumple lo expuesto por el profesor Mata Induráin a propósito de la degradación:

La caracterización de la mujer amada se realiza aquí por medio de distintas imágenes degradatorias; esos retratos grotescos se mezclarán con alusiones escatológicas y claramente sexuales, menciones de parásitos y enfermedades diversas, etc. (Mata Induráin, 2009: 284).

Con todo, el ejercicio paródico de sor Juana no llega a ser tan descarado como el que ya practicaron otros autores auriseculares en comedias como *Castigar por defender* o *El desdén con el desdén*, o como la transposición erótica del tópico propuesta en la poesía de Jerónimo de Barrionuevo (Chamorro Cesteros, 2021).

La *descriptio puellae* en la esfera humana

Para ejemplificar la éfrasis femenina en la esfera humana de la poesía sorjuanesca se han seleccionado seis composiciones; algunas de ellas dedicadas a las que fueron virreinas de México, la condesa de Paredes y la condesa de Galve, y otras erigidas sobre otros sujetos depositarios de imágenes similares de la *descriptio puellae*. Ahora bien, cada uno de los textos elegidos posee un rasgo retórico específico. En el caso del poema 132, por ejemplo, lo es la disposición nominal de los elementos descriptivos en estructura bimembre:

Tersa frente, oro el cabello,
 cejas arcos, zafir ojos,
 bruñida tez, labios rojos,
 nariz recta, ebúrneo cuello (vv. 1-4).

Hacia el final del poema, la pequeñez del pie vuelve a recaer en la forma del verso, que, en claro guiño al “pie” de la poesía, es decir, a la medida cuantitativa del verso, tan solo abarca un hemistiquio:

tiene Fili; en oro engasta
pie tan breve, que no gasta
ni un pie (vv. 8-10).

Por su parte, el romance 41 expone la descripción de la condesa de Galve “en ecos”. El engarce del eco entre los versos a modo de anadiplosis traba una musicalidad característica e imprime ritmo a la *descriptio puellae*; esta acoge el cabello, la frente, las cejas, los ojos, la nariz, las mejillas, el cuello y el talle airoso:

Su ensortijada madeja
deja, si el viento la enriza,
riza tempestad, que encrespa
crespa borrasca a las vidas (vv. 5-8).

Cumple comentar la plasticidad con que estos versos evocan los célebres de Quevedo: “En crespa tempestad del oro undoso,/ nada golfos de luz ardiente y pura” (vv. 1-2). Cabello ensortijado y de oro, frente que es plancha “de plata bruñida”, cejas como arcos de “mil flechas”, ojos que son tiros, nariz como árbitro, mejillas de rosa, labios cuyo color supera al rubí, boca de perlas, cuello que es niveo y horno por la pasión que encierra, talle y proporción airosos; con tal delicadeza describe sor Juana a la gobernadora de México.

En cambio, la composición 43 persiste en la descripción de la condesa de Galve desde una perspectiva moral y heroica. Sor Juana declara no hallar medios suficientes, ni siquiera en la misma naturaleza —habitual término de comparación— para reflejar la belleza de Elvira; se suma aquí, pues, el tópico subsidiario de la infabilidad, tan afín a la *descriptio puellae*:

resuelta a escribirte ya,
en todos los aranceles
de jardines y de luces,
de estrellas y de claveles,
no hallé en luces ni colores
comparación conveniente,
que con más de quince palmos
a tu hermosura viniese (vv. 17-24).

Dada la imposibilidad de describir la hermosura y la condición de su mecenas, sor Juana acude a los grandes “pintores” de bellezas femeninas: Petrarca, Homero, Virgilio, Claudiano, Ariosto, y a múltiples beldades: Laura, Elena, Elisa, Proserpina, Lucrecia, Florinda, Lavinia, Mariamne, Angélica, hasta detenerse en un autor que provee de verdaderas bellezas: Ovidio. Del poeta romano sor Juana rescata un extenso catálogo femenino:

a la rubia Galatea
 junto a la cándida Tetis,
 a la florida Pomona
 y a la chamuscada Ceres;
 a la gentil Aretusa
 y a la música Canente,
 a la encantadora Circe
 y a la desdichada Heles;
 a la adorada Coronis,
 y a la infelice Semele,
 a la agraciada Calisto
 y a la jactante Climene (vv. 81-92).

[...]

a la desdeñosa Dafne,
 a la infausta Nictimene,
 a la ligera Atalanta
 y a la celebrada Asterie (vv. 97-100).

Sin embargo, ni aun entre tantas bellezas existe alguna que iguale siquiera la de la condesa de Galve:

revolví, como ya digo,
 sin que entre todas pudiese
 hallar una que siquiera
 en el vestido os semeje (vv. 109-112).

Por otra parte, el romance decasílabo 61 propone la *descriptio puellae* de la condesa de Paredes a partir de dos procedimientos: el inicio en esdrújula de todos sus versos, técnica que dota de musicalidad al poema y realza su estilo, y el empleo del tópico *ut pictura poesis*, es decir, del mecanismo metaliterario por el cual el poeta “pinta” con palabras, ya utilizado en la *descriptio* de “Belilla”. La perfecta proporción que se dispone a describir halla aquí la

también magnífica disposición de los versos, de tal forma que música e imagen establecen una evidente armonía:

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
vínculos de dorados Ofires,
Tíbares de prisiones gustosas (vv. 1-8).

Para este retrato sor Juana dispone el cielo como lienzo, pues pretende extraer del sol las plumas y los pinceles (“cálamos”) para que sean las estrellas las que redacten los versos, elevando de este modo a una esfera divina a la condesa de Paredes, quien pasa a llamarse aquí “Lísida” por la variación esdrújula que también opera sobre el habitual nombre dado a María Luisa, Lisi. Los nombres dados (“Lisi”, “Lísida” y “Lisarda”) confiesan, por tanto, la deformación que sor Juana construye sobre la materia prima, esto es, sobre la dama, ya sea en un tono sublime o en un estilo bajo.

En su pintura del cabello dorado la jerónima se sirve de la referencia a Ofir y Tíbar, importantes productoras de oro; la melena es, pues, cárcel, madeja y prisiones doradas. La frente se identifica con la diosa lunar Hécate, quien, a pesar de ser representada en ocasiones de manera tripartita, es aquí “llena”, en evidente remisión a la luna plena, clara y despejada. Las cejas son de naturaleza “pérsica”, pues los persas fueron conocidos por su excelencia en el tiro con “arco”; los ojos, “lámparas febeas”, esto es, luces del dios Apolo, y la nariz es quien arbitra “judiciosa” entre las mejillas¹⁰. Estas, por su parte, enseñan y dan lecciones con su color a los jazmines y las rosas mientras que la boca de coral y aljófár contiene por dientes lágrimas congeladas de la Aurora.

La *descriptio puellae* del romance alcanza detalles no reseñados en otras composiciones, como el hoyuelo “cóncavo” de la barbilla, la cual descansa sobre la garganta de marfil; los brazos, descritos aquí como “pámpanos” de cristal y nieve, contenedores de frutos imposibles de alcanzar: “Tántalos, los deseos ayunos” (v. 43), o los dedos como “dátiles” de alabastro. La estrechez de la cintura halla su parecido con el estrecho del Bósforo, aquel que presenciara la tragedia de Hero y Leandro; el talle encuentra su equivalente en la escultura

¹⁰ Nótese cómo el desuso del zafiro y de la esmeralda para los ojos claros se ve sustituido en este poema por el matiz de la luz imprimida por ellos.

dórica, y, por último, tanto la altura como los pies mantienen el tamaño impuesto por el canon y constituyen “móviles pequeñeces”.

Y si sor Juana se servía en el poema 43 de una nómina de mujeres emblemáticas para expresar la imposibilidad de retratar a la condesa de Galve, en las endechas del texto 80 la misma destinataria recibe una *descriptio puellae* asentada sobre la identificación de sus elementos (cabello, frente, cejas, etcétera) con héroes de distintas tradiciones (Ulises, Alejandro, Colón, Cortés, Pizarro, etcétera):

Ulises es su pelo,
con Alejandro:
porque es sutil el uno,
y el otro largo.
Un Colón es su frente
por dilatada,
porque es quien su imperio
más adelanta.
A Cortés y Pizarro
tiene en las cejas,
porque son sus divisas
medias esferas (vv. 5-16).

La composición continúa con el emparejamiento de héroes y rasgos físicos: entre los ojos hay guerras civiles por la competición de su belleza; la nariz se identifica con Aníbal en contraposición a “Roma”, esto es, su nariz es fina y recta, y no pequeña y chata, y las dos mejillas simulan la Guerra de las rosas entre la Casa de Lancaster (“Alencastro”) y la Casa de York (“Ayorca”). Para la boca, sin embargo, sor Juana no consigue comparativos:

A su boca no hay héroe,
porque no encuentro
con alguno que tenga
tan buen aliento (vv. 29-32).

Por otra parte, si bien la imagen que vincula el cuello con Hércules puede parecer *a priori* equivocada, pues se presupone a Atlas como mayor sostenedor de peso, también Hércules cumplió tal función, y ya aparece utilizado de manera parecida en el *Neptuno alegórico* de la misma autora, donde es descrito como instaurador de sus dos “columnas”, Abila y Calpe¹¹. Las

¹¹ “Viva semejanza fueron estos centauros de los primeros invencibles conquistadores de este reino, que con el [1030] favor de Neptuno, figurado en las aguas del mar, dejaron burlada la

manos, aunque son de nieve, son de Escévola, es decir, son valientes, tal y como lo fue este héroe romano, quien puso la mano en el fuego en demostración de su patriotismo; y los pies no pueden ser descritos dada su pequeñez, pero también por su inutilidad en el caso de los valientes, ya que estos jamás se ven en la necesidad de utilizarlos para huir.

Por último, en el poema 87, dedicado a “Feliciana”, sor Juana establece una alegoría de orden musical en que cada elemento de la *descriptio puellae* se relaciona con un aspecto de la disciplina de la música. El cabello, por ejemplo, se compone de “tiples”, voz que remite a tres acepciones musicales, a saber, un tipo de guitarra pequeña, un oboe soprano y la voz aguda de la mujer y el niño; la cabeza queda, por tanto, bien “entonada”. Las cejas aparecen perfectamente “apuntadas” con “claves” y “reglas”, a modo de pentagrama, y los ojos cantan sobre el facistol “al compás” de la nariz:

Tus ojos, al facistol
que hace tu rostro capaz,
de tu nariz al compás
cantan el re mi fa sol (vv. 17-20).

Asimismo, el color de la tez consiste en una mezcla bien “concertada” del clavel y la azucena, colores armónicos; del mismo modo su discreción y hermosura “concuerdan”, y la boca entona sutilmente:

Tu discreción milagrosa
con tu hermosura concuerda;
mas la palabra más cuerda,
si toca el labio, se roza (vv. 25-28).

La garganta introduce “la letra” de la canción, y la mano está provista de “signos e inclinaciones”; difícilmente puede pasar la poeta por la descripción de la cintura, pues en esta descubre un “quiebro”, es decir, un gorgorito, una floritura vocal, y el pie es tan pequeño que resulta como la nota antigua, “semibreve”; el cuerpo, en fin, está obrado con proporción y “a compás” y “hace divina armonía/ por lo bien organizado” (vv. 51-52). Finalmente, sor Juana concluye la canción apoyándose en el tópico de la falsa modestia:

Callo, pues mal te descifra

ferocidad de Hércules en su furioso estrecho, tan temido de los náuticos antiguos; el cual se llama entre los latinos *Fretum Herculeum*, y nosotros lo llamamos Estrecho de Gibraltar; allí fue donde puso aquellas dos tan famosas columnas, Abila y Calpe, que en su sentir, terminaban el Mundo, como lo dijo Dionisio en el libro *De Situ Orbis*” (Sor Juana Inés de la Cruz, 2009: 139-140).

mi amor en rudas canciones,
 pues que de las perfecciones
 sola tú sabes la cifra (vv. 53-56).

La *descriptio puellae* en la esfera divina

La écfrasis femenina es acogida también en el seno de la producción lírica de contenido sacro; con este procedimiento la compleja descripción de la Virgen María logra acordar una serie de elementos operativos. En la introducción de este trabajo se planteaba la duda de si la técnica y la calidad de la *descriptio puellae* sorjuanesca dependían de la naturaleza descrita, esto es, si el hecho de que la dama destinataria de tal écfrasis fuera conocida y estimada por nuestra Fénix o si, en cambio, se trataba de una mujer apenas sugerida entre los límites ficticios de la lírica condicionaba su ejercicio retórico. A continuación, referiré algunos ejemplos del tópico que nos ocupa en la dimensión religiosa: en ellos generalmente se opta por el canon breve y por un empleo parcial de la *descriptio*, la cual se adapta a la imaginería propia de la Virgen y acoge comparaciones eclécticas.

En el villancico VI perteneciente al ciclo de la Asunción de 1679 (256) reaparecen los elementos de la *descriptio puellae*, si bien no adoptan el orden habitual. Se aprecia ya un primer punto en común respecto a las écfrasis comentadas *supra*, a saber, la adherencia del tópico de la falsa modestia. El canon breve acoge en este caso el cabello, las mejillas, los ojos, la boca y el rostro. Para demostrar que el cabello de la Virgen no tiene parangón sor Juana echa mano de la tradición mitológica grecolatina: la cazadora Diana, también doncella, no alcanza la belleza de la Madre: “a competirle en belleza/ la meterá en un zapato” (vv. 15-16). El brillo de los astros apenas llega para ilustrar las “cintillas de resplandor” del tocado, puesto que no hay en todo el firmamento suficiente hermosura que imite la de la Virgen:

para quien las hermosuras
 que más el Mundo ha estimado,
 no sólo han sido dibujos,
 pero ni llegan a rasgos (vv. 29-32).

Los abriles y los mayos “tiemblan” descoloridos al lado de sus mejillas, y los ojos humillan al mismo sol, que aparece aquí en diminutivo:

¡Los ojos! Ahí quiero verte,
 Solecito arrebolado!
 Por la menor de sus luces

diera caballos y carro (vv. 41-44).

Ni la boca, que hace “pobretes” a Occidente (perlas) y Oriente (púrpura), ni el rostro, al que no llega el jazmín, encuentran digna equiparación, pues sus perfecciones son tantas que nada puede ceñir tan amplio espacio (“*Mare Magnum*”). Finalmente, sor Juana concluye el villancico con el tópico de la *rusticitas*, pues si la *descriptio puellae* favorece esta frecuente disculpa más aún se requiere si la “dama” descrita es la Virgen:

Otro pinte cómo rompe
los celestiales tejados;
que yo solamente puedo
hablar de tejas abajo (vv. 69-72).

En el ciclo de la Asunción de 1689, en el villancico IV de su segundo nocturno, la Virgen aparece en una cuidada alegoría como Nave que asciende hacia el cielo, en una suerte de imagen casi surrealista que ilustra la Asunción. Su cabello es “todo el erario de Ofir”, y ni siquiera la lluvia dorada que recibió Dánae aparenta el brillo de su pelo¹².

Sus ojos son zafiros, su nariz y su aliento humillan al aroma de mayo y Arabia. El rostro reúne “Coral y Aljófar”, el busto es “el Cristal primoroso/ para dar Pecho al Rey más Poderoso” (vv. 35-36), y el cuerpo es todo él de marfil: “y es de Marfil bruñido/ el Cuerpo de la Nave que ha surgido” (vv. 41-42).

En otras composiciones la *descriptio puellae* aparece más sucintamente; por ejemplo, en el texto 257, en el villancico VII del tercer nocturno del ciclo de la Asunción de 1679, los ojos son “fuentes de luces”, las mejillas “cuadros de rosas” y el cabello “nudosas hebras” de “vago Ofir”, todo ello dispuesto en un orden distinto al descendente prototípico. En el villancico V (271) del segundo nocturno del ciclo de la Asunción (1685) la descripción del pelo “airoso” que prende “banderas de Ofir” en “garzotas de oro” y que cae sobre el rostro ebúrneo ilustra la manera en que los mechones se deslizan sobre la tez, y evoca el soneto ya comentado de Quevedo:

proceloso y crespo
se atreve a invadir,
con golfos de Tibar
reinos de marfil (vv. 21-24).

¹² Sor Juana se sirve de las ricas alusiones a la mitología clásica para dotar de color a la *descriptio puellae* al mismo tiempo que expone su erudición; en este caso remite al episodio también ilustrado por Tiziano en que Zeus se convierte en lluvia dorada para poder fecundar a la hermosa Dánae, quien había sido encerrada en una torre por su padre, el rey de Argos.

Por su parte, la letra sacra 222, escrita también en honor de la Asunción (1676) y en el molde de la jácara, presenta a la Virgen en calidad de “dama andante”, “Valiente de aventuras”, “deshacedora de tuertos” y “destrozadora de injurias”. La *descriptio puellae* se instaura en este caso sobre dos aspectos: la vestimenta y el cabello, por lo que no sigue el orden habitual ni se identifica con el canon breve ni con el largo; la écfrasis es ciertamente escueta, pero comienza abordando la vestimenta, esto es, aquello que suele introducirse hacia el final de la descripción de canon extenso. Sor Juana parte, pues, de la armadura:

Llevas de rayos del Sol
resplandeciente armadura,
de las Estrellas el yelmo,
los botines de la Luna;
y en un escudo luciente
con que el Infierno deslumbra,
un monte con letras de oro
en que dice: Tota Pulchra (vv. 12-19).

La écfrasis se tiñe de referencias a caballeros andantes y de léxico cortés; en cuanto al cabello:

La que si desprende al aire
la siempre madeja rubia,
tantos Roldanes la cercan
cuantos cabellos la inundan (vv. 24-27).

Anteriormente veíamos la subversión de la *descriptio puellae* articulada en torno a la parodia y la ironía; aquí asistimos a otro empleo “desviado”: la traslación de la écfrasis hacia el Niño Jesús, el cual admite atribuciones similares. En las coplas del villancico VI, 288 (ciclo de Navidad, 1689) el Niño Jesús presenta madeja de oro y bucles, por ojos “verdes Esmeraldas” y “azules Zafiros”, y su boca queda descrita como “breve Rubí”. Finalmente, de manera apositiva aparecen emparejados los componentes de la *descriptio* y los elementos con que se comparan:

Frente, Cuello, Manos, Plantas,
Plata, Nieve, Cera, Armiño,
todo es del Alma un encanto,
todo es de Amor un hechizo (vv. 61-64).

La écfrasis, por tanto, a pesar de estar dirigida a un destinatario completamente distinto, se sirve de los mecanismos hasta aquí reseñados y cumple con los indicadores poéticos propios de sor Juana, lo cual apoya la tesis de este trabajo: que la naturaleza de la *descriptio puellae* no coarta ni condiciona la maestría retórica de la Fénix de México.

CONCLUSIONES

Termina aquí la revisión de la *descriptio puellae* presente en las dos principales dimensiones practicadas por sor Juana: la de corte humano y la de talante divino, además de su fecunda incursión en el terreno paródico, ya transitado por sus predecesores. La homogeneidad de los apoyos retóricos de este tópico confirma que la mirada que la jerónima dirige a las mujeres de sus composiciones se ajusta a un canon fijado por la tradición ecfástica; no se aprecia en las descripciones compuestas para las condesas de Paredes y de Galve atisbo alguno o matiz afectivo que implique una disposición especial de la *descriptio*, más allá del carácter hiperbólico, rasgo inherente a esta técnica, y de la pleitesía que la poeta debe a sus mecenas.

En la esfera humana, cuyos textos se extraen del volumen de la llamada “lirica personal” por Méndez Plancarte, la *descriptio puellae* sigue de manera más estricta el orden habitual, mientras que la de índole divina, procedente del volumen consagrado a los villancicos y letras sacras, opta por écfrasis parciales y se asienta en mayor medida en el procedimiento de la alegoría. Ahora bien, todos estos ejemplos de *descriptio* se alían con otro de los tópicos más predilectos de sor Juana, a saber, la falsa modestia.

En definitiva, al igual que la Fénix supo responder a otros desafíos de naturaleza retórica, como ceñir composiciones a determinadas metáforas o ajustar poemas a diferentes moldes métricos y consonantes, con el tratamiento aquí expuesto de la *descriptio puellae* se constata un talento versificador innegable, digno de una mayor atención retórica.



Bibliografía

- Aguirre, Ángel María, “Elementos afronegroides en dos poemas de Luis de Góngora y Argote y en cinco villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz”, en *Atti del Convegno di Roma [Associazione ispanisti italiani]: 15-16 marzo 1995*, 1, 1996, pp. 295-312.
- Arellano Ayuso, Ignacio, “Hermetismo y hermenéutica. Una nota sobre el romance 51 de Sor Juana Inés de la Cruz y la otredad”, *Janus: estudios sobre el Siglo de Oro*, 11, (2022), pp. 321-334.
- Chamorro Cesteros, Andrea, “De la *Descriptio puellae* y sus perversiones. La écfrasis erótica en la poesía de Jerónimo de Barrionuevo”, *Tonos Digital*, 41 (II), (2021), pp. 1-24.
- Cruz, sor Juana Inés de la, *Obras completas. Vol. I. Lírica personal*, edición de Alfonso Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda, México, F. C. E., 1995.
- Cruz, sor Juana Inés de la, *Obras completas. Vol. II. Villancicos y letras sacras*, edición de Alfonso Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda, México, F. C. E., 1995.
- Cruz, sor Juana Inés de la, *Neptuno alegórico*, edición de Vincent Martin y Electa Arenal, Madrid, Cátedra, 2009.
- Guillén, Claudio, *Teorías de la historia literaria*, Madrid, Espasa Calpe, 1989.
- Manero Sorolla, María Pilar, “Los cánones del retrato femenino en el Canzonere. Difusión y recreación en la lírica española del Renacimiento”, *Cuadernos de Filología Italiana*, número extraordinario, (2005), pp. 247-260.
- Mata Induráin, Carlos, “La mujer en la comedia burlesca del Siglo de Oro”, en *Damas en el tablado: XXXI Jornadas de Teatro Clásico. Almagro 1, 2 y 3 de julio de 2008*, Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Almudena García González (eds.), Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2009, pp. 283-299.
- Muñiz Muñiz, María de las Nieves, “La ‘*descriptio puellae*’. Tradición y reescritura”, en *El texto infinito: tradición y reescritura en la edad media y el renacimiento*, Cesc Esteve i Mestre (aut.), 2014, pp. 151-189.
- Paz, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Barcelona, Seix Barral, 1982.
- Quevedo, Francisco de, *Poesía varia*, edición de James O. Crosby, Madrid, Cátedra, 2005.
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.7 en línea]. <https://dle.rae.es> [05/01/2024].

- Sabat de Rivers, Georgina, *Estudios de literatura hispanoamericana. Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la Colonia*, Barcelona, PPU, 1992.
- Sánchez Manzano, María Asunción, “Algunos preceptos de la teoría de la imitación y la renovación del léxico en el estilo renacentista”, *SILVA. Estudios de Humanismo y tradición clásica*, 3, (2004), pp. 333-349.
- Saracho Villalobos, José Tomás, “La *descriptio puellae* y el retrato poético, génesis y análisis de la obra de Catalina Clara Ramírez de Guzmán”, *Revista de Estudios Extremeños*, tomo LXIX, n.º 3, (2013), pp. 1503-1546.
- Showalter, Elaine, “Towards a feminist poetics” en *Twentieth-Century Literary Theory*, K. M. Newton (ed.), Palgrave, London, 1979.
- Showalter, Elaine, “Feminist Criticism in the Wilderness”, *Critical Inquiry*, vol. 8, 2, Writing and Sexual Difference, (1981), pp. 179-205.
- Téllez-Pon, Sergio, *Un amar ardiente. Poemas a la virreina. Sor Juana Inés de la Cruz*, Flores raras, 2017.
- Tena Morillo, Lucía, “Y en cada verso un hechizo”. *La métrica en la lírica personal de Sor Juana Inés de la Cruz*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 2021.
- Tena Morillo, Lucía, “La polifonía en la lírica de Sor Juana Inés de la Cruz” en *La construcción de imaginarios: Historia y cultura visual en Iberoamérica (1521-2021)*, Ester Prieto Ustio (ed.), Santiago de Chile, Ariadna ediciones, 2022, pp. 211-236.
- Trillini, Matteo, “La *Descriptio puellae* en el petrarquismo italiano y español: los ejemplos de Giusto de’ Conti y Garcilaso de la Vega”, *Revista de Filología Románica*, 34(2), (2017), pp. 267-280.