



México Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico

ISSN 2193-9756



XV. Sor Juana Inés de la Cruz: identidad criolla y procesos de transculturación

2019/1, año 8, n° 15, 168 pp.

Editores: **Claudia Jünke / Jutta Weiser**

DOI: 10.23692/iMex.15

Sor Juana Inés de la Cruz: figuraciones del mecenazgo y la autoría

(pp. 30-45; DOI: 10.23692/iMex.15.3)

Beatriz Colombi

Abstract: The readings of the work dedicated by Sor Juana to her patron, the Countess de Paredes, have followed different paths: between literature and life, rhetoric of courteous love and feminine friendship, poetic and politics, Sapphic, Neoplatonic or Petrarchan tradition. This work focuses on the exchange of representations between the poet and her patron and proposes that in this dialogue of figurations new feminine agencies arise in the XVII century, from an orbital place with respect to the metropolitan centrality. In these discourses, both private and public, different traditions on female representation are traced and merged, transforming the figuration of women in the Republic of Letters.

Keywords: Sor Juana Inés de la Cruz, patronage, female authorship, discursive traditions, female agency



Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0)

Website:

Editores iMex:

Redacción iMex:

www.imex-revista.com

Vittoria Borsò, Frank Leinen, Guido Rings, Yasmin Temelli

Hans Bouchard, Bianca Morales García, Ana Cecilia Santos, Stephen Trinder

Sor Juana Inés de la Cruz: figuraciones del mecenazgo y la autoría

Beatriz Colombi

(Universidad de Buenos Aires)

Sor Juana produjo numerosos textos que tuvieron como destinatarias a las distintas virreinas novohispanas (Mancera, Laguna y Galve), pero la mayor parte de ellos estuvieron dedicados a María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, condesa de Paredes, marquesa de la Laguna, por la importancia indudable que tuvo en su destino letrado y por el lazo particular que las unía. Los distintos abordajes a la relación entre Sor Juana y su mecenas han seguido carriles dispares. Entre literatura y vida, retórica de amor cortés y amistad femenina, poética y política, tradición petrarquista, sáfica o neoplatónica, las lecturas se han diversificado asediando la poesía de ocasión, laudatoria, amorosa o festiva que la monja le destinó en los largos años de residencia de María Luisa en Nueva España, entre 1680 y 1688. Mi perspectiva se centrará en la representación de la poeta y de su protectora en los escritos que mutuamente se destinaron y que nuevos documentos permiten iluminar. Contamos hoy con pocas pero significativas piezas de la virreina sobre la poeta, entre ellas dos poemas y las cartas de Tulane, recientemente publicadas, que echan nueva luz sobre este relacionamiento, basado en el patrocinio y la reciprocidad. Si la poeta es presentada como un ingenio americano, la protectora es modulada en la poesía a través de distintas tradiciones discursivas que exaltan el rol femenino. Planteamos en este trabajo que en este diálogo de figuraciones se juega la emergencia de nuevas agencias femeninas en el siglo XVII, desde un discurso producido al margen del centro del poder imperial, como lo fue la Nueva España, y al margen también de un discurso patriarcal, que estos nuevos lugares y roles femeninos ponen en cuestión.

1. María Luisa y una primera stampa de su protegida

Hace un par de años publiqué, en coautoría con Hortensia Calvo, cartas inéditas de la condesa de Paredes, María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, con el título *Cartas de Lysi. La mecenas de sor Juana Inés de la Cruz en correspondencia inédita*. Se trata de dos piezas autógrafas conservadas en el fondo de manuscritos novohispanos de la Latin American Library de Tulane University, en New Orleans. A pesar de estar catalogadas, nadie había reparado seriamente en ellas hasta el momento del hallazgo, lo que confirma la percepción del archivo como un dispositivo de clasificaciones arbitrarias, que impone conservación y, al mismo tiempo, inquietantes silencios. Se trata de escritos privados de una mujer noble del siglo XVII que, como muchos, fueron desatendidos o bien librados al anonimato, confundidos entre legajos

burocráticos. Las dos cartas de la condesa fueron escritas en México y están dirigidas a sus parientes en España. La primera, fechada en diciembre de 1682, tiene por destinataria a su prima, María de Guadalupe de Alencastre, la duquesa de Aveiro, a quien Sor Juana homenajeara con un romance epistolar.¹ La segunda, destinada a su padre, Vespasiano Gonzaga, está datada en julio de 1687. A partir de estos documentos, fue posible trazar la primera biografía de la virreina y acercarse a alguien tan determinante para la fortuna literaria de la jerónima.² En uno de los pasajes más relevantes de esta correspondencia, en la carta de diciembre de 1682, la condesa esboza un breve retrato intelectual de la poeta mexicana, quizá el primer testimonio escrito de esta naturaleza sobre la monja documentado hasta hoy. Sus palabras resumen en pocos rasgos lo que será luego la imagen pública de la poeta:

Mucho te estimo que tomes el cansancio de participarme las novedades las cuales no te puedo corresponder con otras porque esta es una tierra que si no es las que llegan de allá no hay otras, que es insulsísima la tierra hacia eso y grande la soledad que de todos modos se padece, te aseguro. Pues otra cosa de gusto que la visita de una monja que hay en san Jerónimo que es rara mujer no la hay. Yo me holgara mucho de que tú la conocieras pues creo habías de gustar mucho de hablar con ella porque en todas ciencias es muy particular esta. Habiéndose criado en un pueblo de cuatro malas casillas de indios trujéronla aquí y pasmaba a todos los que la oían porque el ingenio es grande. Y ella, queriendo huir los riesgos del mundo, se entró en las carmelitas donde no pudo, por su falta de salud, profesar con que se pasó a San Jerónimo. Hase aplicado mucho a las ciencias pero sin haberlas estudiado con su razón. Recién venida, que sería de catorce años, dejaba aturridos a todos, el señor don fray Payo decía que en su entender era ciencia sobrenatural. Yo suelo ir allá algunas veces que es muy buen rato y gastamos muchas en hablar de ti porque te tiene grandísima inclinación por las noticias conque hasta ese gusto tengo yo ese día (en Calvo / Colombi 2015: 177s.).

El fragmento contiene *in nuce* la leyenda sorjuanina, que seguramente otros relatores transmiten en la corte española y que consolidará, con el correr de los años, la 'fama' de la poeta. Encontramos aquí numerosos motivos usados por los distintos panegiristas, muchos de ellos retomados por Diego Calleja en la primera biografía en *Fama y obras phostumas* de 1700. Por eso, puede ser considerado el genotexto de la 'vida de autor' que de un modo u otro acompaña a las diversas ediciones de la obra de la jerónima, publicadas con tanto éxito después de *Inundación castálida*. Están presentes muchos de los caracteres que la propia sor Juana se atribuye en sus auto-representaciones, por lo que podemos sospechar que varios ingredientes

¹ Véase Colombi (2015b).

² María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, condesa de Paredes de Nava y marquesa de la Laguna (1649-1721) realizó una carrera ascendente en la corte española, siendo menina, dama de la reina, virreina de la Nueva España y, finalmente, camarera de Mariana de Austria y dama de Mariana de Neoburgo. Tras la muerte de Carlos II en 1700 y con el desencadenamiento de la guerra por la sucesión del trono, María Luisa parte al exilio en 1710, al igual que otros nobles que apoyaron la causa de los Habsburgo frente al reclamo de la casa Borbón. El exilio difumina sus rastros, como la historia ha difuminado mucho de lo que rodeó al mundo sorjuanino: manuscritos, cartas y huellas que buscamos afanosamente para conocer más y mejor a los sujetos que tuvieron un lugar privilegiado en su entorno. Véase Calvo / Colombi (2015).

proviene de los frecuentes encuentros en San Jerónimo entre la poeta y la virreina. Si bien la condesa no nombra a Sor Juana sino que se refiere a ella como "una monja que hay en san Jerónimo", el pasaje permite identificarla plenamente: origen humilde, ingenio, rareza, profesión religiosa, precocidad, autodidactismo.

El origen humilde destaca la virtud del personaje retratado, cuya procedencia no determina su destino, como en el discurso tradicional; al contrario, el ingenio sorjuanino resalta aun más en estas condiciones desfavorables. La pobreza es, por otra parte, un tópico acudido por la misma Sor Juana en varias oportunidades en las que se vale del tópico de la *humilitas*. Traduce, igualmente, la cosmovisión cristiana de la condesa, ya que remite a un biografema de ese universo, sobre todo a partir de la impronta franciscana. Las palabras trasuntan la profunda admiración que la virreina profesa por su protegida y ponen en evidencia que la desigualdad estamental no es óbice para el trato de confianza, afecto y complicidad que muestra la escena, propia de una *amicitia* femenina.³

Sor Juana es definida como "rara mujer"; raro según el *Diccionario de Autoridades* (1737), segunda y cuarta acepción, significa "Extraordinario, poco común o frecuente" (Real Academia Española 1737: s.v. *raro*₂) e "insigne, sobresaliente o excelente en su línea" (Real Academia Española 1737: s.v. *raro*₄), por lo que está usado con un sentido superlativo. La rareza es un rasgo común en un género biográfico femenino que circula desde el Renacimiento, conocido como 'catálogo de mujeres fuertes'. El sintagma "rara mujer", es el mismo que usa Diego Calleja y Castorena y Ursúa en *Fama y obras posthumas* de 1700. La propia Sor Juana se autodenominó "rara avis" en el romance 49 (v. 40), en respuesta al "caballero recién venido a la Nueva España". También encontró excepcional, y por tanto rara, la belleza de María Luisa, a quien atribuye "rara hermosura" (romance 61, v. 65). La condesa exhibe a Sor Juana como una extrañeza, una monstruosidad americana, propia del discurso del asombro frente al Otro articulado por Occidente sobre el Nuevo Mundo, imagen que permeará la recepción futura de la monja.

La profesión religiosa no aparece relatada como la canalización de una vocación espiritual sino como vía para huir de los "riesgos del mundo", lo que coincide con lo expuesto por Sor Juana años después en su *Respuesta* a Sor Filotea. No debe extrañarnos la naturalización de esta elección por parte de María Luisa: el atajo de la vida conventual era un modo de preservar

³ El amigo designa, en una primera instancia, a un individuo del mismo cuerpo social, pero la amistad moderna se manifiesta como una instancia nueva de relacionamiento, donde no intervienen intereses patrimoniales o familiares. Véase Ranum (1989). La amistad moderna anula inclusive las jerarquías sociales, como es el caso entre sor Juana y María Luisa. Gil-Olse, uno de los principales estudiosos de la *amicitia* femenina en el siglo XVII, sostiene que la representación de esta relación desplaza el tradicional tópico de "los dos amigos", ya una constante en la literatura auricular. Véase Gil-Olse (2016).

la moralidad entre las jóvenes en la colonia novohispana; como dice Sor Juana en la *Respuesta*, "era lo más decente que podía elegir". Si bien las cartas de María Luisa no dejan de aludir a la religiosidad, ya que hay menciones a Dios, a las oraciones, a su devoción por la Señora de los Milagros y de la Soledad, a su interés en la conversión y evangelización en América, en su retrato de Sor Juana no construye una etopeya en base a los caracteres espirituales o morales de su retratada, sino que enfatiza en su ingenio y relevantes dotes intelectuales, lo que entra en consonancia con la propia prédica sorjuanina sobre el nuevo lugar que reclama para las mujeres doctas de su tiempo.

Está presente también en esta estampa el tema de la frágil salud que la hace abandonar el convento de carmelitas descalzas para profesar en San Jerónimo, tema que ciertamente encontramos en Sor Juana, tematizado, por ejemplo, en el soneto 186 'Convaleciente de una enfermedad grave'. Del mismo modo, la alusión a su saber precoz y autodidacta, mentado por María Luisa como ciencias adquiridas "sin haberlas estudiado con su razón", es decir, sin la mediación de instituciones o maestros, cuestión a la que la propia monja refiere, entre otros lugares, en la *Respuesta* y en su último romance, el número 51 '¿Cuándo, númenes divinos?'. Relacionado con esto, el aturdimiento que su saber produce en sus contemporáneos, al punto de hacerlos dudar sobre si su conocimiento es "ciencia sobrenatural", esto es, infundida por Dios, o adquirida por el estudio, en palabras de Fray Payo, a quien cita la virreina.

El fragmento está enmarcado en un momento de la carta en que la condesa de Paredes confidencia la soledad que padece en su nuevo destino, por lo que la presencia de Sor Juana supone compañía, amistad, intercambio intelectual y lazo afectivo, circunstancias todas que desea transmitir a su más estrecha amiga al otro lado del Océano, su destinataria y admirada prima, la duquesa de Aveiro. Si la tierra mexicana es "insulsísima" por la falta de noticias, según sus propias palabras, sor Juana compensa sobradamente esta falta. La cita transmite ese ámbito de la intimidad en el que fácilmente pudo convertirse el locutorio de San Jerónimo, lugar de diálogo entre mujeres que se reconocen en los intereses compartidos.⁴ El gusto ("buen rato") que la mecenas extrae de estos encuentros traduce en términos de carta privada y discurso doméstico la relación que Sor Juana expresa, a través de los tópicos de la alabanza y el amor cortés, en la poesía que le destina a la virreina. La mecenas construye la imagen de la poeta al mismo tiempo que la poeta encomia en sus piezas a la mecenas, en un intercambio simbólico del cual ambas se benefician. Podemos considerar este texto como la presentación de la poeta ante la corte, ya que la destinataria, la duquesa de Aveiro, era una partícipe conspicua del mundo

⁴ En carta de Sor Juana a Antonio Núñez, conocida como carta de Monterrey, escrita en este mismo año de 1682 de acuerdo a los datos que se desprenden del mismo texto, los encuentros en San Jerónimo con los virreyes de la Laguna eran motivo de reproche por parte del confesor.

áulico e intelectual madrileño. También como el momento de cristalización de un rol, el de la mecenas, que dibuja en estos trazos el futuro que avizora para su protegida, ya en 1682.

2. El soneto dedicatoria a *Inundación castálida*

Ese futuro se concreta con la publicación de *Inundación castálida*, siete años más tarde, en 1689. Collantes Sánchez y García Aguilar, quienes realizan un estudio de las dedicatorias femeninas auriseculares en la poesía impresa entre 1650 y 1750, en un corpus representativo de este conjunto, encuentran que "[l]a primera autora que dirige en vida sus poemas impresos a una dignidad femenina es sor Juana Inés de la Cruz, quien en 1689 ofrece su recopilación poética a María Luisa Gonzaga Manrique de Lara, condesa de Paredes y marquesa de la Laguna" (Collantes Sánchez / García Aguilar 2015: 7). Este hecho no tiene una significación menor: la poeta indiana y la mecenas homenajeadas inauguran así un nuevo tipo de relacionamiento. El soneto dedicatoria sella, en el lugar de máxima exhibición, la relación contractual entre la poeta y su protectora.⁵

A la excelentísima señora condesa de Paredes, marquesa de la Laguna, enviándole estos papeles que su excelencia le pidió y que pudo recoger Soror Juana de muchas manos, en que estaban no menos divididos que escondidos, como Tesoro, con otros que no cupo en el tiempo buscarlos ni copiarlos

El Hijo que la Esclava ha concebido,
dice el Derecho que le pertenece
al legítimo Dueño que obedece
la Esclava Madre, de quien es nacido.

El que retorna el campo agradecido,
opimo fruto, que obediente ofrece,
es del Señor, pues si fecundo crece,
se lo debe al cultivo recibido.

Así, Lysi Divina, estos borrones
que hijos del Alma son, partos del pecho,
será razón que a ti te restituya;

y no lo impidan sus imperfecciones,
pues vienen a ser tuyos de derecho
los conceptos de un Alma que es tan tuya.

Ama y Señora mía, besa los pies de V. Excia., su criada
Juana Inés de la Cruz
(Cruz 1995-2004, tomo I: 303s.)⁶

⁵ El mecenazgo supone un acuerdo en el nivel simbólico: tanto para la poeta como para sus mecenas lo que se intercambia es fama y reconocimiento. Coincidimos con Alonso-Muñumer en su estudio sobre el mecenazgo hispánico en el siglo XVII, quien recalca que hubo "un doble aspecto en la dinámica del mecenazgo: el de perpetuar y ensalzar la memoria del mecenas –utilización política y social de la cultura– y el de cumplir con las necesidades de reconocimiento social del artista" (Alonso-Muñumer 2008: 51).

⁶ Se cita por la edición de la *Obras completas* de sor Juana, al cuidado de Méndez Plancarte; sólo se ha repuesto la mayúscula en algunas palabras siguiendo la primera edición en *Inundación castálida*, 1689.

No sabemos si Sor Juana tuvo alguna injerencia en el orden de esta obra, pero sí podemos estimar la función liminar que asignó a la pieza, destinada a la apertura del volumen. El poema ofició como puerta de ingreso a una publicación destinada, en una buena parte de sus composiciones, a la condesa de Paredes, quien, sin tener el lugar de Laura en el *Canzoniere* de Petrarca, funciona como hilo narrativo intermitente de todo el libro. *Inundación* comienza con este soneto y concluye con el *Neptuno Alegórico*, primer encuentro poético, ya que no real, de Sor Juana con la virreina. Como invirtiendo el orden del *Canzoniere*, cuya 'primera vez' narrada en el Fragmento III está ubicada en el comienzo del volumen, en una hábil apropiación y al mismo tiempo transformación de este modelo.

El soneto que abre *Inundación castálida* traduce el patronazgo en varios niveles alegóricos. En la equivalencia esclava y dueño en el primer cuarteto, campo y señor en el segundo cuarteto, escritora y musa en el primer terceto. En este terceto, la alegoría decanta parcialmente su sentido literal, ya que los sujetos implicados encuentran su correspondencia, pero todavía en un mundo ficcional, ya que la destinataria es designada con su alias poético (Divina Lysi) y la destinadora se presenta como madre de estos "borrones". En el final del poema, en una línea que es externa al mismo, el pacto de mecenazgo se precisa sin equívocos: una es "ama y señora" y la otra, "criada". La distancia jerárquica evidente en los paratextos (en el epígrafe del poema y en la última línea de la firma, donde el trato refleja la diferencia estamental entre ambos sujetos) se opone a la proximidad afectiva mostrada en el interior del poema que se hace visible en el tuteo ("a ti", "tuyos", "tuyas"). Como si dentro del poema se reprodujese un clima de familiaridad, intimidad y amistad. Y hasta un lenguaje amoroso de entrega de sí misma y de su obra, rendida ante la excelencia de la destinataria, donde confluyen las tradiciones del amor cortés y del discurso mariano, como veremos. Esta cercanía y alejamiento se sucede en el resto del libro, marcando los límites caprichosos entre los roles sociales y las genealogías poéticas puestas en juego.

El poema utiliza la matriz propia de la dedicatoria, donde el sujeto agradecido desea retornar los favores a su protector, presente en otras composiciones de la época regidas también por las pautas del patrocinio. Quizá Sor Juana tenga en cuenta la dedicatoria de Lope de Vega al Conde Duque de Olivares en *Circe*, en la que Lope utiliza la misma imagen de la esclavitud y de la poesía ofertada por el poeta como hijos putativos del mecenas:

Al Excelentísimo señor Don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares

Estos versos en la lengua de Castilla que se usaba no ha muchos años, expuestos a los pies de vuestra excelencia, como hijos de quien no puede ampararlos, salen a la luz forzados a llevar mi nombre; pero, pues son esclavos nacidos en su ilustrísima casa, los que no pudieron serlo por la sangre, serán Guzmanes por la crianza. Dios guarde a vuestra excelencia. Su capellán, Lope Félix de Vega Carpio (Lope de Vega 1983: 932).

Del mismo modo, la segunda alegoría del poema, la que se manifiesta en la relación señor, campo y frutos, se encuentra en la dedicatoria de Lope de Vega de sus *Rimas sacras* a Martín de San Cirilo, religioso descalzo de Nuestra Señora del Carmen: "Frutos son estos pensamientos del campo que V.P. ha labrado, y así es justo que se le ofrezcan, si bien es verdad que no corresponde a la labor el fruto". Y más adelante: "V.P. los reciba como hijos" (Lope de Vega 1983: 307).

Pero reparemos en la polisemia de la metáfora de la esclavitud en Sor Juana. Es, como vimos más arriba en el caso de Lope, la colocación subalterna propia del mecenazgo, donde el patrocinado suele representarse como siervo, criado y esclavo ante el señor.⁷ La esclavitud es también, dentro de la retórica del amor cortés, la típica rendición del amante frente a la amada, de la que se declara prisionero. No obstante, en el ámbito religioso, la esclavitud expresa inequívocamente la sumisión de la monja ante el Señor. Las profesas son ante todo, *Christi Ancilla*, o esclavas de Cristo. En otra dedicatoria, muy próxima en años a esta ya que está fechada en 1690, la correspondiente al Villancico a San José, Sor Juana destina el texto introductorio al santo y firma con la expresión "vuestra esclava, aunque indigna". Este solapamiento de imágenes religiosas y cortesanas se produce de modo próximo a la advertencia de Sor Filotea, el obispo de Puebla, sobre los límites entre las ciencias sagradas y las profanas. La esclavitud, por tanto, guarda todas estas ambigüedades y se nutre en su discurso de tan distintas procedencias.

El soneto dedicatoria connota, a través de la alegoría de la esclavitud, el tema de la propiedad. La propiedad intelectual es una de las marcas centrales de la autoría moderna y un evidente espacio de conflicto para la monja quien, de asumirla, debe también asumir la responsabilidad civil que conlleva.⁸ En otro trabajo he planteado que el pasaje entre ser una 'mujer docta' y convertirse en una 'autora' (publicada, reconocida, con fama) es, justamente, el gran desafío enfrentado por Sor Juana, y que sacó adelante no sin contratiempos.⁹ Por eso, en el soneto dedicatoria desplaza la posesión de la obra a su patrona a través de distintos códigos,

⁷ Nina Scott sostiene que el soneto tiene como tema central la gratitud y el amor de Sor Juana hacia la virreina, con quien comparte su obra como compartió parto y embarazo (véase Scott 1993: 167).

⁸ Véase Chartier (1994).

⁹ Véase Colombi (2015a).

ya sea legales ("dice el derecho") o bien lógicos ("será razón").¹⁰ Si el mecenazgo supone la tutela y protección, la monja da un paso más allá para ceder la responsabilidad, como modo de exculpar su lugar de escritora. Abundará en este argumento en la *Respuesta*, donde manifiesta que la mayoría de sus escritos los ha producido por encargo, a excepción del *Sueño*. La autoría femenina en el mundo hispánico era aun un espacio problemático, inclusive para las seglares, a pesar de la nutrida actividad en academias y los abundantes manuscritos que nuevas investigaciones en el campo revelan.¹¹ Por eso no es fortuito que el soneto aluda de modo insistente a la maternidad, punto de encuentro del género del que ambas participan.

En efecto, entre los dos sujetos alegorizados a lo largo del poema dedicatoria, aparece la obra, que se metaforiza en hijo, fruto, borrones y partos. Las metáforas aluden a la gestación biológica (hijo, partos), a la fructificación (frutos) o al germen de la escritura (borrones), en un campo compartido entre patrona y protegida. Ambas son madres, una real y la otra metafórica de sus respectivas obras. Con los poemas que "hijos del Alma son", la monja imposta un modo de maternidad alternativa a través de la escritura y alude a un motivo frecuente en su poesía dedicada a María Luisa. La condesa había experimentado la pérdida de hijos infantes en España y el malogro de un embarazo en tierra mexicana, como le confiesa a su prima, la duquesa de Aveiro, en la carta de 1682 a la que aludimos. El tema de la maternidad reviste un interés personal y político, excede el ámbito privado para adquirir una dimensión de estado, y así lo encara Sor Juana en su poesía. Sor Juana escribió dos loas a mujeres de la realeza, a María Luisa de Borbón y a Mariana de Austria, esposa y madre de Carlos II, respectivamente, donde la potestad femenina de la concepción aparece en primer plano. En el primer caso, escenifica las expectativas respecto a la gestación del heredero a la sucesión de la corona, que demoraba en producirse, en el segundo caso, juega con los vaivenes entre "Reina madre" y "Madre reina" por los que cursó Mariana.¹² La maternidad de María Luisa sedimenta el poder virreinal ya que completa la familia en la que se deposita la administración colonial; el nacimiento del infante en Nueva España hace las veces de la ansiada descendencia de Carlos II en la metrópoli. El virrey, alter ego del rey, queda investido por el imaginario real donde la descendencia juega un

¹⁰ En el Romance 82 Sor Juana discute la propiedad del posesivo en "Lysi mía", así como lo hace en el romance 11 que destina a Fray Payo, *Pide, con discreta piedad, al señor arzobispo de México, el sacramento de la confirmación*.

¹¹ Para citar un caso próximo, la abuela de María Luisa, Luisa Enríquez, también monja y escritora, fue obligada a ocultar su nombre bajo el seudónimo de Aquiles Napolitano, entre otras prácticas conventuales de ocultación de la autoría, como lo fue la reescritura de la vida de las religiosas por parte del confesor.

¹² Según Méndez Plancarte, la Loa a María Luisa de Borbón es de 1682, en el mismo año de la carta de María Luisa a su prima, cuando la reina consorte era motivo de preocupación en la corte por no procrear un heredero para el Reino. En la Loa a Mariana de Austria, publicada en el *Segundo volumen*, Sor Juana juega con la oscilación entre "Reina madre" y "Madre reina", que tuvo peso en el destino político de Mariana, si bien para estos años ya se habían apartado los nubarrones que pesaron sobre su regencia.

papel fundamental. Del mismo modo, María Luisa en su condición de virreina. Y Sor Juana en su función procreadora, ya que dará a luz a las piezas, "partos del pecho", poniendo en escena la prodigalidad del ingenio americano y la generosidad de sus protectores. La preñez, el nacimiento y crecimiento del hijo de los virreyes, José, fueron tema de numerosas composiciones que estuvieron tramadas por esta relación de amistad y por el interés de estado, donde la voz de la letrada novohispana tuvo un rol determinante para explicitar su simbolismo. En el romance 24, escrito para celebrar el primer año de vida del niño, Sor Juana se atribuye la gestación compartida, así le dice al hijo de los marqueses:

que sepáis que os quise tanto
antes de ser, que primero
que de vuestra bella madre,
nacisteis de mi concepto
(Cruz 1995-2004, tomo I: 74)¹³

Sor Juana es la madre intelectual del niño, así como María Luisa lo es de su obra en el soneto dedicatoria, en una suerte de extensión del pacto de intercambio que establece el mecenazgo. Pero con un aditamento: mecenas y poeta parecen gestar solas, en alusión a la partenogénesis que remite al imaginario mariano y a un poder femenino que desplaza, si quiera simbólicamente, el eje del discurso patriarcal.

La destinataria del soneto dedicatoria aparece referida con un superlativo que hace innecesaria toda otra adjetivación: divina. La calificación eleva a María Luisa a un lugar sin par, como el que podría ocupar la virgen.¹⁴ A partir del siglo XIII, el discurso mariano fundió la retórica de la Amada del amor cortés con el discurso de la Señora y Madre de la tradición católica, conforme ha propuesto Julia Kristeva, lo que produce una superposición de imágenes y lenguajes.¹⁵ Si esta doble tradición discursiva prolifera en la representación de la virgen María, no es improcedente que Sor Juana acuda a la misma en los poemas destinados a María Luisa y dé rienda suelta a las analogías amparada en esta síntesis, que cruza el imaginario profano con el sagrado. Construye así una virreina-madre-virgen, que tiene poder y atributos de mediadora

¹³ Gracián había relacionado el "concepto" también con la concepción; agradezco esta observación a Aurora Egido.

¹⁴ Como ha observado Sara Poot Herrera (1998), sor Juana llama de "María" a María Luisa por no encontrar un término superior de comparación para equipararla; su trabajo resulta un punto de partida imprescindible para estas reflexiones. En un artículo reciente, que conocí cuando ya había desarrollado estas ideas, Antonio Cortijo Ocaña (2016) sostiene que la construcción de la virgen María y de la condesa de Paredes en la obra de Sor Juana obedece a retóricas semejantes, lo que hace que compartan adjetivaciones y sobre todo la condición de "divinas", es decir, partícipes de una misma posición sobrehumana. La poeta mexicana elevó también a la condición de divina a Elvira de Galve.

¹⁵ Julia Kristeva sostiene en 'Stabat Mater', suerte de genealogía del tránsito de las imágenes de la virgen en la tradición occidental, que María reúne a partir del siglo XIII los atributos tanto de la "madre sagrada" como los de la amada en la retórica del amor cortés. Véase Kristeva (1986).

para favorecer a su esclava-poeta, quien es también su amiga, como nos revela la propia mecenas.

La iglesia indiana, según nos dice Jacques Lafaye, tuvo un rostro claramente mariano, alimentado por franciscanos y, sobre todo, por jesuitas, quienes impulsaron el dogma y la festividad de la Inmaculada Concepción, gracias a lo cual la madre de Cristo adquirió el carácter de salvadora del Nuevo Mundo.¹⁶ Por eso el discurso mariano impregna no sólo la producción de textos doctrinarios de Sor Juana, en particular sus conocidos villancicos a la virgen, sino que va más allá y atraviesa las fronteras de los textos religiosos para instalarse entre los profanos, lo que demuestra el diálogo intenso que la jerónima estableció con esta tradición que, potenciada en el ámbito americano, favoreció su propia representación de la agencia femenina desde un lugar orbital respecto a la centralidad metropolitana. En la representación de María, Sor Juana privilegió nuevamente a la mujer docta, como dice en el Villancico de Asunción de 1676: "La soberana doctora / de las escuelas divinas, / de quien los ángeles todos / dependen sabiduría" (Cruz 1995-2004, tomo II: 6).

Con referencia a su mecenas, la condesa de Paredes, la analogía con la virgen se acentúa al elegir el nombre de María para designarla. Ya aparece en el primer texto donde alude a la condesa, el *Neptuno Alegórico*, donde relaciona la etimología de su nombre con el de la virgen: "Señora del Mar, pues su nombre en el hebreo significa *Domina Maris, vel Doctrix, et Magistra Maris*." (Cruz 1995-2004, tomo IV: 401). Aparece también mentada como María en la letra por el "Bellísimo Narciso" de *Los empeños de una casa*, en el romance 16 ("con la divina María"), el 21 ("excelsa bella María"), o el 33 ("excelsa clara María"), para mencionar algunos ejemplos. La condesa de Paredes recibe también los apelativos de Lysi, Lisis o Lísida, seudónimos poéticos que remiten a la amada en el cancionero de Francisco de Quevedo, *Canta sola a Lisi*,¹⁷ tenido como el poemario más petrarquista de la tradición hispánica y probable fuente literaria del nombre, nueva intervención de la jerónima en esta tradición.¹⁸ También es llamada de Filis, personaje poético asociado a Francisco de Aldana y Lope de Vega; estas convenciones literarias merecen una mención jocosa en el Quijote.¹⁹ A estos nombres poéticos debemos agregar María y Cielo, usados también para designar a la virgen, con los que la poeta mexicana invoca a su patrona, confiriéndole atributos y poderes metafóricamente semejantes. Pero no tan solo los

¹⁶ Véase Lafaye (1974: 320-327).

¹⁷ Canta "exclusivamente" a Lisi.

¹⁸ También puede pensarse en el diálogo de Platón, *Lisis o de la amistad*, donde el nombre alude a un personaje masculino.

¹⁹ En la Primera parte, Capítulo 25: "¿Piensas tú que las Amarilis, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Fílicas y otras tales de que los libros, los romances, las tiendas de los Barberos, los teatros de las comedias están llenos, fueron verdaderamente damas de carne y hueso, y de aquellos que las celebran y celebraron?" (Cervantes 1999: 285).

epítetos y propiedades marianas transmigran de María a la virreina, sino también la estructura de las plegarias a ella asociadas.

De este modo, el soneto que analizamos puede ser leído como un *Magnificat* laico. El *Magnificat* es el himno que canta María en ocasión de su visita a su prima Isabel, por medio del cual agradece, como esclava del Señor, el haberla favorecido con su elección. Se encuentra en Lucas 1, versículos 26-56, y es uno de los textos centrales del culto a la virgen, ya que la plegaria denota la conciencia de su misión así como una mirada profética sobre el porvenir. Sor Juana alude a esta oración en la *Respuesta a sor Filotea*, como prueba del uso del verso en textos sagrados: "La Reina de la sabiduría y Señora nuestra, con sus sagrados labios, entonó el cántico de la *Magnificat*; y habiéndola traído por ejemplar, agravio fuera traer ejemplos profanos, aunque sean de varones gravísimos y doctísimos, pues esto sobra para prueba" (Cruz 1995-2004, tomo IV: 470). En el soneto dedicatoria de *Inundación castálida*, la poeta-esclava agradece por su protección a la mecenas-señora, quien le dará acceso a la publicación y a la fama. El poema es un canto de reconocimiento a un ser superior, que en este caso no es Dios, pero sí alguien tocado por virtudes divinas, como la "divina Lysi". ¿Cuánto de una retórica cristiana y cuánto de un componente profano está presente en esta dedicatoria? Seguramente se cruzan de modo proporcional para articular un discurso que, proviniendo de un espacio transcultural y al margen del centro del poder imperial, como la Nueva España, permite la expresión de nuevos lugares y roles femeninos, que tanto Sor Juana como María Luisa encarnan.

El último romance consagrado a la marquesa de la Laguna, 'Lámina sirva al Cielo el retrato', podría cotejarse con la *Letanía Lauretana*, oración de culto a la virgen que se adopta ya a comienzos del siglo XVII y que enumera, como el romance mismo, cualidades y facultades de la destinataria. Encontramos este sistema enumerativo en los villancicos a la virgen, como en el de la Concepción de 1689, el mismo año de publicación de *Inundación castálida*, donde aparecen los varios epítetos atribuidos a María: divina esposa, ciudad de Dios, lirio, vaso de oro, fuente, trono, archivo de todo el bien, y "trescientas cosas más", como dice, con humor, el jugueteillo que acompaña a esta composición. El romance 61, 'Lámina sirva al Cielo el retrato', recorre la figura de su destinataria conforme el modelo del retrato petrarquista, donde belleza se traduce en virtud, con osadas comparaciones celestes y hasta planetarias, en razón de las cuales la virreina como una *donna angelicata* es elevada a las alturas propias de la virgen María: "Lámina sirva el Cielo al retrato, / Lísida, de tu angélica forma: / cálamos forme el sol de sus luces; / sílabas las Estrellas compongan." (Cruz 1995-2004, tomo I: 171). La distribución de los

atributos de la retratada, unidos a cada parte del cuerpo en cada estrofa, remeda la cadencia de una oración de alabanza.

En otro breve texto, una décima también incluida en *Inundación castálida*, Sor Juana se auto-representa con un "erizo" que deposita "castañas espinosas" en las manos divinas de su patrona. La décima puede ser leída como una versión más íntima y familiar de la relación de mecenazgo planteada en el soneto dedicatoria, donde nuevamente se expresa la asimetría de las posiciones, así como la gestación y la donación a su patrona:

Lysi: a tus manos divinas
doy castañas espinosas,
porque donde sobran rosas
no pueden faltar espinas.
Si a su aspereza te inclinas
y con eso el gusto engañas,
perdona las malas mañas
de quien tal regalo hizo;
perdona pues, que un erizo
sólo puede dar castañas.
(Cruz 1995-2004, tomo I: 260s.).

En el *Diccionario de Autoridades* de 1729, la castaña es definida como una fruta indigesta, con forma de corazón, que crece dentro de vainas espinosas llamadas erizos.²⁰ Sor Juana obedece nuevamente al tópico de la *humilitas* al atribuirse una presunta rusticidad, a sí misma y a su obra, la cual entrega, metaforizada en la castaña-corazón, en las manos de la mecenas. La virreina no solo es una Laura *sui generis*, inscripta en la tradición del discurso petrarquista de la cual buena parte de su representación abreva; es también la mediadora necesaria entre la obra sorjuanina y sus lectores.

3. La mecenas responde

En la segunda edición de *Inundación castálida*, "corregida, y mejorada por su autora", que aparece en Madrid en 1690 con el título de *Poemas de la única poetisa americana, musa décima, Soror Juana Inés de la Cruz*, María Luisa sigue apareciendo en la portada del volumen como su mecenas.²¹ En la tercera edición de Barcelona de 1691, si bien la virreina no figura ya en ese lugar, permanece como patrona en los epígrafes de los dos poemas que abren el libro, el

²⁰ "Castaña. s. f. Fruta, que casi tiene la figura de corazón, con dos cáscaras, una delgadita pegada a la carne, y otra exterior y mas gruessa de color amúsko. Su comída es indigesta, y se cría dentro de unas váinas con unas puas, las quales llaman herizos, y cada uno tiene dentro regularmente dos o tres castañas" (Real Academia Española 1729: s.v. *castaña*).

²¹ El título se ajusta más al modo como es referido el libro en la 'Fe de erratas' y 'Suma de la Tasa' en *Inundación castálida*, donde aparece como *Poemas de soror Juana Inés de la Cruz, Religiosa profesa en el convento de san Jerónimo de México*. Mientras que, en este mismo volumen, en la 'Suma de Privilegio', se lo denomina como *Varios poemas castellanos de soror Juana Inés de la Cruz*. Esta alternancia revela que el título definitivo se decidió en la etapa final.

romance 'Prólogo al lector' y, a continuación, el soneto dedicatoria, 'El hijo que la esclava ha concebido'. El *Segundo volumen de las obras de soror Juana Inés de la Cruz*, publicado en Sevilla en 1692, está dedicado a Juan de Urue y Arbieta, caballero de la orden de Santiago y vizcaíno, como la propia ascendencia de sor Juana, tema al que la monja alude en su dedicatoria al patrocinador:

La intención Ordinaria de nuestros Españoles, en dedicar sus obras, expresa, que es tener mecenas, que las defiendan de las detracciones del Vulgo: como si la desenfrenada Multitud, y libre Publicidad guardasse secreto à la más Venerable Soberanía. Yo en estos papelillos, que a V.m. dedico, llevo muy diverso fin, pues ni quiero empeñar su respeto en tan imposible empresa, como mi defensa, ni menos coartar su libertad a los lectores en su sentir: el intento no passa de obedecer a V.m. en su entrega; porque siendo, como soy Rama de Viscaya, y V.m. de sus nobilísimas familias de las *Casas de Urue, y Arbieta*, vuelvan los frutos a su tronco, y los arroyuelos de mis Discursos tributen sus corrientes al Mar a quien reconoce su Origen (Cruz 1692: 3).

Esta vez usa la metáfora de ser una "rama" de Vizcaya y de la "vuelta de los frutos a su tronco", así como los arroyos al mar, retomando la idea de la retribución presente en el soneto dedicatoria de *Inundación castálida*. En esta oportunidad, Sor Juana identifica al mecenazgo con la defensa de las "detracciones del Vulgo", donde deja explícito que el pacto implica el ejercicio de una protección. Si bien, graciosamente, Sor Juana exime de tal misión a Orve y Arbieta, el mismo incluye un número extraordinario de panegiristas (y defensores) en este tomo, hecho que se ve obligado a justificar en una nota.²² En este segundo volumen, uno de los contribuyentes, el valenciano Pedro Juan Bogart, escribe panegíricos y anagramas para la monja y los dedica a la condesa de Paredes, por lo que su presencia sigue viva en los preliminares.

María Luisa no sólo promocionó a Sor Juana con el gesto histórico de la publicación de su primer tomo en España, sino que también tomó la pluma para hablar de su protegida. En carta privada a su prima, la duquesa de Aveiro, como vimos al comienzo, pero también de forma pública. En *El viaje al Parnaso*, Cervantes deja constancia de aquellos miembros de la nobleza y mecenas que no solo patrocinaron la labor literaria, sino que también demostraron su propio interés en ejercer la escritura.²³ María Luisa pudo encontrarse entre este tipo de favorecedores de las letras, ya que existen testimonios de su participación como intermediaria real en academias y ediciones, fue además destinataria de poemas y autora ella misma de piezas poéticas. El romance que la virreina le destina a Sor Juana en *Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer*, puede ser leído como una respuesta al soneto dedicatoria en *Inundación castálida*. Si la poeta había cedido la maternidad de la obra a su mecenas, ésta le responde: "Amiga, este libro tuyo / es tan hijo de tu ingenio, / que correspondió, leído, / a la esperanza, el efecto" (en Cruz

²² Véase Cruz (1692: 16).

²³ Véase Alonso-Muñumer (2008: 53).

1994: 83). El apóstrofe "Amiga", con el que interpela a su protegida, nivela la asimetría de la esclavitud planteada en el soneto; es el mismo trato con el que se dirige a María de Guadalupe, la duquesa de Aveiro, en la carta a la que aludimos al comienzo, a quien llama "señora, amiga y prima de mi vida".²⁴ El romance restituye la propiedad y maternidad de la obra a la poeta, al mismo tiempo que afirma algo que suena perturbador si consideramos la situación de Sor Juana por aquellos años. La condesa manifiesta la vocación de consagración de su protegida, así dice: "Ambición tienes de gloria / pues *Enigmas* componiendo / quieres que hasta la ignorancia / conozca tu entendimiento" (en Cruz 1994: 84), lo que contradice la frecuente negación de sor Juana de su dedicación a las letras en pos de fama o reconocimiento. En el cierre del poema, la mecenas hace uso de la *humilitas* al mentar el "destemplado / ronco, indigno, torpe plectro" (en Cruz 1994: 85) de su propia lira, con lo que responde a los "borrones" (en el soneto dedicatoria), a las "rústicas líneas" ('Lámina sirva al cielo'), o a las "castañas espinosas" ('Lysi: a tus manos divinas') con que la jerónima refiere a su poesía.

Pero María Luisa aún le destina una pieza más. Se trata de la décima acróstica anónima en *Fama y obras posthumas*, que Antonio Alatorre le atribuye apoyado en la 'Advertencia del editor', Juan Ignacio de Castorena y Ursúa quien, si bien no revela la identidad de la autora, entrega pistas para ello al decir que se trata de "una de las señoras Damas de la Reyna nuestra señora" y "*De una gran Señora muy Discreta, y Apasionada de la Poetisa*":

Assumptos las Nueve Musas
 Jocosos dictan, y graves;
 Unica en todos, tu sabes
 Azer te admiren confusas,
 Numen de ciencias infusas,
 Assombro de inteligencias,
 Imponderable en cadencias,
 No imitada en consonancias,
 Erudita en elegancias,
 Singular en todas ciencias.
 (Cruz 1700: s.p.)

No hay muchos más elementos para sostener la autoría de esta pieza. Pero si comparamos la décima con el fragmento de la carta de la condesa de Paredes que analizamos al comienzo, aparecen aquí reiterados algunos conceptos para referirse al ingenio sorjuanino, así "ciencia infusa" en la décima remite a "ciencia sobrenatural" en la carta, "singular en todas ciencias" evoca "en todas ciencias es muy particular", el motivo del aturdimiento que producía en sus contemporáneos, que María Luisa relata en la carta, es traducido en el poema como "Assombro

²⁴ En el prólogo a *Enigmas ofrecidos a la casa del placer*, Antonio Alatorre resalta el "tú" que usa la condesa en esta oportunidad y lo atribuye al "trato entre amigas" (en Cruz 1994: 32). El mismo tú aparece en la décima acróstica atribuida a María Luisa en *Fama y obras póstumas*.

de inteligencias". No podemos descartar que se tratase de lugares comunes para referir a la décima musa, como lo demuestran los abundantes discursos de los comentadores y panegiristas para la misma época. Pero es indudable que en los pocos escritos de María Luisa dedicados a la poeta persiste la construcción de una imagen volcada a su perfil intelectual, en consonancia con el interés de su protegida por las mujeres doctas, cuyo lugar supo defender desde un lugar al margen y valiéndose de las armas y argumentos que los propios discursos centrales le brindaron.

Un detalle editorial podría convalidar la autoría de esta décima. Mientras que en la primera edición de *Fama y obras posthumas* de Madrid, 1700, la décima acróstica anónima aparece al final de los preliminares, antes de la 'Carta de la muy ilustre señora Sor Philotea de la Cruz', en la edición de Lisboa de 1701, y luego en la de Barcelona del mismo año que la reproduce, encontramos la décima, precedida por la 'Advertencia' de Castorena y Ursúa, a continuación de la portada, es decir, presidiendo toda la obra y ocupando el mismo lugar que tuvo la mecenas en *Inundación castálida*.²⁵ ¿Será esta relocalización en la edición lisboeta y barcelonesa una señal velada pero sugerente de la autoría de la décima por parte de la condesa de Paredes?²⁶ ¿Pudo la duquesa de Aveiro, por sus nexos con Portugal, intervenir en la edición de Lisboa, lo que explicaría esta recolocación del texto? No lo sabemos a ciencia cierta, pero de ser así, el cambio adquiere sentido y señala, una vez más, la presencia de María Luisa en el destino editorial sorjuanino.

Bibliografía

ALATORRE, Antonio (1980): 'Para leer la *Fama y obras póstumas* de sor Juana Inés de la Cruz'. En: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 29.2, 428-508.

ALONSO-MUÑUMER, Isabel (2008): 'Nobleza y mecenazgo en la época de Cervantes'. En: *Anales Cervantinos*, 40, 47-61.

CALVO, Hortensia / Beatriz Colombi (2015): *Cartas de Lysi. La mecenas de sor Juana Inés de la Cruz en correspondencia inédita*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert.

CERVANTES, Miguel de (1999 [1605-1615]): *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Instituto Cervantes.

CHARTIER, Roger (1994): 'Figures of the autor'. En: Roger Chartier: *The order of books*. Stanford: Stanford University Press, 25-59.

²⁵ *Fama y obra posthumas* tuvo su primera edición en Madrid en 1700; fue reimpresso cuatro veces durante el siglo XVIII, dos en 1701, en Lisboa y Barcelona, y dos en Madrid, en 1714 y 1725. La edición de *Fama* de 1714 reproduce la de 1700, mientras que la de 1725, para aumentar las conjeturas, no incluye la 'Advertencia' de Castorena ni la décima acróstica. El exilio de María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga a partir de 1713, ocasionado por la pérdida de la facción austracista frente a los borbones, pudo haber incidido en esta desaparición en la edición de 1725.

²⁶ El duque de Sessa, mecenas de Lope de Vega, abre con un epigrama el apartado de 'Elogios panegíricos' en la edición de *Fama posthuma a la vida y muerte del Doctor Frey Lope Felix de Vega Carpio*.

- COLOMBI, Beatriz (2015a): 'Mulier Docta and Literary Fame: The Challenges of Authorship in Sor Juana Inés de la Cruz'. En: Ileana Rodríguez / Mónica Szurmuk (ed.): *The Cambridge History of Latin American Women's Literature*. New York: Cambridge University Press, 81-96.
- COLOMBI, Beatriz (2015b): 'Parnaso, mecenazgo y amistad en el romance a la duquesa de Aveiro de sor Juana Inés de la Cruz'. En: *Zama. Revista del Instituto de Literatura Hispanoamericana*, 6, 85-97.
- COLLANTES SANCHEZ, Carlos M. / Ignacio García Aguilar (2015): 'Dedicatorias femeninas en la poesía impresa del bajo barroco'. En: *Criticón*, 125, 49-64.
- CORTIJO OCAÑA, Antonio (2016): 'Mulier dea. Sor Juana y la construcción de la femineidad'. En: *Revista Anthropos: Huellas del conocimiento*, 243, 97-113.
- CRUZ, Juana Inés de la, sor (1995-2004 [1951-1957]): *Obras completas*. IV tomos. Editado por Alfonso Méndez Plancarte [tomo I-III] y Alberto G. Salceda [tomo IV]. México: Fondo de Cultura Económica.
- CRUZ, Juana Inés de la (1994): *Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer*. Editado por Antonio Alatorre. México: El Colegio de México.
- CRUZ, Juana Inés de la (1700): *Fama y obras posthumas del Fenix de Mexico, Decima musa, Poetisa americana, Sor Juana Ines de la Cruz*. Madrid: Imprenta de Manuel Ruiz de Murga.
- CRUZ, Juana Inés de la (1692): *Segundo volumen de las obras de soror Juana Inés de la Cruz monja profesa en el monasterio del señor san Gerónimo de la ciudad de México*. Sevilla: Tomás López de Haro Impresor.
- GIL-OLSE, Juan (2016): 'La tradición de la amistad femenina en *La traición en la amistad* de María de Zayas'. En: *Bulletin of Hispanic Studies*, 93.4, 361-384.
- KRISTEVA, Julia (1986 [1977]): 'Stabat Mater'. En: Toril Moi (ed.): *The Kristeva Reader*. New York: Columbia University Press, 160-186.
- LAFAYE, Jacques (1974): *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- LOPE DE VEGA CARPIO, Félix (1983): *Obras poéticas*. Editado por José Manuel Blecha. Barcelona: Planeta.
- POOT HERRERA, Sara (1998): '"Romances de amigas": finezas poéticas de sor Juana'. En: *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 4.1-2, 189-207.
- RANUM, Orest (1989): 'Los refugios de la intimidad'. En: Philippe Ariès / Georges Duby (ed.): *Historia de la vida privada. Tomo 3. Del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid: Taurus, 211-265.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1726-1739): *Diccionario de Autoridades*. Madrid: Real Academia Española. <http://web.frl.es/DA.html> [29.12.2018].
- SCOTT, Nina M. (1993): '"Ser mujer, ni estar ausente, no es de amarte impedimento": los poemas de sor Juana a la condesa de Paredes'. En: Sara Poot Herrera (ed.): *Y diversa de mí misma / entre vuestras plumas ando. Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*. México: El Colegio de México, 160-169.