

LOS *OVILLEJOS* DE SOR JUANA:
LAS INTERTEXTUALIDADES BURLESCAS Y SU GATO ENCERRADO

SOR JUANA'S *OVILLEJOS*:
BURLESQUE INTERTEXTUALITIES AND THE CAT IN THE BAG

Rocío OLIVARES ZORRILLA

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

Contacto: rociolivares52@hotmail.com

Resumen

En este artículo se exploran modelos poéticos de los *Ovillejos* de sor Juana Inés de la Cruz no analizados antes, pues usualmente son comparados con las fábulas mitológico-burlescas de Salvador Jacinto Polo de Medina y Luis de Góngora. Aparecen en su intertextualidad tres autorretratos burlescos: uno de Góngora, otro de Francisco de Trillo y Figueroa, y uno más de Agustín de Salazar y Torres. El estudio de los *Ovillejos* transita, así, del género fabulístico al género del retrato burlesco y su itinerario característico, que aparece en el poema de sor Juana recurriendo a las tautologías antimetáforicas de estos últimos, a su constante escarnio de la persona retratada (ellos mismos), a las resonancias de las germanías o —en el caso diferenciado de sor Juana— a un hilo discursivo antipetrarquista. Ubica también —en el lugar del objeto poético desplazado por elusión, Lisarda— no solamente a sor Juana misma como poeta —algo ya señalado por Frederick Luciani—, sino además a la persona misma de sor Juana. Los *Ovillejos* son, de tal suerte, un autorretrato burlesco.

Palabras clave: Sor Juana Inés de la Cruz; poesía; poesía hispanoamericana; formas literarias; literatura burlesca; retratos en la literatura

Abstract

In this article I explore alternate poetic prototypes of Juana Inés de la Cruz' *Ovillejos*, usually compared to Salvador Jacinto Polo de Medina's and Luis de Góngora's burlesque mythological fables. In the intertextuality of *Ovillejos*, there are three burlesque self-portraits: one by Góngora, another by Francisco de Trillo y Figueroa, and a third one by Agustín de Salazar y Torres. Thereby, my examination of *Ovillejos* shifts from the fabulistic genre to the burlesque poetic portrait and its characteristic development, which Sor Juana elaborates in her poem resorting, as her models do, to antimetaphoric tautologies, to a constant mocking of the person portrayed (themselves), to echoes of ruffraff poetry, and—regarding the distinct example of Sor Juana—to an anti-Petrarchan subtopic. As a result, the poem replaces the eluded Lisarda (the poetic object) not only with Sor Juana as a poet—something already observed by Frederick Luciani—but also with Sor Juana as a person. *Ovillejos* is, as we can see, a burlesque self-portrait.

Keywords: Sor Juana Ines de la Cruz; poetry; Hispanic poetry; literary form; burlesque literature; portraits in literature

La atención que han merecido los llamados *Ovillejos*, de Sor Juana Inés de la Cruz,¹ suele cotejar esta composición con las fábulas burlescas de Salvador Jacinto Polo de Medina y de Luis de Góngora. No obstante, la *Fábula de Apolo y Dafne*, del primero, y la *Fábula de Píramo y Tisbe*, del segundo, según apunta Frederick Luciani (1986: 43), uno de los mejores comentaristas de los *Ovillejos*, pertenecen a un género distinto, pues los *Ovillejos* de sor Juana se adscriben al del retrato, desapareciendo en ellos por completo el elemento narrativo. Si bien los primeros 199 versos de la *Fábula* de Polo de Medina (1967) —que son los propiamente prosopográficos en tono burlesco— le ofrecen a sor Juana un sólido ejemplo de poesía autorreferente, la invención metafórica de la monja jerónima va por otra ruta más caricaturesca y coloquial, por no hablar ya, en lo que difiere un tanto de Luciani (1986: 20 y ss.),² de la mayor motivación antipetrarquista de sor Juana. Por su parte, Polo de Medina, mofándose de los “poetas de teta” que recurren a los usuales tópicos de los siglos anteriores, tiende a apegarse en su descripción de Dafne al neoplatonismo petrarquista apenas transformado por *concetti*, siguiendo de cerca a Góngora. De esta vena tienen su dosis los *Ovillejos*. La deconstrucción conceptista de los viejos *topoi* es, pues, similar en Polo de Medina y en sor Juana, pero el amplio abanico de las fuentes poéticas en las que ella se inspira le abren posibilidades distintas.

En concreto, la diferencia entre el poema de sor Juana y el de Jacinto Polo estriba, por lo que respecta al antipetrarquismo, en que sor Juana está, por ejemplo, más cerca del hiperrealismo de Lope de Vega en sus *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*,³ mientras que Polo de Medina gravita en su *Fábula* sobre el

1 Con el epígrafe *Pinta en jocoso numen, igual con el tan célebre de Jacinto Polo, una belleza*, cuyo primer verso es “El pintar de Lisarda la belleza...” (De la Cruz, 2009: v. 1).

2 Por ejemplo, cito este fragmento: “La poetisa ve su propia época como una de decadencia poética, una época en la que el lenguaje figurado ha llegado a ser trillado, empobrecido. Se implica que esta degeneración es el resultado de un proceso natural en el que se conjugan el tiempo, el uso, y las posibilidades finitas del lenguaje mismo. Todo lo que vale la pena decir en la poesía se ha dicho ya, y por lo tanto, sería el objeto de la censura de los literatos, que exigen la novedad y que atribuyen cierta superioridad natural a los poetas de antaño (los antiguos son también los mayores)” (Luciani, 1986: 21). Desde el punto de vista de la evolución de la poesía petrarquista a la poesía barroca (remito a Manero Sorolla, 1982, como explico con amplitud más adelante), los poetas barrocos más bien estaban de plácemes por haber liberado el plano elocutivo de los clichés fosilizados del petrarquismo conservando solamente la tópica básica, además de otros tópicos añadidos posteriormente. Es claro que sor Juana está adoptando en los *Ovillejos* la pose característica de la vertiente antipetrarquista de su tiempo: si eso lo dijo ya Garcilaso, ¿por qué he de repetirlo?

3 Pérez Boluda (2006) examina a fondo la índole del antipetrarquismo sexualizante de esta obra de Lope de Vega. En el caso de los *Ovillejos* se trataría de antipetrarquismo prosaizante. Capítulo aparte merecería todo

terreno poético de la idealización, apegado más a la secular tradición renacentista. Y no porque los *Ovillejos* compartan la rotunda sensualidad presente en Lope de Vega —bien se cuida ella de omitir las alusiones eróticas de los géneros en los que se inspira—, sino porque el tránsito a la carnalidad tautológica y materializante del retrato de Lisarda incursiona en el terreno de lo ridículo, propio de la poesía burlesca explícita y carnavalesca, algo que Polo de Medina no roza porque su dama, la ninfa Dafne, no deja de ser idealizada.

Otro ejemplo es Quevedo, quien se apropió del género germanesco tan gustado y aplaudido en su tiempo y lo transformó en un discurso poético hampón y conceptual a la vez.⁴ En su repaso a la crítica en torno al género de la jácara, María Luisa Lobato (2010: 543) destaca los estudios de la década de los ochenta y posteriores; entre otros, menciona las aproximaciones de Emmanuel Marigno, quien relaciona este género con la autobiografía en boga a mediados del siglo XVI, tanto la hagiográfica⁵ como la picaresca y rufianesca. Siendo la jácara la dramatización poética de los sentimientos y quejas de los rufos, el elemento autobiográfico es de señalar en este género cuyo tono se ha llamado “ironía patética” (Lobato, 2010: 542). Ahora bien, en los *Ovillejos* no hay ni quejas ni amenazas ni resto alguno de amargura, pero la tónica decidida y decidora, teatral y desembarazada, no duda en hacer acopio de vocablos harto coloquiales e incluso salpica con algunos términos hampones. La poética de los *Ovillejos* —en metro mayor, conceptual y más extendida de lo que suelen ser estos poemas de inflexión desgarrada— toma de la jácara la espontaneidad asertiva de quien se presenta de cuerpo entero a los concurrentes.

Tratándose de géneros o subgéneros, en por lo menos siete páginas, Luciani (1986: 37-43) analiza las coincidencias y divergencias entre los *Ovillejos* y las parodias, los poemas antipoéticos⁶ y las fábulas mitológicas burlescas (aunque omite los autorretratos burlescos), pero su conclusión, como ya dije y además comparto, es

lo que sor Juana aprendió de Lope de Vega. El *Burguillos* también practica consistentemente la autorreferencia o metapoesía, lo que comparten tanto Polo de Medina como sor Juana en el caso de la *Fábula* y los *Ovillejos*; no así los autorretratos burlescos de Góngora, Trillo y Salazar.

4 Ver una aplicada anotación ilustrativa de los conceptos en Osorio (2005).

5 Este género no faltó entre los que cultivó sor Juana, quien dedica algunas jácaras a san Pedro Nolasco, a san Pedro Apóstol, a san José y a la Virgen María, *contrafacta* a lo divino que inaugura el propio Quevedo (Alonso Veloso, 2016: 8-10). El procedimiento de sor Juana de podar los elementos eróticos y pendenciosos del género lo vemos tanto en estas jácaras como en los *Ovillejos*.

6 Con esto se refiere Luciani (1986: 39) a los poemas de Lope de Vega o Shakespeare que prefieren la simplicidad de cuerpo presente de la amada que su idealización cosificadora.

que el género del retrato es el fundamental tratándose de esta composición de sor Juana, cuya matriz, ya remota y bastante mediada, es la prosopografía petrarquista. Precisamente entre estas mediaciones están los retratos de carácter burlesco que constituyen todo un género, entreverado con las jácaras de Quevedo,⁷ y del cual haré seguidamente algunos comentarios que nos llevarán más allá de las fábulas mitológico-poéticas de Polo de Medina y Góngora.

En su ensayo sobre los modelos italianos de la poesía burlesca del Siglo de Oro, Rodrigo Cacho Casal (2003: 478) señala que el primer autorretrato burlesco peninsular es el de Luis de Góngora que comienza “Hanme dicho, hermanas...”. Ciertamente, este romance hexasílabo de Góngora —presente en la antología realizada por Gonzalo de Hoces y titulada *Todas las obras de don Luis de Gongora* (1633: 113r-114v)— es uno de los modelos de los *Ovillejos* a pesar de la ostensible diferencia métrica, contando entre las demás fuentes de inspiración de sor Juana a dos de sus descendientes:⁸ el romance de Francisco de Trillo y Figueroa (1652: 60v-63r) que figura en sus *Poesías varias*, cuyo epígrafe reza *Retrato del poeta a unas damas que le pidieron se pintase en verso*, siendo su primer verso “Señorazas mías...”; y otro de Agustín de Salazar y Torres (1681: 113-115) con el epígrafe *Deseaba una dama conocer al autor, y sabiéndolo él, la envió su retrato, escrito con este romance*, que comienza “Hermosa, divina Anarda...”. Mientras el de Salazar y Torres es un romance octosílabo, Trillo y Figueroa comparte con el de Góngora la medida hexasilábica propia de los romances hechos para cantar, provenientes de las serranillas, lo que hace pensar que quizá no sea tan categórico que el de Góngora carezca de antecedentes. Ya Antonio Alatorre (1977) refiere a Carvallo, quien en su *Cisne de Apolo* describe el hexasílabo como propio para “donayres y pasatiempos y cosas de niñerías” (350). De cualquier modo, el ser autorretratos burlescos es el rasgo que parece proveniente, al decir de Cacho Casal, de la poesía italiana, concretamente de Francesco Berni, a quien Cacho

7 Ver “A una dama, señora hermosa por lo rubio”, Jácara VI con el número 854 (Quevedo, 2007: 41), que comienza “Allá vas, jacarandina...”, la cual, aun siendo jácara, no se desembaraza de la base neoplatónica, reelaborada ahora mediante novedosas agudezas. El género tuvo su éxito: también Antonio de Solís y Ribadeneyra (1692: 85-87) compone un romance titulado “Retrato de Flora”, bastante más subido de tono, pero con la misma inspiración.

8 Un ahijado más del autorretrato de Góngora sería el de Anastasio Pantaleón de Ribera titulado “Pintura”, que comienza “Ya que queréis conocerme...” (Pantaleón de Ribera, 1634: 41r-44v). Ahí Pantaleón se autotitula, significativamente, como una incógnita: “Ya estoy explicado, y doile / gracias al cielo infinitas / que curiosidades vuestras / me han traído a ser enigma”.

Casal le dedica gran parte de su ensayo y a quien Góngora conscientemente nombra en su romance.

Vemos, por tanto, que el autorretrato burlesco coincide con el carácter autobiográfico que suele tener la jácara, y esta coincidencia es común en nuestros tres autorretratos. De hecho, son pseudoautobiografías, pues los elementos ficcionales están siempre presentes.⁹ El de Góngora hereda a Trillo y a Salazar el ser respuestas directas a una petición de una o varias damas; dice Góngora:

Hanme dicho, hermanas,
que tenéis cosquillas
de ver al que hizo
a Hermana Marica;
por que no mováis,
él mismo os envía
de su misma mano
su persona misma... (133r)¹⁰

De tal suerte, el poeta reproduce el dialogismo de la *captatio benevolentiae* tradicional del juglar y, además, en un tono familiar y bufonesco responde a las que quieren verlo o le piden un retrato. “¿Queréis verme?, pues ¡hala!, reíd, porque no soy ningún Esplandián, pero bien que me gustan las bellaquerías”, parece decirles a las que, ya desde el segundo verso, después del apelativo doméstico de *hermanas*, empieza a hablar de “cosquillas”. No se oculta este origen gongorino en el romance de Salazar y Torres (1681), quien prácticamente bautiza a las damas de basiliscos:

A vos, y a esas mis señoras,
os envío este retrato,
que entre algunos basiliscos,
ha obrado muchos milagros. (113)

Esto lo hace, no obstante, siempre en clave de autoescarnio y rebajamiento¹¹ con el pretexto de entrar llanamente al terreno de lo picante y escatológico, manteniendo

9 Por ejemplo, Góngora (1633: 114v) se hace nacer en Zamora.

10 En esta edición, este folio lleva equivocadamente el número 106.

11 Iris M. Zavala (1980) llama *alquimia* a este procedimiento: “Góngora transforma, como nuevo mago de alquimia rebajadora, los sentimientos en estado de evaporización” (382).

una dialogicidad que derrite todos los hielos en complicidad festiva, ya clara en Góngora y en Trillo y Figueroa, quien también precede a Salazar. Dice Trillo y Figueroa (1652), sugiriendo un linaje no muy cristiano con dobles sentidos:

No sé si me hicieron,
o si nací acaso
de entre algunas malvas,
según soy malvado.
O si la simiente
soy de algún rabano
según soy picante
hasta por los cabos. (61r)

Pues bien, los *Ovillejos* de sor Juana (De la Cruz, 2009), a pesar de excluir delicadamente las alusiones sexuales de sus modelos, delatan a cada paso su parentesco con los autorretratos chuscos de estos tres poetas. Si con la *Fábula de Apolo y Dafne*, de Polo de Medina, la liga el tono paródico y subversivo general así como una serie de giros que ella sigue con su propia sal, con Trillo y con Salazar encontramos una coincidencia genética más próxima. En relación con Polo de Medina, por ejemplo, resaltan el “señora doña Musa” de éste con el “dejémoslo, mi Musa, por ahora” de sor Juana; la invocación “mi Dios loado” de aquel al dar con su musa y “el diablo me ha metido en ser pintora” de sor Juana, quien voltea la tortilla de Polo de Medina a lo Escarramán para expresar exactamente el mismo estupor ante la página en blanco que va llenándose poco a poco de metapoésía. Quizá la correspondencia más notoria, por graciosa, sea de los siguientes versos de Polo de Medina (1967):

Érase una muchacha con mil sales,
con una cara de a cien mil reales,
como así me la quiero,
más peinada y pulida que un barbero;
y en esto que llamamos garabato
la gente de buen trato
tenía la mozueta gran donaire;
pudiera ser poeta por el aire. (14)

Polo de Medina usa el término *garabato* en el sentido que da el *Diccionario de autoridades*: “Se llama [...] un cierto aire, garbo, brío y gentileza, que suelen tener las mujeres, que aunque no sean hermosas les sirve de atractivo”. Sor Juana, deslizándose hacia la acepción de *garabato* que da Covarrubias —“Del que hace mala letra decimos que hace garabatos y escarabajos”—, alude al resultado de sus esfuerzos poéticos:

Yo tengo de pintar, dé donde diere,
salga como saliere,
aunque saque un retrato
tal que, después, le ponga: “Aquéste es gato”. (De la Cruz, 2009: vv. 19-22)

De este modo ella invierte el sentido del garbo de la retratada por Polo de Medina con el del garabato poético que resulta de la tentación diabólica de pintar a Lisarda. De paso, también roza otros semas: el de gato como “Ladrón ratero, que hurta con astucia y engaño”, de *Autoridades*, característico de la poesía rufianesca, o incluso el dar a sus oyentes “gato por liebre”, en el sentido de pisar derroteros poéticos ya trazados. Pero después de estos momentos paralelos, ambas composiciones van marcando caminos distintos.

Comparemos ahora más sistemáticamente los autorretratos de Trillo y Salazar con los *Ovillejos*. Siguiendo el orden cronológico, los tres epígonos de Góngora irían en este orden: Trillo y Figueroa, Salazar y Torres, sor Juana Inés de la Cruz. Igualmente, de acuerdo con la secuencia tradicional de la prosopografía, se empieza por la cabeza y se termina por los pies. Independientemente de algunas frases evidentemente retomadas por sor Juana —como “Mas volviendo a la intención”, del octosílabo de Salazar (1681: 114), y “Mas volviendo a mi arenga comenzada” del endecasílabo de sor Juana (De la Cruz, 2009: v. 125)—, encontramos que lo que en Góngora (1633) era “la frente espaciosa / escombrada y limpia / aunque con rincones / de plaza de villa” (113r-113v), aludiendo tanto a su frente como a su calvicie, es lo siguiente en la frente de Trillo (1652): “está como aldea / repartida en barrios, / con dos mil entradas / y rincones varios...” (61r). Y en Salazar y Torres (1681): “Algo castaño es el pelo, / entre desierto y poblado, / muy bellaca es mi cabeza, / mas peores son los cascós” (113). Sor Juana reelabora:

Por el cabello empiezo, estense quedos,
Que hay aquí que pintar muchos enredos;
No hallo comparación que bien le cuadre,

Que para poco me parió mi madre.
 ¿Rayos de Sol? Ya aqueso se ha pasado;
 La pragmática nueve lo ha quitado.
 ¿Cuerda de arco de Amor, en dulce trance?
 Eso es llamarla cerda, en buen romance.
 ¡Qué linda ocasión era
 de tomar la ocasión por la mollera!
 Pero aquesa ocasión ya se ha pasado
 y calva está de haberla repelado,
 y así en su calva lisa
 su cabellera irá también postiza;
 y el que llega a cogella
 se queda con el pelo y no con ella. (De la Cruz, 2009: vv. 161-176)

Aquí me detendré un momento no sólo para analizar la reelaboración de sor Juana, sino para apuntar solamente hacia una dimensión más del sentido de sus *Ovillejos*, que es la consideración metapoética del canon, comentada a profundidad por Luciani (1986: 37-43), y otra dimensión adicional que parte de estas estrofas iniciales y que no percibiremos sino al llegar a las finales del poema. En primer lugar, la poeta recurre al famoso refrán “A la ocasión la pintan calva” (Luciani, 1986: 28) para referirse a la dificultad de retratar la cabellera de Lisarda sin tener que caer en el lugar común o en el prosaísmo. Petrarca ya ha quedado atrás con sus hebras *de sol*; la alusión mitológica del arco de Cupido, sobadísima metáfora del petrarquismo, lleva en la médula, por verdad de fondo, el sentido literal desangelado —“Eso es llamarlo cerda” (De la Cruz, 2009: v. 168)—, a lo cual nos lleva sor Juana también mediante la anfibología. Pero igual pudiera ser que Lisarda no tiene mucha cabellera que digamos.

Hasta este momento, la idea dominante es la del modelo de Salazar, cuyo *pelo* es “entre desierto y poblado”; de hecho, todos los autorretratos que aquí estudiamos y que preceden a los *Ovillejos* comparten la característica de falta de pelo. A este tema volveremos al final del análisis. Por lo pronto, la referencia al cabello de Absalón en sor Juana¹² es sólo para decirnos que su numen poético está pendiente aún de una buena resolución. Seguidamente, habla de la frente:

12 “El de Absalón viniera aquí nacido, / por tener mi discurso suspendido” (De la Cruz, 2009: vv. 179-180).

En ser cabello de Lisarda quede
 que es lo que encarecerse más se puede,
 y bájese a la frente mi reparo.
 Gracias a Dios que salgo hacia lo claro,
 que me pude perder en su espesura,
 si no saliera por la comisura. (De la Cruz, 2009: vv. 183-188)

Con estos versos la poeta da la impresión de ser un piojo que sale del cuero cabelludo hacia la frente. Así corresponde a Góngora (1633): “la frente espaciosa / escombrada y limpia” (113r-133v). Pero, así como Salazar (1681) dice “Mi frente es tal como mía” (113), del cabello de Lisarda termina por apostillar sor Juana: “En ser cabello de Lisarda quede / que es lo que encarecerse más se puede...”. Comienza, por tanto, desde la punta de la cabeza, la secuencia de tautologías propias del autorretrato chusco, reducidos los fragmentos cosificados por la tradición a meros órganos funcionales: los ojos miran o lloran,¹³ la boca come (Góngora, 1633: 113v), la mano coge (Trillo, 1652: 61v). El discurso poético se atiene a la *tabula rasa* para tratar de abrir otras sendas. Por lo pronto, nuestros poetas han vuelto a la tradición del carnaval y la fiesta de locos que manipulan discursivamente y de manera chocarrera pedazos corporales inconexos. En cuanto al cabello, al final de la composición se regresa al tópico con una muy probable segunda intención.

Remedando a los retratistas, pasemos a los ojos: sor Juana, siguiendo a sus precedentes, ha convertido las cejas en arcos de cañería y el agua que por ahí pasa es la de los ojos enojados, esto es, llorosos, bajo esos dos arcos: “Pues no son sino de una cañería / por donde encaña el agua a sus enojos; / por más señas, que tiene allí dos ojos” (De la Cruz, 2009: vv. 220-222). No es de extrañar: en Trillo y Figueroa (1652) sor Juana había leído:

La frente y las cejas
 en color y espacio
 son como una puente
 de dos grandes arcos.

Por donde los ojos
 están asomados

13 “Los ojos son grandes, / y mayor la vista, / pues conoce un galgo / entre cien gallinas”.

a verse en el río
de mis desengaños.

Y por donde amor
tira sus flechazos
a las socarronas
sin quedar mojado. (61r)

Por su parte, Salazar y Torres (1681) se contenta con la siguiente chungu estrábica:

Mis ojos (¡ay ojos míos!)
con ser vecinos entrambos,
nunca se han podido ver,
deben de andar encontrados. (113-114)

Sor Juana ha retomado la idea de los chorros de lágrimas pasando por una cañería de la que las cejas son los arcos, presente en Trillo. De Salazar, sólo la idea de que quien escribe el poema anda tan perdida como los ojos: “por más señas, que tiene allí dos ojos”. Por lo demás, sor Juana culmina este segmento con la doble anfibología de las niñas de los ojos en pupilaje:

y ojos de una beldad tan peregrina,
razón es ya que salgan de madrina,
pues a sus niñas fuera hacer ultraje
querer tenerlas siempre en pupilaje. (De la Cruz, 2009: vv. 257-260)

Ya Salazar (1681) decía de sus propias pupilas:

Y aunque a mis ojos las niñas
los suelen dejar en blanco,
son las niñas de mi ojos:
¿hay ojos tan requebrados? (114)

Si bien algunas de las anteriores anfibologías son un rasgo del género burlesco y se han presentado con anterioridad en los paradigmas de estos autorretratos, es fácil comprobar que, en fiel seguimiento del principio horaciano, toda imitación busca ofrecer una nueva faceta metafórica. Lo notable aquí es que sor Juana va siguiendo

concienzudamente los pasos de estos epígonos gongorinos. También es de notar que, a diferencia de Góngora, Trillo y Salazar, el objeto poético de sor Juana es femenino, joven y, evidentemente, cuenta con la simpatía de la poeta, razón por la que el manejo de lo grotesco no toca casi al objeto de la enunciación. La frente de Lisarda es lisa y fresca: tiene dos cejas y dos ojos y punto; su nariz es nariz y alegrémonos de que no tiene forma de torta:

Síguese la nariz: y es tan seguida,
que ya quedó con esto definida;
que hay nariz tortizosa, tan tremenda,
que no hay geómetra alguno que la entienda. (De la Cruz, 2009: vv. 263-266)

En cambio, las narices de Góngora, Trillo y Salazar son bastante feas y ellos se regodean en señalarlo, sobre todo Góngora (1633):

la nariz es corva,
tal, que bien podría
servir de alquitara
en una botica... (113v)

Trillo (1652), siguiendo a su modelo, ofrece esta versión de la suya:

La nariz pudiera
por lo enjuto y largo
ser vara de alcalde,
o alcalde de palo. (61v)

Y Salazar (1681) se sale por la tangente sin dejar de autoescarnecerse:

En la mitad de mi rostro,
mis narices a lo largo
me están siempre haciendo cara,
por ver que soy descarado. (114)

Góngora (1633) debió haber sufrido mucho por su dentadura, pues pasa como sobre ascuas al hablar de su boca, desviándose hacia el hecho de que, al menos, con ella come a su gusto:

La boca no es buena,
pero, al mediodía,
le da ella más gusto
que la de su ninfa... (113v)

Trillo (1652) supera a su modelo enfrentando la triste realidad de la suya:

De la boca puedo
decir sólo un rasgo,
bien que a un grande pliego
no viniera escaso.
Tiene pocos dientes,
y muy gruesos labios,
aquellos muy negros,
y aquestos muy blancos. (61v)¹⁴

En cambio, Salazar adopta el aire fugitivo de Góngora llegando a una especie de clímax del autoescarnio:

Mi boca, calle mi boca,
y pasando a mis mostachos,
si ellos no valen un pito,
mi barba no importa un clavo.

Mis palabras, y mi boca
dejo por no ser al caso;
pues nunca han valido nada,
ni mis labias, ni mis labios. (114)

A todo esto sor Juana va correspondiendo en clave femenina, y éste es uno de los aspectos divergentes respecto a sus modelos, quienes más bien se ocupan de sus barbas. Ella, por su parte, toma en cuenta las mejillas consagradas por la tradición de rosa y azucena, pero, como es de sospechar, las mejillas acaban siendo simplemente

14 El poeta completa este segmento retomando a Góngora a su manera: “Muy a lo de Pedro / siempre está negando, / y cuando le aprietan / muy a lo de Pablo. / Pero están de gusto, y mi amiga tanto / que como con ella, / y en un mismo plato”.

de carne (“lo cierto es que son de carne y no otra cosa”). Y al pasar a la boca, retoma el otro hilo divergente: la crítica metapoética del canon:

Válgame Dios, lo que se sigue agora!
 Haciéndome está cocos el Aurora
 por ver si la comparo con su boca,
 y el Oriente con perlas me provoca;
 pero no hay que mirarme,
 que ni una sed de Oriente ha de costarme.
 Es, en efecto, de color tan fina,
 que parece bocado de cecina;
 y no he dicho muy mal, pues de salada,
 dicen que se le ha puesto colorada.
 ¿Ven cómo sé hacer comparaciones
 muy propias en algunas ocasiones?
 Y es que donde no piensa el que es más vivo,
 salta el comparativo;
 y si alguno dijere que es grosera
 una comparación de esta manera,
 respóndame la Musa más ufana:
 ¿es mejor el gusano de la grana,
 o el clavel, que si el gusto los apura,
 hará echar las entrañas su amargura?
 Con todo, numen mío,
 aquesto de la boca va muy frío. (De la Cruz, 2009: vv. 279-300)

Sor Juana, no obstante, recupera aquí el prosaísmo que viene desde Góngora: por la boca se come, y en el caso de Lisarda evoca a la rústica cecina, que al menos no es tan amarga como la grana y el clavel.

A su vez, Trillo se ha apartado de Góngora, quien se ha esmerado seguidamente en suplir sus fealdades físicas con una etopeya que oscila entre el orgullo intelectual y el autoescarnio. Trillo (1652)¹⁵ se ocupa en completar su prosopografía teratológica:

15 También Góngora acrecienta en su autorretrato el fragmento etopéyico final, pero continúa aplicando ahí tautologías deconstructivas en sus saberes, es decir, anulándolos: “Sé la Geografía / como un boticario, / conociendo della / lo que del Ruybarbo. / Pero bien entiendo / que el Alpe está blanco / a poder de nieves, / y

Un rollo es el cuello
 adonde estiraros
 verdugos deseos
 piensan muy despacio.
 Y adonde a lo mismo
 se miran colgados
 por muchos delitos
 los hombros y brazos.
 Mas tales los tiene
 lo que de sí han dado,
 que por todo el suelo
 andan arrastrando.
 Y apañando piedras,
 con que ya las manos
 tienen en el rollo
 piedra qué tiraros. (61v)

Con la anfibología del cuello como rollo o picota y no sólo materia redonda y larga, lo demás convierte al poeta en un Igor de relato gótico. Salazar (1681), en cambio, opta por la tautología o, más aún, por la entrañable posesión de sus manos y brazos, sean como fueren:

Por mis manos nunca he sido
 en mi vida manilargo,
 no son buenas, pero son
 uña y carne de mis brazos. (114)

Ésta es la opción más decorosa y por la que se decide sor Juana, quien describe la mano de Lisarda como de carne y hueso: “sabe su dueño bien servirse de ella / y la estima, bizarra, / más que no porque luce, porque agarra” (De la Cruz, 2009: vv. 338-340). Y siendo, así, “la una mano como la otra mano”, después de una evocación de las *mancarronas* de las germanías (“que yo he visto bellezas muy hamponas, / que si mancas no son, son mancarronas” [De la Cruz, 2009: vv. 355-356]), pasa a la tradición de la gracia o garabato de las chulas. Culminando la prosopografía con la cintura

que en parte es llano. / Que es el mar muy hondo, / los valles muy baxos, / los peñascos duros, / y los montes altos.” (Trillo y Figueroa, 1652: 62r)

y breve pie¹⁶ (siendo agraciado el objeto poético, el pie es breve y casi invisible, aun en registro burlesco), puede seguir lógicamente con el atavío y los ademanes de la muchacha: casi una etopeya, si no fuese porque, evidentemente, sor Juana completa el tono jacarandoso de todo el poema describiendo ademanes chulescos:

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;
un aire con que arrastra la tal niña
con aseado desprecio la basquiña,
en que se van pegando
las almas entre el polvo que va hollando;
un arrojar el pelo por un lado,
como que la congoja por copado,
y al arrojar el pelo,
descubrir un “por tanto digo *Cielo*”,
quebrantando la ley; mas ¿qué importara
que yo la quebrantara?
A nadie cause escándalo ni espanto,
pues no es la Ley de Dios la que quebranto. (De la Cruz, 2009: vv. 371-390)

Sor Juana remata el retrato de Lisarda, como Góngora el suyo propio, con una síntesis general de la persona retratada; lo que en el cordobés es una etopeya chusca que destaca sus aficiones y conocimientos, en la pintura de Lisarda será una escena común de la chulería: el lucimiento de la belleza femenina en el paso y ademanes, como prestos a la danza. De este comportamiento típico de las escenas y fiestas barrocas, Cotarelo y Mori (1904: 252) registra los comentarios de un censor teatral en la España del siglo XVII: Juan Ferrer, religioso en cuyo *Tratado de las comedias en el qual se*

16 “El pie yo no lo he visto, y fuera engaño / retratar el tamaño” (De la Cruz, 2009: vv. 363-364).

declara si son lícitas, de 1613, para el que usó el pseudónimo Fructuoso Bisbe y Vidal, podemos leer la siguiente ponderación:

¿Qué ocasión más peligrosa estarse un mancebo mirando, a una de estas mujeres cuando está con su guitarrilla en la mano porreando, danzando con grande compostura, cantando con voz dulce y regalada, bailando con aire y donaire, afeitada por el pensamiento, el cabello con mil lazos marañado, el cuello a compás anivelado, el vestido muy compuesto, la banda recamada, la basquiña corta, la media que salta al ojo, el zapato bordado, las chinelas de plata?

Con la añadidura de que Lisarda, al parecer, se suelta el pelo recogido porque le molesta lo restirado, gesto que puede leerse de dos maneras, pues, aunque podría ser que Lisarda suelta de pronto el cabello restirado dándole marco al “cielo” de su rostro, también puede ser que la cabellera es arrojada a un lado, perdida por la tonsura monjil, quedando sólo unos mechones encaramados o “copados” en la testa. No es de extrañar que esto causara congoja en las novicias.

En este punto debemos detenernos para la siguiente consideración: sor Juana pudo haberse inspirado en un conjunto ya bien difundido de retratos burlescos de damas muy propios de la tradición gongorina. Justamente, ése sería uno de los contenidos, de manera más o menos sistemática, de las fábulas burlescas: la descripción grotesca de la dama. Sin embargo, los paralelos más cercanos, por lo que hemos visto, parecen ser los autorretratos de Trillo y Figueroa, de Salazar y Torres y de Góngora mismo. En el trasfondo de este parentesco, el género de la jácara ha penetrado la poesía culta precisamente a través del canto y el baile. Observemos que dos de los autorretratos son romances hexasílabos —metro, con el octosílabo, propio de la jácara—, mientras que sor Juana combina endecasílabos con heptasílabos pareándolos con rima consonante, lo que da pie a llamarlos ovillejos por la impresión de irlos enrollando, a diferencia del ovillejo tradicional de diez versos, tres con copla de pie quebrado más otros cuatro que terminan por recoger u ovillar al final los cuatro quebrados anteriores. En estos ovillejos, si la métrica italianizante pertenece al ámbito de lo culto, los pareados consonantes, sin atender si son de arte menor o mayor, son los que meten el ruido chancero y picaresco.

De manera semejante, la *descriptio puellae* es de raigambre clásica y culta, pero el tono jacarandoso y dialógico nos lleva a las raíces de las germanías, corroborado con frases como *yo he visto bellezas muy hamponas* o calificativos como *mancarro-*

nas, con lo que sor Juana le da una nota especial a su poema, muy próxima a esa “indisciplina y rebeldía social” de las jácaras (Lobato, 2010: 538). Pero no son más que coqueterías porque de rufianesco nada tenemos de los jeques ni sus cuchilladas, así como tampoco las connotaciones sexuales, de las cuales no está exento el autorretrato de Góngora (1633):

lo demás, señoras,
que el manteo cobija,
parte son visiones,
parte, maravillas;
sé decir, al menos,
que en sus niñerías
ni pide a vecinos
ni falta a vecinas. (113v)

La cuestión es que, de ser los tres autorretratos los modelos más cercanos de los *Ovillejos*, se vuelve muy probable que este poema de sor Juana sea un autorretrato a su vez. Si acababa de cumplir veinte años cuando compuso los *Ovillejos*, como lo expresa en los dos últimos versos (“Veinte años de cumplir en mayo acaba. / *Juana Inés de la Cruz la retrataba*” [De la Cruz, 2009: vv. 395-396]),¹⁷ ¿acaso es muy poca edad para semejante destreza poética? Las primicias de Bernardo de Balbuena y de Agustín de Salazar son claro indicio de que, en esos tiempos, y en la Nueva España, en la era del ingenio y el virtuosismo, ya había fenómenos de esa índole. El mes apuntado en ese penúltimo verso, mayo, es lo de menos, pues sabemos de cierto que sor Juana no nació el doce de noviembre, como asienta Diego de Calleja en su hagiografía, sino que fue bautizada el 2 de diciembre. La climatología de las faldas del Popocatepetl en esa época del año y el hecho de que sor Juana contase, en supuesto caso, con sólo veinte días de nacida, así como la distancia que media entre Nepantla y Chimalhuacán, hacen muy improbable la fecha de nacimiento dada por Calleja. La cuestión de su edad, en fin, viene a ser secundaria respecto al ingenioso ocultamiento/develamiento de su propia persona bajo el nombre de Lisarda: lisa muchacha tonsurada¹⁸ y

17 El historiador Augusto Vallejo Villa (2005: 386) ya sospechaba hace más de quince años que este final de los *Ovillejos* es una alusión a la edad de la propia sor Juana, pero no por la índole del poema, que no estudia, sino por otro tipo de cálculos historiográficos.

18 Luciani (1986) señala: “las metáforas antiguas ahora están despojadas de fuerza expresiva (la amada está calva)” (28).

también separada de los placeres mundanos, a no ser el gozo de hacer versos burlescos que puedan compensar, en su traque y barraque zumbón, el no hacer más fiestas que las de la poesía. Esto explicaría más satisfactoriamente la desaparición del pretendido objeto poético mediante la autorreferencia y la crítica del canon petrarquista. Los *Ovillejos* despliegan cómicamente, en efecto, una preocupación soterrada por los límites de la poesía. Ya no se trata del antipetrarquismo tradicionalista del siglo anterior, el cual finalmente no tuvo más remedio que ceder buena parte del terreno poético a los influjos italianos.

Ahora, en el siglo barroco, más que prevención métrica, de lo que se trata es de renovar todo el discurso retórico del petrarquismo, algo que habían iniciado los manieristas desde el punto de vista sintáctico semántico al desatar los clichés petrarquistas mediante el uso de isotopías. Manero Sorolla (1982) enfoca analíticamente ese crucial momento en que se libera la retórica del poema barroco del estrecho ámbito de las fórmulas consagradas, aunque reteniendo los contenidos imaginísticos para resolverlos a su albedrío, práctica en la que posteriormente se avanza cada vez más hacia las agudezas. De hecho, podríamos hablar de varias etapas sucesivas en la superación del canon petrarquista: primero, la resistencia a la nueva métrica en el siglo XVI, como en Cristóbal de Castillejo, aunque el tono del poeta sea burlón; la defensa de los metros castellanos fue tan determinante como la irremisible entrada de los italianos, y así tenemos su cultivo a lo largo de toda la etapa barroca. En segundo lugar, tenemos los artificios manieristas que buscaron desbaratar las fórmulas fosilizadas sintáctico semánticas del petrarquismo conservando, de cualquier modo, toda la tópica característica del *dolce stil nuovo*, mas dando rienda mucho más suelta a la creatividad poética. En un tercer momento, a lo largo del siglo XVII, tenemos manifestaciones claras de un agotamiento de los tópicos del petrarquismo y una búsqueda de salidas ingeniosas que liberasen el discurso poético de las determinaciones del pasado. Es justamente ese trance en el que sor Juana crea su poesía lírica —de ahí su característica combinación de los tópicos señeros del petrarquismo resueltos, las más de las veces, en clave de agudezas—. Es exactamente por lo que atraviesan los poetas de su siglo. La experiencia de los *Ovillejos* y la de la *Fábula* de Polo de Medina transmiten al lector una sincera perplejidad ante una amalgama de lo viejo y lo nuevo, tan extendida en la poesía de ese tiempo. ¿Las mejillas han de ser siempre rosas? ¿Luceros han de ser los ojos? ¿Habrá agudeza que logre olvidar esos paradigmas? El plano semántico ha llegado también a su límite, y transgredir su condicionamiento

es el verdadero desafío. El género mismo del retrato poético se ha convertido en una acariciada reliquia. Burla burlando; la loca parece ser la más cuerda.

Igualmente, las fórmulas del autoescarnio, juglarescas y dialógicas, excusan la intención de la poeta de hablar de sí misma, sólo que está se describe como persona y como poeta a la vez, y para ambos referentes lo hace en clave ya tautológica o deconstructiva, ya de rebajamiento, aunque esto último hasta cierto límite: su condición femenina obliga al decoro sin perder el aire juguetón ante su público, porque finalmente lo que sor Juana ridiculiza es a la sor Juana poeta, no tanto a la sor Juana retratada, lo que se evidencia a cada paso de la descripción.

Más aún, si es innegable que se trata de un poema burlesco de autoescarnio de la poeta como poeta, ¿cuánta distancia puede haber de que el retrato de la tal Lisarda sea un autorretrato burlesco también? Ciertamente, Lisarda no resulta grotesca como sí lo son sus tres precedentes. Lisarda es joven, de no mal ver, aunque quede concienzudamente desdibujada mediante el prosaísmo de los *Ovillejos*; esto último se da con esa tercera intención que ya mencioné además de las dos apuntadas arriba: la metapoesía y el antipetrarquismo. Esta tercera intención tiene que ver con lo que sagazmente expresó Frederick Luciani en su ensayo sobre este poema: inspirado por el análisis de Severo Sarduy, Luciani (1986: 18-19) sostiene que el juego de perspectiva que podemos apreciar en *Las meninas* de Velázquez se puede comparar con los *Ovillejos*. A través los reflejos y refracciones de varios espejos, el pintor puede “desplazar al sujeto ostensible” —las meninas o los reyes— en tanto que el propio Velázquez se incluye, al lado de la princesa y las meninas, en el centro de la composición. Sin llegar a percatarse de que el retrato de Lisarda es un autorretrato de sor Juana, Luciani (1986) atisba que “más que un retrato de Lisarda, el poema es un retrato de sí mismo” (25),¹⁹ aunque más adelante opine: “El ovillejo no es un retrato negativo de Lisarda —no es ni negativo ni positivo; no es ni siquiera un retrato” (40). La presencia del lector en las recurrentes fórmulas dialógicas de los *Ovillejos* también es similar a la presencia del espectador de *Las meninas* (Luciani, 1986: 18-19),²⁰ quien se coloca donde está virtualmente el gran espejo que refleja toda la composición de Velázquez:

19 Años después, Raúl Dorra (1997) dirá sobre la tradición del retrato poético a la que se adscriben los *Ovillejos* de sor Juana: “el cuerpo perdió interés como materia viva y hasta podría decirse que desapareció de la vista del poeta. El interés no estaba centrado en el ‘original’ —esto es, en el cuerpo— sino en la ‘copia” (70). De nuevo, la perspectiva es atinada, pero tampoco alcanza a ver que se trata de un verdadero autorretrato y que la ausencia del cuerpo está ocupada por la autora misma embozada como objeto poético.

20 Una feliz comparación de Luciani que puede llevarse más allá todavía.

es Velázquez reflejado en nuestras pupilas; el ojo que ve el cuadro de Velázquez es el espejo que Velázquez mira y pinta.²¹

En el caso de los *Ovillejos*, Lisarda también es desplazada como presencia ostensible para poner en su lugar, mediante ingeniosos procedimientos, no sólo el discurso poético, sino a la verdadera retratada: la poeta misma. Aquí tenemos, por tanto, una propuesta que va más allá de la crítica del canon, una poética que dispone su materia de tal manera (objeto poético, tradición genérica, tono, recursos, sobre todo recursos), que al final nos reserva una sorpresa. Sor Juana cumple años y se autofesteja con un retrato, pero no se pone a sí misma entre las estrellas, no, sino que nos habla en broma de su obsesión por hacer versos y de su compacta femineidad, sin prestigiosos parangones y sin cabello. Ajustadamente, en los *Ovillejos* no hay otra persona que su creadora. Entonces el retrato de Lisarda *en estilo llano* es, lisa y llanamente, el autorretrato de sor Juana Inés de la Cruz.

Referencias bibliográficas

- ALATORRE, Antonio. (1977). “Avatares barrocos del romance (de Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz)”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 26(2), 341-459. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v26i2.492>
- ALONSO VELOSO, María José. (2016). “La hagiografía germanesca en el siglo xvii: las jácaras de Cáncer, Solís, Pérez de Montoro y sor Juana”. *Boletín de la Real Academia Española*, 96(313), 5-35. <http://revistas.rae.es/brae/article/view/132>
- CACHO CASAL, Rodrigo. (2003). “Poesía burlesca del Siglo de Oro y sus modelos italianos”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 51(2), 465-491. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v51i2.2216>
- COTARELO Y MORI, Emilio. (1904). *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- DORRA, Raúl. (1997). “El cuerpo ausente: (Sor Juana y el retrato de Lisarda)”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 45(1), 67-87. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v45i1.1972>

21 Jesús Pérez Magallón (2001) dice de este tipo de estrategias compositivas: “Perdida, pues, la posición que tenía la lírica petrarquista, con su pretensión —falaz, lo sabemos— de autenticidad emocional, los poemas académicos tratan de llamar la atención sobre su propia textualidad, su naturaleza como productos del ingenio, sobre la maestría técnica y temática del poeta” (459).

- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de. (1633). *Todas las obras de Luis de Góngora y Argote en varios poemas*, recogidos por don Gonzalo de Hozes y Cordova. Imprenta del Reyno.
- DE LA CRUZ, Juana Inés, Sor. (2009 [1951]). “214. Ovillejos”. En Antonio Alatorre (Ed.), *Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, vol. 1: Lirica personal (pp. 463-479). Fondo de Cultura Económica.
- LOBATO, María Luisa. (2010). “*Flos latronorum*: hacia una bibliografía crítica para el estudio de la jácara del siglo de oro”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 34(3), 537-557.
- LUCIANI, Frederick. (1986). “El amor desfigurado: el ovillejo de Sor Juana Inés de la Cruz”. *Texto Crítico*, (34-35), 11-48. <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/7127>
- MANERO SOROLLA, María del Pilar. (1982) “Relámpagos por risas: nuevos precedentes en la lírica petrarquista italiana anterior a Quevedo”. *Anuario de Filología*, (8), 297-310.
- OSORIO, Óscar. (2005). “*La jácara del escarramán* de Quevedo”. *Letra Hispanas*, 2(1), 17-37.
- PANTALEÓN DE RIBERA, Anastasio. (1634). *Obras de Anastasio Pantaleón de Ribera*. Francisco Martínez
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús. (2001). “Hacia un nuevo discurso poético en el tiempo de los novatores”. *Bulletin Hispanique*, 103(2), 449-479. <https://doi.org/10.3406/hispa.2001.5084>
- PÉREZ BOLUDA, Adrián. (2006). “Costumbrismo erótico y parodia antipetrarquista en el *Tomé de Burguillos* de Lope de Vega”. *Calíope*, 12(2), 57-75. <https://doi.org/10.5325/caliope.12.2.0057>
- POLO DE MEDINA, Salvador Jacinto. (1967 [1634]). *Fábula de Apolo y Daphne, burlesca*, (Antonio Pérez y Gómez, Ed.). *Monteagudo*, (46-48). <http://hdl.handle.net/10201/15014>
- QUEVEDO, Francisco de. (2007). *Poesía burlesca II. Jácaras y bailes* (Ignacio Arellano, Ed.). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- SALAZAR Y TORRES, Agustín de. (1681). *Cythara de Apolo. Varias poesías divinas y humanas*, Primera parte. Francisco Sanz.
- SOLÍS Y RIBADENEYRA, Antonio de. (1692). *Varias poesías sagradas y profanas*. Antonio Román.

TRILLO Y FIGUEROA, Francisco de. (1652). *Poesías varias, heroycas, satíricas y amorosas*. Granada: Baltasar de Bolibar.

VALLEJO VILLA, Augusto. (2005). “El acta de bautizo de Inés, hija de la Iglesia de la parroquia de San Vicente Ferrer de Chimalhuacán”. En Sandra Lorenzano (Ed.), *Aproximaciones a Sor Juana* (pp. 381-386). Universidad Claustro de Sor Juana; Fondo de Cultura Económica.

ZAVALA, Iris M. (1980). “Burlas al amor”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 29(2), 367-403. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v29i2.3272>

