

### **Ante la lisonja: poéticas de la lectura en un soneto de *Inundación Castálida***

Sergio Manuel Silva  
(University of Virginia)

¿Cómo leer a Sor Juana Inés de la Cruz (1648/51-1695)? Como han demostrado siglos de lectoras y críticas, esta no es una pregunta de poca monta. El deseo de acotar la pluralidad de sentidos de la vida y la obra de la escritora novohispana, de apreciarlos correctamente, nos pone ante lo que Felipe Valencia llama la “amorosa violencia” de la producción y recepción de Sor Juana, reapropiando un sintagma de la propia autora. Es decir, ante la compleja sucesión de pactos interpretativos mediante los que se constituye el sujeto lírico de Juana Inés, en un contexto de subordinación a los intereses de distintos patrones y en el marco general del proyecto colonial español en América (305-309). Uno de los horizontes interpretativos más fériles y conflictivos ha sido justamente la tensión entre la actividad poética e intelectual de Sor Juana Inés de la Cruz y sus obligaciones como monja.

Dicha tensión se ha leído tanto en los términos de una transgresión abierta contra las constricciones eclesiásticas por parte de Sor Juana como en los de un dilema tan personal como institucional, desarrollado en varias etapas de altibajos, y finalmente irresoluble (Paz, 141; Ramírez Santacruz, 56; Sabat de Rivers 1992, 956-957). Textos como la “Carta” a su confesor, el jesuita Antonio Núñez de Miranda (1682), la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* (1691), e incluso obras devotas como los *Ejercicios de la Encarnación* (c. 1682, reimpresos 1700) o los villancicos a Santa Catalina de Alejandría (1691), se han interpretado, en el marco de este conflicto, como un alegato en favor de su derecho al conocimiento y una defensa del valor de sus propios versos (Alatorre 1987: 622; Merrim 1991: 28; Paz 2018: 128; Sabat de Rivers 1992: 951). Estudios como los de Josefina Ludmer, Rosa Perelmuter (1983) y Stephanie Merrim coinciden en subrayar el carácter retórico de las posturas de Sor Juana; lo que Merrim llama la “configuración estratégica” del yo lírico de la monja (29). Del mismo modo, Antonio Cortijo Ocaña demuestra cómo Sor Juana se vale de múltiples modelos femeninos (tanto religiosos como clásicos) para legitimar su propia voz de autoridad y proponer una interpretación, tanto de su propia figura autoral como del contexto político novohispano del XVII (2015, 386-340). Las obras de la poeta sortejan de manera consciente el complejo campo de fuerzas en el que están situadas.

Lo delicado de esta posición se acentúa por el reconocimiento público que Juana Inés alcanzó en vida, el cual no sólo entraba en conflicto con el retiro del mundo que correspondía a su estado de monja, sino que, ante todo, convertía su imagen en objeto de las interpretaciones de otros. El ingenio de Juana Inés se leyó desde temprano como algo enigmático e inexplicable y, en consecuencia, ya en su tiempo la jerónima fue descrita como un ser extraño y exótico, perteneciente a un linaje mítico, o, como apunta Beatriz Colombi, señalada como parte de un repertorio de mujeres descritas alternativamente como “varoniles, fuertes, ilustres, doctas” (Colombi 2017, 22; Cortijo Ocaña 2014, 102; Luciani 2004, 137; Ramírez Santacruz, 226). Con la publicación de las obras de la monja en Madrid, el enaltecimiento a manos de editores, panegiristas y amigos vuelve la imagen de Sor Juana, al final, irreconocible incluso para la propia autora. Así lo muestra, por ejemplo, el romance inacabado “En reconocimiento a las inimitables plumas de la Europa.” En este romance, publicado en *Fama y obras póstumas* (Madrid, 1700), Juana Inés hace ver a los poetas que la elogian que:

[...] diversa de mí misma  
entre vuestras plumas ando,  
no como soy, sino como  
quisisteis imaginarlo (Cruz 2021, 48, vv.17-20).

Como propone Colombi, en su estudio sobre el romance anteriormente citado, la postura crítica de Juana Inés ante el reconocimiento y la fama tiene que ver con el propio carácter conflictivo de su posición como autora. Al ser “mujer, religiosa y americana,” Sor Juana puede es fácilmente legible por sus contemporáneos dentro de la figura de la “mujer docta,” pero, por ese mismo carácter, sólo con dificultad puede ser leída como autora (Colombi, 11). De manera similar, Laura Yadira Munguía Ochoa hace una lectura detenida de los elementos métricos y retóricos de este romance para demostrar, de manera menos matizada que Colombi, que este texto es un signo de la “Sor Juana auténtica,” el cual reflexiona sobre la totalidad de la trayectoria de la poeta (237). En su reciente biografía de Sor Juana, Francisco Ramírez Santacruz ha llegado incluso a argumentar que es precisamente el desconcierto ante las imágenes hiperbólicas que se proyectan sobre ella tras numerosos reconocimientos lo que lleva a la poeta al silencio poético a partir de 1693: “En lugar de encomios ella hubiese preferido una valoración objetiva de su persona y de sus elecciones vitales” (227). Paradójicamente, es la valoración halagadora que recibe la obra de Juana Inés—y no, por ejemplo, una coerción directa por parte de las autoridades eclesiásticas como propone Paz (717)—lo que, según el argumento de Ramírez Santacruz, hace que la producción poética de la jerónima en sus tres últimos años de vida sea mínima, comparada con la abundancia de la década precedente.<sup>1</sup>

No obstante, más que una experiencia vital, el elogio es también para Sor Juana materia constante de reflexión poética. Ya sea que se represente como la receptora de los halagos, como en el romance antes citado, o que enaltezca al destinatario de sus versos, como en los numerosos poemas dedicados a los distintos virreyes de Nueva España con los que interactuó, el encomio configura la postura que adopta la voz poética en una parte significativa de la obra de Juana Inés. El acto de elogiar a otra persona está íntimamente ligado en la poesía de nuestra autora a la reflexión sobre el lenguaje, puesto que escribir un elogio confronta a la voz poética con la capacidad del lenguaje de representar fielmente aquello que halaga; con los límites de las convenciones retóricas que permiten la representación. Es el elogio lo que en numerosos poemas de la escritora novohispana provoca una reflexión metapoética sobre la exactitud de los términos empleados o, en última instancia, sobre la insuficiencia del lenguaje, aún del más hiperbólico, para dar cuenta del sujeto elogiado.

El presente trabajo se ocupa del soneto “Procura desmentir los elogios que a un retrato de la poetisa inscribió la verdad, que llama pasión”, publicado originalmente en *Inundación Castálida* (Madrid, 1689), primera compilación de la obra lírica de Sor Juana, y propone leer en la crítica al elogio lisonjero que ofrece dicho soneto un aspecto clave de la poética de la autora. Particularmente, este ensayo busca llamar la atención sobre cómo el acto de “desmentir los elogios” de la representación que propone el soneto debe ser entendido ante todo como un comentario a los modos poéticos con los que dicho texto dialoga: la tradición petrarquista y la poesía epidíctica. Al negar la posibilidad de que la representación elogiosa sea otra cosa que “pasión”, “engaño” y “lisonja,” Sor Juana abre una pregunta sobre la mimesis poética que se reitera a lo largo de toda *Inundación Castálida*: ¿cómo conocer entonces, y representar fielmente, a quien se desea exaltar a través de la poesía?

En trabajos recientes, Nicole Legnani (2017) y Felipe Valencia (2018) han señalado la relevancia de la retórica epidíctica en la poesía de Sor Juana y, específicamente, en “Procura desmentir.” Para Legnani, el giro que propone Sor Juana en el soneto tiene que ver con la emergencia de una voz en neutro, propiciada por la irrupción de la tercera persona, que quiebra

<sup>1</sup> Sobre la relación entre recepción literaria y elogio en la obra de la jerónima, véase: *Sor Juana en la rueda voluble del tiempo* (2024), editado por Sara Poot Herrera y Antonio Cortijo Ocaña. En particular, los capítulos “Sor Juana Inés de la Cruz en sus portadas (y algunos epígrafes),” de Francisco Ramírez Santacruz y “Un retablo de elogios para Sor Juana,” de Blanca López de Mariscal.

la tradición de la lírica amorosa en la que se enmarca (958). Valencia, por su parte, interpreta la inferioridad en que se ubican los hablantes de los poemas de Sor Juana ante los sujetos que elogian como la impotencia ante un intento fallido de persuadir (304-305). Mi trabajo interviene en este debate al destacar que Sor Juana se vale de las limitaciones que la poesía epidíctica hace evidentes en la capacidad mimética del lenguaje para complejizar el modo en que la poesía de alabanza es leída. Al señalar las grietas de la alabanza, el soneto de Juana Inés invita a la lectora a pensar en cómo se posiciona éticamente ante el texto.

En las páginas siguientes desarrollaré esta observación por dos vías. En primer lugar, estudiare la crítica que propone el soneto al blasón petrarquista (la representación convencional y altamente codificada de la belleza femenina) y, con él, a la retórica epidíctica. Posteriormente, analizaré la función autorreferencial que cumple el demostrativo *este*, que abre el soneto y se reitera al comienzo del segundo cuarteto (“Este, que ves, engaño colorido” y “este en quien la lisonja ha pretendido” [vv. 1, 5]). Este demostrativo funciona como un déictico que señala hacia un referente anónimo pero visible para la lectora; un referente que puede ser el retrato, de acuerdo con el título, pero también el poema mismo (Legnani, 964-965; Valencia, 300). Es relevante pensar que el demostrativo es autorreferencial—o sea, que *este*, en el primer verso, se refiere al soneto mismo—pues esto incide directamente en nuestra comprensión del poema. Si “este que ves” es el propio soneto, los atributos enunciados en sus versos le corresponden a sí mismo: es decir, el soneto es, así como el retrato, engaño, vanidad y, al final, nada. Pero, sobre todo, la autorreferencialidad del poema nos permite leerlo como un enunciado que se describe a sí mismo para una interlocutora y no como un trasunto de la subjetividad de la poeta. El gesto déictico que abre el soneto es un modo de disponer las coordenadas del espacio textual, de llamar la atención de sus lectoras, desde el inicio, sobre el modo en que el poema—como inscripción y no como delegado de una subjetividad humana—es un ejercicio de orientación y posicionamiento ante el engaño. El texto, al denominarse a sí mismo, funciona como aviso a las lectoras y como preámbulo a toda *Inundación Castálida*.

En segundo lugar, me referiré a la insistencia en el “engaño” en el primer cuarteto del soneto y a la presencia de la “lisonja,” en el quinto verso, como autora del retrato engañoso. En el primer verso del soneto, “engaño colorido” es el primer calificativo que se da al objeto denotado por *este*; el cuarto verso acaba de definir dicho objeto, de un modo casi tautológico, como “engaño del sentido.” Por su parte, el segundo cuarteto del poema presenta a la lisonja como la autora del engaño o como la intención que anima la creación de dicho engaño: “Este en quien la lisonja ha pretendido/ excusar de los años los horrores” (vv. 5-6). Propongo que ambas nociones, engaño y lisonja, enmarcan el soneto en la economía poética del halago, de la cual Sor Juana no sólo fue aguda observadora sino brillante partícipe (Luciani 2004, 157; Paz, 245). Nuestra lectura de “Procura desmentir” se matiza si recordamos que, en otros poemas de *Inundación Castálida*, Sor Juana hace gala de su experticia en la creación de “falsos silogismos de colores” con el objetivo de enaltecer al sujeto que describe. Mi argumento es que el soneto “Procura desmentir” participa de la preocupación de otros textos del volumen respecto de los límites de la representación, la insuficiencia del lenguaje de alabanza, y la posibilidad de recorrer, en el acto de lectura, el engaño de los signos.

### Elogio, blasón, epitafio

Para entender la reflexión sobre la representación que propone el soneto de Sor Juana, podemos iniciar analizando la conversación entre las artes visuales y verbales que propone el poema. Comúnmente se ha leído el soneto estudiado en relación con otros poemas sorjuaninos que involucran el arte pictórico (Sabat de Rivers 1984), con los retratos y efigies de la poeta (Prendergast), e incluso con la tradición de la *vanitas* (Saldarriaga). La ambivalencia de los términos con los que se describe el objeto que abre el poema, “Este que ves,” muestra la estrecha interrelación de los campos semánticos de la pintura y la escritura.

Este, que ves, engaño colorido,  
 que del arte ostentando los primores,  
 con falsos silogismos de colores  
 es cauteloso engaño del sentido;  
 este, en quien la lisonja ha pretendido  
 excusar de los años los horrores,  
 y venciendo del tiempo los rigores,  
 triunfar de la vejez y del olvido (Cruz, 370, vv. 1-8).

Los primores del arte y los “falsos silogismos de colores” que engañan el sentido de la observadora, de los que habla el primer cuarteto del poema, hacen referencia a elementos tanto del arte del retrato como de la retórica (Valencia, 300). Con esta asociación el soneto ofrece una descripción que revela lo que es el retrato: un artificio cuidadosamente creado para evadir el paso del tiempo. Como descripción de un cuerpo femenino joven y bello, el poema evoca la tradición del blasón petrarquista. No obstante, pensar en la equivalencia del retrato y el soneto agrega una capa de complejidad a la forma en la que el poema conceptualiza el engaño; hace del engaño algo omnipresente y hace del desengaño no una posibilidad dada por el contraste entre imagen y palabra sino un proceso activo, estrechamente relacionado con el recorrido que sigue la lectora por el propio texto. Emilie Bergmann enmarca este poema en la tradición de los retratos verbales y señala que hay “modos de contemplar, del saber,” semejantes operando en los poemas y las pinturas (231).

En este sentido, resulta pertinente no sólo la temática sino el gesto retórico que encontramos tanto en el arte pictórico como en la poesía. Dice Bergmann: “La tradición retórica del retrato verbal tiene como propósito epideíctico la alabanza o censura del retratado” (234). Si bien el retrato es descrito en términos negativos por el soneto de Sor Juana, el texto mismo declara que el retrato es “lisonjero”; es decir, que se propone halagar, en términos quizás hiperbólicos pero en todo caso peligrosamente inverosímiles, a la persona retratada. Por otra parte, como nos recuerda el estudio clásico sobre el blasón petrarquista de Nancy Vickers, ser retratada implica para Sor Juana ser deposeída de su imagen. El autor del blasón transforma a quien mira en “palabras dispersas” [*scattered words*] y su cuerpo en signos (273). El “engaño colorido” del retrato pretende preservar la apariencia física de la poeta del paso del tiempo, celebrando al mismo tiempo esa belleza corporal. Al hacerlo, sin embargo, constituye al observador como un yo y desposee al sujeto femenino observado. La reacción que representa el soneto sorjuanino ante dicha dinámica de la representación no sólo consiste en señalar el engaño y la caducidad de la imagen del retrato. El poema cuestiona de manera más profunda la relación del elogio y los límites del lenguaje poético.

La poesía epidíctica—a grandes rasgos, poesía de alabanza o escarnio—es uno de los modos poéticos característicos de la lírica renacentista, central para la vida cortesana de la Nueva España, y un elemento estructural de una parte significativa de la poesía de Juana Inés. El modo epidíctico llama la atención sobre el propio discurso, que desvela las estrategias retóricas que lo hacen efectivo al tiempo que hace el elogio de su sujeto (Cornilliat, 448). De acuerdo con Joel Fineman, el sujeto poético de este tipo de poesía se define al ocupar una posición específica respecto al objeto de su elogio y reflexionar sobre el hecho mismo de producir dicho elogio (4-6). En el soneto “Procura desmentir los elogios,” Sor Juana propone un cuestionamiento fundamental a la poesía de elogio y, con ella, al fenómeno poético en general. Con esta crítica, el poema de Juana Inés plantea una poética orientada hacia la lectora,

que llama la atención sobre la necesidad de su implicación activa en la construcción de sentido del soneto.<sup>2</sup>

Mediante el cuestionamiento de la imagen de la poeta que el poema revela como “engaño colorido” y “engaño del sentido,” en el primer cuarteto (370, vv. 1, 4), Sor Juana expresa el desconcierto de verse representada por otros e incomprendida, aunque halagada, por esa representación. El epígrafe que encabeza el poema, aún de autoría debatida como todos los epígrafes de las obras de Sor Juana, es una primera interpretación que amplifica la idea de que el soneto encarna una oposición entre una imagen falsa y su rectificación (Luciani 1985, 783). Por este motivo, comúnmente se ha leído el diálogo que el poema establece con el retrato que lo origina como un movimiento del arte visual al arte verbal y del engaño al desengaño: el retrato ofrece una imagen halagadora pero falsa de la poeta que ella misma, mediante su escritura, corrige y deshace (Avilés 2000, 417; Legnani, 956). Aunque el poema no describe nunca el retrato ni sus características, los tercetos finales son particularmente efectivos en castigar dicha imagen, mediante una serie de anáforas que la califican con una energía casi judicial:

Es un vano artificio del cuidado,  
es una flor al viento delicada,  
es un resguardo inútil para el hado,  
      es una necia diligencia errada,  
es un afán caduco y, bien mirado,  
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada (370, vv. 9-14).

El carácter necio y pasajero del retrato, en su ambición, se resuelve en el verso final del soneto en la muerte y en la nada. De este modo, el poema señala la futilidad de cualquier esfuerzo artístico por preservar del paso del tiempo algo más que la apariencia de sus objetos, relacionándose con la tradición pictórica de la *vanitas* (Saldarriaga, 290). Como es usual, la *vanitas* en el soneto de Sor Juana señala la incapacidad del arte de triunfar sobre el tiempo, no sólo constata la distancia entre el sujeto real y la visión idealizada del retrato. Más allá de esto, la rectificación que el poema de Sor Juana propone a su retrato tiene que ver con poner en cuestión, si no reappropriarse de, la forma en la que es percibida y en que su imagen se hace pública. Mediante la demostración de la vanidad del retrato, el soneto “Procura desmentir” convierte una imagen halagadora de la monja en una ocasión para preguntarse qué implica ocupar el lugar de objeto visto y elogiado en la dinámica de la representación. Considero que la innovación de este poema—aquello que fascina a críticos y lectores—consiste en subrayar y hacer explícita la superposición entre el sujeto descrito, la representación visual a la que parece remitir el poema, y el poema mismo. A la vez, plantea la posibilidad de intervenir este lugar con la propia escritura y, de este modo, reinscribir la forma en la que es percibida.

De esta manera, el soneto “Procura desmentir” ofrece una suerte de negativo de las clásicas *descriptio puellae* de Garcilaso de la Vega y Luis de Góngora. Aunque Sor Juana reescribe el famoso soneto 149 de Góngora, “Mientras por competir por tu cabello” (1969, 222), transformando en el último verso gongorino, “en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”, en “es cadáver, es polvo, es sombra, es nada”, el soneto de Sor Juana no crea un

---

<sup>2</sup> De esta manera, Sor Juana se enmarca en una vasta tradición hermenéutica de origen medieval. A partir del *De doctrina Christiana* de San Agustín el acto de la lectura se empieza a concebir como el modo de encontrar el camino correcto a través de un texto, su *ductus* (Carruthers, 190-193). Leer se entendió como un proceso, una experiencia, el acto de *invenire*, un recorrido que podía llevar a la lectora a encontrar el camino hacia Dios inscrito en el texto (Gerli, 69-72). El uso correcto de cualquier texto era entonces un asunto con profundas implicaciones éticas; se trataba de sortear los engaños del texto mismo en pos de su *ductus* y, con él, de la salvación. En el soneto que nos ocupa en este trabajo lo que está en juego no es la salvación sino la comprensión del sentido del texto (y, quizás, por consiguiente, de la propia poeta).

blasón, una descripción convencional de la belleza femenina, como sí hace el soneto de Góngora. De hecho, el poema de Sor Juana es ajeno a cualquier tipo de descripción. Como señala Avilés (2000, 417), el soneto de Sor Juana no es una écfrasis sino una etopeya, puesto que no se ocupa de la descripción del retrato, sino que ofrece un comentario moral sobre esta representación visual. En cambio, por su verso inicial el poema de Sor Juana se asemeja más a los textos de los epitafios y de los poemas que emulan ese tipo de escritura, frecuentes también en la poesía de los siglos XVI y XVII.

En dichos poemas el hablante es la propia inscripción que convoca al transeúnte y lo incita a adoptar una actitud particular ante el túmulo y la persona a la que memorializa. Pensemos, por ejemplo, en el inicio de los sonetos a la muerte del duque de Veraguas, efímero virrey de Nueva España: “¿Ves, caminante? En esta triste pira/ la potencia de Jove está postrada” y “Detén el paso, caminante; advierte” (Cruz 1982, 301-302). No es en absoluto ajeno a Sor Juana, entonces, el presentar en su poesía interacciones entre una inscripción y un sujeto humano, como argumento que ocurre en “Procura desmentir.” Tanto el verso inicial del soneto como los tercetos que ofrecen un comentario moral sobre la vanidad de la ambición del retrato evocan las convenciones de la poesía de epitafios para señalar que la representación que busca guardar la imagen de la poeta del paso del tiempo es ya una tumba y es ya la inscripción de un túmulo.

Sin embargo, propongo que en esta interacción el soneto tiene más que decir a propósito de la idea de “engaño” y el encomio—y la estrecha relación de ambos con las reflexiones de Sor Juana sobre los límites de la representación, en otros textos de *Inundación Castálida*—que lo que la crítica ha señalado hasta ahora. El poema “Procura desmentir” propone a sus lectoras resituar la mirada, no sólo respecto a una imagen específica de la poeta, sino a lo que esta imagen hace: elogiarla. A partir de la crítica a la imagen falsa, el soneto pone su propio artificio verbal en cuestión (Clamurro, 37). Es decir, el poema no sólo se detiene en la constatación de la vanidad de la imagen halagadora, sino que se identifica a sí mismo como otro artificio potencialmente engañoso.

### Deixis e inscripción

El carácter ambivalente del demostrativo que abre el poema, “Este, que ves, engaño colorido” (370, v. 1), ha sido subrayado por los recientes artículos de Legnani y Valencia sobre el soneto. Ambos académicos coinciden en notar que *este*, al ser lo que se conoce como un déictico proximal, permite pensar que el referente que denota puede ser tanto el retrato al que se refiere el título del poema—invisible para las lectoras del poema—como el poema mismo (Legnani, 957; Valencia, 300). Esta ambivalencia es posibilitada por el hecho de que los déicticos son términos gramaticales cuyo significado, en el habla cotidiana, depende enteramente del contexto de la frase en que se hallen. Sin embargo, como ha señalado Keith Green, la poesía puede valerse de esta necesidad de límites contextuales de los déicticos para hacer lo contrario: no delimitar su sentido, sino subrayar la diversidad de expectativas o posibilidades que pueden convocar (130-134). En el caso del poema que nos ocupa, esto quiere decir que el demostrativo *este* en la frase inicial del soneto de Sor Juana podría remitir a cualquier referente que sea un sustantivo gramaticalmente masculino: por ejemplo, “este retrato” o “este soneto.” El soneto no sólo nos remite al referente mencionado en el título—el “retrato de la poetisa”—sino que abre la posibilidad de que, al decir *este*, esté hablando de un referente aún más inmediato en el momento de la lectura: el poema mismo.

En este sentido, Valencia es particularmente enfático en señalar que debemos entender el demostrativo como un gesto autorreferencial (300). Es decir, que el uso de *este* al inicio del poema de Sor Juana pretende llamar la atención sobre el poema mismo que la lectora tiene entre sus manos. La relevancia de este señalamiento reside en que invita a la lectora a involucrarse directamente en el movimiento propuesto por el poema. Este efecto es acentuado

por el hecho de que el primer verso del soneto nos presenta al deíctico *este* directamente vinculado con la invocación a una segunda persona: “que ves,” un llamado que ocurre solamente una vez en el poema. La conjunción de ambos componentes de la frase subraya la idea de que *este* es algo presente para la lectora, con lo que ella interactúa, pues no sólo el deíctico implica proximidad, sino que también se indica que el *tú* a quien se dirige el poema puede verlo, lo tiene ante sus ojos. De hecho, “que ves” funciona como una aposición que especifica al demostrativo inicial; al tiempo que es ambivalente, *este* no podría ser más claro: *este* es “el que ves.” El deíctico autorreferencial *este* al comienzo del soneto sorjuanino cumple la función de situar a la lectora en el espacio textual de la lectura, hacerla participar conscientemente de la red de relaciones y distancias que propone el poema, y subrayar su importancia en el proceso de creación de sentido.<sup>3</sup>

Ahora bien, al hablar del tipo de disposición que proponen los elementos deícticos de un texto, se indica que debemos remitirnos en un primer momento al *origo* de la enunciación. El *origo*, comúnmente imaginado como un *yo*, es el punto desde el cual se organizan los demás elementos deícticos del discurso, en relaciones de cercanía o distancia con respecto a este punto original (Green, 122). Respecto al *origo*, *tú* es un deíctico proximal, mientras que *él* o *ella* serían deícticos distales, del mismo modo que *este* es un deíctico proximal y *aquel* uno distal. Como señalamos antes, el verso inicial del soneto de Sor Juana nos ofrece las coordenadas que organizan deícticamente el espacio textual de su poema. Contrario a lo que se ha dado por sentado en la crítica de este soneto, sin embargo, considero que puede ser útil imaginar que dicho *origo* no es la poeta que observa su retrato y lo señala para las lectoras sino el texto mismo (Avilés 2000, 415; Saldarriaga, 291; Valencia, 299). Es notorio que, al igual que en los poemas de epitafio mencionados anteriormente, en este poema no hay pronombres, ni personales ni posesivos, que indiquen que el hablante es un *yo* distinto a la inscripción misma. En cambio, el *origo* de la enunciación puede ser más claramente entendido como el texto mismo, el cual, al ubicarse como el origen del enunciado, asume plenamente el rol del hablante. El soneto se estructura como una secuencia de afirmaciones sobre un objeto, “Este,” ofrecidas a la mirada de quien lee. Por ejemplo, en los dos cuartetos del soneto:

Este, que ves, engaño colorido,  
que del arte ostentando los primores,  
con falsos silogismos de colores  
es cauteloso engaño del sentido;  
                  este, en quien la lisonja ha pretendido  
excusar de los años los horrores,  
y venciendo del tiempo los rigores,  
triunfar de la vejez y del olvido (370, vv. 1-8).

Como señalé anteriormente, el gesto inicial del soneto de Sor Juana evoca los sonetos de epitafio, acentuando la vanidad inherente a la representación. Pero, además, mediante el uso de *este* como deíctico el soneto soslaya intencionalmente la presencia de la poeta y pone el énfasis en la interacción entre el texto y la lectora. Podríamos pensar, entonces, que la voz de este poema de Juana Inés es una “voz en neutro,” según el concepto propuesto por Rosa Perelmutter (2004) y empleado por Legnani en su análisis de los deícticos del soneto. Sin embargo, la voz poética de este soneto no es neutra porque niegue el género de Juana Inés; todo lo contrario, la pregunta que plantea el soneto pasa por una consideración de una representación

---

<sup>3</sup> De acuerdo con Santiago García-Castañón, la autorreferencialidad del deíctico *este* en los versos iniciales de los poemas es una tendencia apreciable en toda la poesía en español de los siglos XVI y XVII. Particularmente, en la poesía de Góngora y sus seguidores, el uso de un demostrativo como deíctico proximal es una fórmula recurrente (45).

de la poeta con marcados atributos de género.<sup>4</sup> En cambio, la voz poética de este soneto es “neutra” porque quien habla es el texto mismo, un agente no humano. El poema se dirige a la lectora no como la creación ficcional de una voz humana sino como inscripción. La autorreferencialidad del deíctico *este* subraya que la lectura del poema implica un proceso dinámico de construcción de sentido que consiste en una interacción de la lectora con el enunciado. La importancia de dicha interacción puede verse no sólo en el soneto “Procura desmentir” sino en los poemas que lo acompañan en las páginas iniciales de *Inundación Castálida*.

### Modos de lectura

El primer poema de *Inundación Castálida*—inmediatamente anterior a “Procura desmentir”—es la dedicatoria que hace Sor Juana a María Luisa Manrique, Condesa de Paredes, principal promotora de la recopilación y publicación de los poemas de la jerónima en Madrid. En los cuartetos de dicho soneto se establecen una relación complementaria entre la poeta, su obra y la condesa. El primer cuarteto presenta metafóricamente a la obra como “El hijo que la esclava ha concebido,” legalmente perteneciente al dueño de la esclava; es decir, la obra como fruto de Sor Juana, pero perteneciente a su dueña, la Condesa de Paredes (32, v. 1). El primer terceto hace explícito el símil: “Así, Lysi divina, estos borrones/ que hijos del alma son, partos del pecho, / será razón que a ti te restituya” (vv. 9-11). Este soneto pone el énfasis en la obediencia de Juana Inés hacia la condesa, por una parte, y el hecho de que la deuda afectuosa que salda el envío de los versos por parte de la poeta es, en realidad, una restitución de las palabras a la misma persona que fue su inspiración.

Este acto de dedicatoria nos interesa aquí pues se corresponde con lo que Víctor Sierra Matute ha llamado la “materialidad radical” característica de los textos de la temprana modernidad en la península ibérica, que aquí extendemos a Nueva España. De acuerdo con Sierra Matute, textos preliminares como el soneto dedicatorio de *Inundación Castálida* “reflexionan sobre su estatus como objetos de consumo” al hacer evidente que la obra publicada se inscribe en un proceso de producción que pasa, entre otras, por la redacción de preámbulos y dedicatorias (243, 255). Con este gesto, este primer soneto sitúa a la destinataria principal del poemario ante la obra que se le entrega y ofrece, a las demás lectoras, un marco inicial en el que ubicar su propia lectura de *Inundación Castálida*. Es decir, se da una primera pauta de lectura que subraya la materialidad de la obra y su carácter de halago extendido que se ofrece, en gratitud, a la Condesa de Paredes. Al igual que “Procura desmentir,” este poema llama la atención sobre la lectura como el momento crucial de configuración de sentido; los poemas de la colección se escriben para ser entregados a aquella que es no sólo su causa sino su primera lectora.

Por su parte, los tres sonetos que siguen a “Procura desmentir”—conocidos como los sonetos de “encontradas correspondencias” por el título del primero de ellos—presentan una voz poética agobiada por el dilema de escoger entre dos alternativas amorosas: perseguir a quien ama, no siendo querida por él, o aceptar a quien la quiere, aunque ella no corresponda su sentimiento. En estos sonetos es recurrente el uso de la figura poética del quiasmo en cada pareja de versos para subrayar la complementariedad de las dos opciones opuestas ofrecidas.

---

<sup>4</sup> Legnani propone que el deíctico *este* en el soneto de Sor Juana opera en conjunto con los cambios de la voz poética entre segunda y tercera persona, produciendo una persona lírica “neutra” que evoca las posibilidades del género gramatical neutro del latín (954). Si bien esta hipótesis es sugestiva, es importante notar que las funciones gramaticales del pronombre demostrativo y de los sustantivos neutros en latín no son intercambiables. Aunque el soneto alterna entre sustantivos masculinos (“engaño colorido,” “cauteloso engaño del sentido,” “vano artificio,” “afán caduco”) y femeninos (“una flor al viento delicada,” “necia diligencia errada”) para definir *este*, esta alternancia no anula los géneros gramaticales de cada sustantivo. Además, la poeta ha optado por el demostrativo *este*, gramaticalmente masculino, aun cuando en español sí se conserva el demostrativo neutro *esto*, como en latín.

Por ejemplo, en los dos primeros versos del tercer soneto de esta secuencia: “Feliciano me adora, y le aborrezco; / Lisardo me aborrece, y yo le adoro” (267, vv. 1-2). Cuando no aparece el quiasmo, las parejas de versos de los sonetos reiteran la encrucijada en que se halla la voz poética. Así sucede en los versos finales del primero de estos sonetos, que declara: “por activa y por pasiva es mi tormento, / pues padezco en querer y en ser querida” (266, vv. 13-14). El terceto final del segundo soneto de esta secuencia tiene un final cerrado, a diferencia de los otros, al ofrecer una salida: “Pero yo por mejor partido escojo/ de quien no quiero, ser violento empleo, / que de quien no me quiere, vil despojo” (268, vv. 12-14). Si consideramos estos sonetos no temáticamente sino desde la perspectiva de lo que hacen, notamos que el poemario en sus primeros textos está invitando a sus lectoras a considerar vías, a ponderar y elegir entre varias posibilidades. Los primeros poemas de *Inundación Castálida*, independientemente de que tengan temas distintos, son textos profundamente dinámicos que ponen en escena variaciones sobre la lectura como un proceso activo, lleno de alternativas para la lectora. El soneto “Procura desmentir” se ubica entre estos textos que ven en la lectura un acto dinámico, de orientación entre posibilidades distintas y conflictivas.

Esto se acentúa con la publicación de la segunda edición de las obras de Juana Inés, *Poemas de la única poetisa americana* (Barcelona, 1691), en las que el poema que encabeza el libro ofrece no sólo variaciones del tema de la elección sino una invitación directa a optar, siendo lectoras, por un camino. Sor Juana hace énfasis en la libertad de escoger que implica el acto de lectura en el romance “Esos versos, lector mío,” el cual, a partir de la segunda edición de la poesía de la jerónima, se convierte en el “Prólogo al lector, de la misma autora” (29). Adoptando una postura entre humilde e irónica, el poema primero se desentiende del destino de sus versos: “ni disputártelos quiero/ ni quiero recomendarlos” (vv. 5-6). Luego, invita al lector a hacer lo que mejor le parezca con ellos, incluso si eso es censurarlos o convertirlos en objeto de burlas, reivindicando, sin embargo, que incluso si eso ocurre el poema habrá cumplido su función:

Y siempre te sirvo, pues  
o te agrado, o no te agrado:  
si te agrado, te diviertes;  
murmuras, si no te cuadro (30, vv. 29-32).

El romance acaba señalando su relación con los poemas que lo siguen en el volumen, usando la metáfora de una muestra de paño: “si no te agrada la pieza, / no desenvuelvas el fardo” (vv. 63-64). Los versos del poema, ofrecidos al deleite del lector, son también antípalo de los demás poemas de la colección, que se entregan así mismo a su juicio y a la libertad de su elección. Tanto este romance como los demás poemas que acompañan al soneto “Procura desmentir,” al comienzo de las ediciones de la obra de Sor Juana publicadas en vida de la autora, enfatizan el peso que se da a la lectora en el proceso de construcción de sentido del texto. Estos poemas hacen a la lectora interlocutora del texto, bien sea presentando distintas instancias de elección o bien interpelándola directamente.

### **Las trampas de la lisonja**

Ahora bien, en el soneto “Procura desmentir,” toda esta autorreferencialidad cumple la función de orientar a las lectoras hacia el reconocimiento del “engaño colorido” de la representación, y al subsecuente desengaño, expresado en la secuencia anafórica de atributos de los tercetos del soneto. Los dos cuartetos del soneto exponen las características de dicho engaño y, fundamentalmente, su relación con la lisonja. En el segundo cuarteto, en particular, la lisonja se presenta como la autora del retrato o como una sinécdote de la intención del retratista:

Este, en quien la lisonja ha pretendido  
excusar de los años los horrores,  
y venciendo del tiempo los rigores  
triunfar de la vejez y del olvido (370, vv. 5-8).

Es notorio que la lisonja es el único agente en el soneto, aparte del *tú* señalado por el “que ves” del primer verso. La mayor parte del soneto mantiene la estructura verbal “Este que ves... es,” siendo esta forma del verbo ser un eco repetido en cada verso del soneto (Avilés 2000, 414). En cambio, en el segundo cuarteto, la lisonja como sujeto gramatical ejecuta dos acciones: “ha pretendido excusar” y “triunfar.” Esto enfatiza la cercanía entre elogio y lisonja para el soneto y la implicación directa de ambos con la representación artística que se denomina engañosa.

La importancia de la lisonja como agente se hace mayor si consideramos que buena parte de los términos de los primeros versos del poema pertenecen al campo semántico de la lisonja para el siglo XVII. En su *Tesoro de la lengua castellana*, Sebastián de Covarrubias define la lisonja como un “loor engañoso” (1611, 526v). “Lisongero,” que es la entrada inmediatamente anterior en el *Tesoro*, señala que tal es quien “nos habla siempre a gusto de nuestro paladar, alabándonos lo que hacemos o decimos, aunque sea malo y contra razón” (526v). Resulta crucial el aspecto sensorial, particularmente del sentido del gusto, que Covarrubias señala en esta definición. Las colecciones de emblemática de inicios del XVII nos ofrecen una mirada más extensa del aspecto sensorial de la lisonja. Para los distintos autores de emblemas, el lisonjero es casi un imitador compulsivo, pues, por agradar, imita incluso lo que no es digno de imitación, como un vicio o un defecto (Soto, 110r). Otros autores lo comparan con el camaleón, que muda su color según le convenga (Covarrubias 1978, 50v), y con personajes mitológicos, como las sirenas, pues engaña a los sentidos con un arte agradable, semejante a una voz seductora (Horozco y Covarrubias, 25r-25v). El problema de la lisonja en el soneto de Sor Juana, como puede colegirse de su contraste con estas definiciones, es que implica la creación de una apariencia engañosa que manipula los sentidos de quien es blanco de ella.

Así, el “engaño colorido,” los “falsos silogismos de colores” y el “engaño del sentido,” en los primeros cuartetos del soneto, subrayan los atributos cruciales de la lisonja como arte imitativo que produce una falsa apariencia. Las dos primeras estrofas del poema conciben la lisonja no solamente como un elogio falso, sino como la elaboración artística de una apariencia engañosa cuyo fin es obrar en los sentidos de quien la contempla; semejante a lo que hace el arte del retrato o la poesía misma. Esta forma de entender la lisonja en “Procura desmentir” vincula este soneto con poemas posteriores de *Inundación Castálida* en los que ya no es la poeta la que recibe los elogios, sino que es ella quien enaltece a su destinatario.

Leída en el contexto más amplio de *Inundación Castálida*, la crítica a la lisonja en el soneto “Procura desmentir” está estrechamente relacionada con las limitaciones de la poesía epidíctica: la preocupación por poner en palabras aquello que es, en apariencia, irrepresentable. En los poemas en los que Sor Juana elogia a un sujeto los elogios manifiestan lo siempre insatisfactorio de las representaciones de aquel que es elogiado; son poemas en los que la única alabanza precisa parece ser el silencio, pues cualquier retórica solamente limita aquello que se admira en el otro.

Por ejemplo, las endechas “Prosigue en respeto amoroso dando enhorabuenas de cumplir años la señora virreina” confrontan directamente la relación entre lisonja e imitación. Este poema parte de que la discreción y la belleza de la virreina son mayores de lo que cualquier hipérbole podría declarar. Por tanto, ninguna alabanza dedicada a ella sería lisonjera, pues la lisonja, según el propio poema, consiste en encarecer en exceso o fingir lo que no existe (167,

vv. 21-24). Todo lo contrario, el problema aquí es que el lenguaje resulta insuficiente para formular un elogio exacto:

Así, si tus partes  
quieren aplaudirse,  
solo en no copiarlas  
pudieran mentirte.  
Porque es tu hermosura  
tan inaccesible,  
que quien más la alaba  
menos la define;  
tu ingenio y tus gracias,  
tan imperceptibles,  
que no le da alcance  
la pluma más lince (vv. 37-48).

El problema de la precisión en el elogio es un problema del lenguaje poético y de su capacidad mimética con respecto a su objeto; ni la profusión de alabanzas ni la agudeza de la escritura pueden dar cuenta cabalmente del objeto que se elogia. Al igual que en “Procura desmentir,” el problema del elogio en los textos de *Inundación Castálida*—sea que se desvele como lisonjero o no—tiene que ver con la insuficiencia que ofrece la representación al ser contrastada con el original. Por esta razón, al reflexionar sobre el engaño lisonjero, el soneto de Sor Juana está hablando también de su propia construcción. El soneto, como hemos dicho antes, llama la atención sobre su propio carácter engañoso, en el sentido de que es siempre una mirada parcial o inexacta sobre aquello que describe. Sin embargo, el reconocimiento de este engaño no implica una censura, sino un llamado de atención sobre su uso. La puesta en cuestión del modo epidíctico al inicio de *Inundación Castálida* no conlleva de ninguna manera el abandono de dicho modo por parte de nuestra poeta, sino una pregunta por la manera en la que sus lectoras se relacionan con él.

### Usos del engaño colorido

En la poesía de Sor Juana, tanto la lisonja como el elogio ofrecen una deformación de su objeto que, aunque no sea malintencionada, parece insoslayable. Sin embargo, aunque en “Procura desmentir” el engaño que produce la lisonja es caracterizado como algo vano, otros textos de la poeta intentan entender el artificio que permite el elogio desde una perspectiva más compleja. Al cierre de *Inundación Castálida*, en los materiales preliminares del *Neptuno alegórico*, Sor Juana ofrece una alternativa al trance en el que se halla toda representación que pretende ser halagadora. Allí, la autora justifica las decisiones que ha tomado al representar al virrey entrante en los lienzos de su arco alegórico bajo las figuras de distintos héroes y figuras mitológicas y, particularmente, de Neptuno:

Y siendo las ilustres proezas y hazañas que en vuestra excelencia admira el mundo, tan grandes que no es capaz el entendimiento de comprenderlas ni la pluma de expresarlas, no habrá sido fuera de razón el buscar ideas y hieroglíficos que simbólicamente representen algunas de las innumerables prerrogativas que resplandecen en vuestra excelencia (Cruz 1982, 367).

Al igual que en las endechas a la virreina citadas más arriba, en la introducción a los lienzos del *Neptuno* Juana Inés hace patente la cortedad del lenguaje ante la hiperbólica grandeza del sujeto que quiere describir. En un primer movimiento retórico la jerónima enaltece

al virrey valiéndose del tópico de la imposibilidad de tan siquiera poner su grandeza en palabras. La alternativa que acaba ofreciendo, sin embargo, no es el silencio. En esta dedicatoria, Sor Juana explica que el arco que ha creado en homenaje al virrey pretende representarlo “por similitud, ya que no por perfecta imagen” (1982, 366).

Más adelante en el mismo texto, la autora expande el sentido de esta noción de similitud y justifica la pertinencia de representar las virtudes del virrey mediante símbolos: “ya porque entre las sombras de lo fingido campean más las luces de lo verdadero [...] o ya porque sea decoro copiar del reflejo como en un cristal las perfecciones que son inaccesibles en el original” (1982, 370-371). Como ha señalado Antonio Cortijo Ocaña en su interpretación del *Neptuno*, esta obra propone “descifrar una realidad oculta y buscar *similitudes* que ayuden a explicar la *cifra* del significado latente”; es decir, es un trabajo que enfatiza la necesidad de la interpretación para la comprensión del mundo (2016, 50). Esta reflexión de Sor Juana al inicio del *Neptuno* nos ofrece un matiz valioso respecto a la idea del engaño según ha sido expuesta hasta ahora. Si bien el engaño del artificio es omnipresente en los poemas en alabanza a un sujeto, al contrario de ser nocivo puede ser potencialmente productivo, e incluso necesario, para comprender al sujeto elogiado. Esta última cita de Juana Inés acaba poniendo el énfasis en lo imprescindible del “reflejo” para aprehender aquello que una mirada directa no tendría la capacidad de captar. El arte del elogio consiste también en encontrar figuras apropiadas “que simbólicamente representen” aquello que es imposible de representar sin mediación. La virtud de un artificio elogioso—como el *Neptuno alegórico*, precisamente—residiría en su capacidad de codificar, de hacer visible y, por tanto, comunicable, una verdad sobre el sujeto elogiado que no podría conocerse de otro modo.

Así sucede, de hecho, en las décimas a un retrato de la Condesa de Paredes en las que, paradójicamente, es el artificio quien puede dar mejor cuenta de las características que se desconocen en el modelo. En el poema, intitulado “Esmera su respetuoso amor; habla con el retrato y no calla con él, dos veces, dueño,” el retrato cautiva a la poeta por transmitir las cualidades más seductoras de su modelo. Sin embargo, la “copia divina” ejerce una impresión mayor sobre la poeta que su original humano precisamente porque, siendo un artificio, consigue mostrar aquello que la mera apariencia física no revela.

Tan espíritu te admiro,  
que cuando deidad te creo,  
hallo el alma que no veo  
y dudo el cuerpo que miro (347-48, vv. 21-24).

La impresión lograda por el arte del retrato de que está efectivamente animado, y que comparte, no sólo la apariencia, sino las cualidades morales de la mujer retratada, invita a la voz poética a interactuar con el cuadro. Esta equivalencia entre retrato y modelo permite que la conversación de la poeta con el cuadro se desplace a un reclamo a la condesa por su frialdad, que es semejante a la quietud inanimada del retrato. A pesar de esta impasibilidad, el artificio garantiza a la voz poética la posesión del sujeto deseado; otro punto en el que el cuadro aventaja a su original humano.

Como hemos podido ver al comparar este soneto con el *Neptuno* o con algunos de los poemas a la Condesa de Paredes, el engaño elogioso no tiene una valencia única en la obra de Juana Inés. A la luz de estos textos, el “engaño colorido” del soneto “Procura desmentir” se nos presenta como un enigma que puede ser recorrido, glosado y, en este sentido, provisionalmente resuelto. De manera autorreferencial—pues es un “engaño del sentido” que nos está enseñando a reconocer otros engaños—el soneto “Procura desmentir” funciona como un dispositivo que obliga a la lectora a pensar en el recorrido que sigue por su superficie como un movimiento dinámico, con puntos de inflexión y decisiones. Dado que lo que convertiría el elogio en lisonja

es la confianza desavisada en la capacidad de poner en palabras aquello que se admira, el engaño en el soneto “Procura desmentir” es la ocasión para hacer consciente a la lectora de la posición en la que se ubica ante el engaño mismo.

### Rumbos de lectura

Así, el soneto no sólo nos propone un movimiento del engaño al desengaño, pues reconoce que el engaño lisonjero es inescapable, tanto por el carácter mimético de las artes del lenguaje y de la imagen, como porque la obra de nuestra poeta se halla inscrita en un contexto social particular—la corte, que se recrea en las lisonjas poéticas—y en una tradición retórica específica, la de la poesía epidíctica. Al mostrar, mediante lo indeterminado del deíctico *este*, que también su soneto es una representación, un artificio, una versión creada de la realidad, Sor Juana manifiesta que, aunque el engaño artístico es ineludible, él mismo es un medio necesario para orientarse hacia el reconocimiento de lo que puede haber de verdadero en la lisonja.

De este modo, el soneto puede ayudarnos a repensar el orden de las poesías publicadas de Sor Juana, más allá del presente trabajo. Un estudio futuro debería ocuparse de qué función cumple este soneto al inicio de *Inundación Castálida*; en qué sentido puede decirse que señala a la lectora la necesidad de moverse de manera atenta por entre los textos que se le ofrecen. La posición de este soneto en las ediciones de la obra de Sor Juana publicadas en vida de la poeta destaca, además, que la preocupación por el engaño permea buena parte de la producción creativa de nuestra autora. En este sentido, considerar la relación entre el soneto “Procura desmentir” y otros poemas de la monja, más allá de que comparten un mismo tema, implica pensar en nuestra posición como lectoras de Juana Inés desde el carácter histórico y los aspectos materiales de las ediciones disponibles de su obra. Por una parte, esto conlleva analizar las decisiones que orientan la disposición de los textos en *Inundación Castálida*. Si bien hay un acuerdo entre la crítica respecto a la organización de ensalada de la primera antología de las obras de Sor Juana (Cruz 2021, 13), una editora como Georgina Sabat de Rivers nos recuerda que la ausencia de un orden evidente entre los poemas del volumen “no quiere decir que presenten un caos” (Cruz 1982, 29-30). Con lo dicho en el presente trabajo, cabría pensar en la disposición de los primeros poemas de *Inundación Castálida* como textos que señalan las pautas de lectura de la propia obra bajo figuras diversas. Hablar de la obra como regalo, de las representaciones del propio cuerpo, de las alternativas que se ofrecen en la vida erótica o de los límites de la hipérbole es una manera de hablar de la lectura como una forma de saber situarse ante los movimientos del texto de una manera conveniente.

Por otra parte, considerar los diálogos que el soneto “Procura desmentir” tiene con la poesía de elogio de Juana Inés permite encontrar nuevos puntos de articulación entre los poemas de nuestra autora y la forma en que han sido agrupados y, por tanto, interpretados, en las ediciones modernas. Justamente, este es el problema que Luis F. Avilés plantea al inicio de su capítulo en el *Routledge Research Companion to the Works of Sor Juana Inés de la Cruz* al considerar las complicaciones que ofrece la categoría de “Poemas filosóficos,” propuesta por Alfonso Méndez Plancarte en su edición de la lírica personal de Sor Juana (1951), y mantenida en la mayoría de las ediciones modernas de la obra de la jerónima (2017, 165). Reflexionar, como lo hace Avilés, sobre qué entendemos al editar a Sor Juana por “filosófico” o “moral” nos lleva a notar los límites de dichas categorías y puede ofrecernos la necesidad de pensar categorías dispositivas nuevas para comprender las relaciones entre los poemas de Sor Juana y algunas de las reflexiones recurrentes de su poética.

Una aproximación a los poemas de Sor Juana desde una perspectiva que haga énfasis en la función que cumplen—de lo que hacen y piden a sus lectoras hacer—puede ofrecer una visión más amplia de su poética. Quizás pueda ser un modo de escuchar las expectativas que dichos textos guardan para sus lectoras inmediatas y futuras.

## Obras citadas

- Alatorre, Antonio. "La 'Carta' de Sor Juana al P. Núñez (1682)." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 35.2 (1987): 591-673.
- Avilés, Luis F. "Sor Juana en el punto de fuga: la mirada en 'Este que ves, engaño colorido.'" *Bulletin of Hispanic Studies* 77 (2000): 413–431.
- . "Philosophical sonnets. Through a baroque lens." En Emilie L. Bergmann y Stacey Schlau eds. *Routledge Research Companion to the Works of Sor Juana Inés de la Cruz*. Londres: Routledge, 2017. 164-175.
- Bergmann, Emilie. "La retórica del autorretrato en la poesía del Siglo de Oro." En Miguel Ángel Garrido Gallardo ed. *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos. Volumen II de las Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid en los días del 20 al 25 de junio de 1983*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986. 231-238.
- Carruthers, Mary J. *Rhetoric Beyond Words: Delight and Persuasion in the Arts of the Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Clamurro, William. "Sor Juana Inés de la Cruz Reads Her Portrait." *Revista de Estudios Hispánicos* 20.1 (1986): 27-43.
- Cornilliat, François. "Epideictic Poetry." En Roland Greene, et al. *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 2012. 448-449.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, 1611.
- . *Emblemas morales*. Edición de Carmen Bravo-Villasante. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1978.
- Cortijo Ocaña, Antonio. "Mulier dea. Sor Juana y la construcción de la feminidad." *Anthropos* 243 (2014): 101-118.
- . *Sor Juana Inés de la Cruz o la búsqueda de identidad*. Sevilla: Renacimiento, 2015.
- . "Hacia una interpretación comprensiva de Sor Juana: Tres loas y la cifra del mundo." *América sin Nombre* 21 (2016): 49-58.
- Cruz, Juana Inés de la. *Inundación Castálida*. Edición de Georgina Sabat de Rivers. Madrid: Editorial Castalia, 1982.
- . *Poesía*. Edición de Emil Volek. Madrid: Visor Libros, 2021.
- Fineman, Joel. *Shakespeare's Perjured Eye: The Invention of Poetic Subjectivity in the Sonnets*. Berkeley: University of California Press, 1986.
- García-Castañón, Santiago. "La retórica de la presencia en la poesía del Siglo de Oro: observaciones sobre el uso de la deixis como fórmula de apertura poemática." *Crítica Hispánica* 24.1 (2002): 41–58.
- Gerli, Michael. "Vías de la interpretación: sendas, pasadizos, y callejones sin salida en la lectura del *Libro del Arcipreste*." En Carlos Heusch ed. *El Libro de buen amor de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita*. París: Ellipses Édition, 2005. 67-80.
- Green, Keith. "Deixis and the Poetic Persona." *Language and Literature* 1.2 (1992): 121-134.
- Horozco y Covarrubias, Juan de. *Emblemas morales de Don Juan de Horozco Covarrubias, arcediano de Cuéllar en la Santa Iglesia de Segovia*. Zaragoza, 1604.
- Legnani, Nicole. "Finger-Pointing (Painting) in Neuter: The Deixis of Portraiture in the Third-Person Lyric of Sor Juana Inés de la Cruz." *Bulletin of Hispanic Studies* 94. 9 (2017): 951-969.
- Luciani, Frederick. "Sor Juana Inés de la Cruz: epígrafe, epíteto, epígono." *Letras Femeninas* 11.1/2 (1985): 84-90.
- . *Literary Self-fashioning in Sor Juana Inés de la Cruz*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2004.

- Ludmer, Josefina. "Las tretas del débil." En Patricia Elena González y Eliana Ortega eds. *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1984. 47-54.
- Merrim, Stephanie. "Towards a Feminist Reading of Sor Juana Inés de la Cruz: Past, Present, and Future Directions in Sor Juana Criticism." En Stephanie Merrim ed. *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*. Detroit: Wayne State University Press, 1991. 11-37.
- Munguía Ochoa, Laura Yadira. "El hechizo derramado: análisis del 'Romance en reconocimiento a las inimitables plumas de la Europa' de Sor Juana Inés de la Cruz." En Sara Herrera Poot y Antonio Cortijo Ocaña eds. *Sor Juana en la rueda voluble del tiempo*. Ciudad de México: Universidad del Claustro de Sor Juana, 2024. 233-250.
- Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica, 2018.
- Perelmutter, Rosa. "La estructura retórica de la Respuesta a Sor Filotea." *Hispanic Review* 51.2 (1983): 147-58.
- . *Los límites de la femineidad en Sor Juana Inés de la Cruz: estrategias retóricas y recepción literaria*. Pamplona: Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, 2004.
- Poot Herrera, Sara y Antonio Cortijo Ocaña eds. *Sor Juana en la rueda voluble del tiempo*. Ciudad de México: Universidad del Claustro de Sor Juana, 2024.
- Prendergast, Ryan. "Constructing an Icon: The Self-Referentiality and Framing of Sor Juana Inés de la Cruz." *Journal for Early Modern Cultural Studies* 7.2 (2007): 28-56.
- Ramírez Santacruz, Francisco. *Sor Juana Inés de la Cruz: la resistencia del deseo*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2019.
- Sabat de Rivers, Georgina. "Sor Juana y sus retratos poéticos." *Revista Chilena de Literatura* 23 (1984): 39-52.
- . "Ejercicios de la Encarnación: sobre la imagen de María y la decisión final de Sor Juana." En Antonio Vilanova ed. *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas : Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992. 947-957.
- Saldarriaga, Patricia. "La engañosa vanitas en 'Este que ves...' de Sor Juana Inés de la Cruz." *Romance Notes* 58.2 (2018): 287-297.
- Sierra Matute, Víctor. "Material Methodologies in Early Modern Iberian Treatises." *Romanic Review* 114.2 (2023): 237-258.
- Soto, Hernando de. *Emblemas moralizadas*. Edición de Carmen Bravo-Villasante. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1983.
- Valencia, Felipe. "'Amorosa Violencia': Sor Juana's Theory of the Lyric." *Romance Notes* 58.2 (2018): 299-310.
- Vickers, Nancy. "Diana Described: Scattered Woman and Scattered Rhyme." *Critical Inquiry* 8.2 (1981): 265-279.