

Sor Juana Inés de la Cruz

# Antología poética

Selección e introducción  
de José Miguel Oviedo



**Alianza** editorial  
El libro de bolsillo

Primera edición: 2004  
Segunda edición: 2017  
Segunda reimpresión: 2022

Diseño de colección: Estrada Design  
Diseño de cubierta: Manuel Estrada  
Ilustración de cubierta: Sofonisba Anguissola: *Retrato de la hermana de la pintora en hábito de monja* (detalle).  
Southampton City Art Gallery (Reino Unido)  
© ACI / Bridgeman

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© de la selección e introducción: José Miguel Oviedo, 2004  
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2004, 2022  
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15  
28027 Madrid  
[www.alianzaeditorial.es](http://www.alianzaeditorial.es)



ISBN: 978-84-9104-567-0  
Depósito legal: M. 36.382-2016  
Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: [alianzaeditorial@anaya.es](mailto:alianzaeditorial@anaya.es)

# Índice

- 9 Introducción. Sor Juana: el sentido y los sentidos
- 32 Bibliografía mínima
- Antología poética
- 37 Romances
- 39 1. [Estos Versos, lector mío,]
- 42 [Romances filosóficos y amorosos]
- 42 6. [Ya que para despedirme,]
- 46 18. [Hete yo, divina Lysi,]
- 48 19. [Lo atrevido de un pincel,]
- 55 20. [Excusado el daros años,]
- 57 41. [El soberano Gaspar]
- 59 [Romances sacros]
- 59 52. Romance a la Encarnación.
- 60 54. Romance a San José.
- 61 56. [Traigo conmigo un cuidado,]
- 65 Endechas
- 67 77. [Me acerco y me retiro:]
- 68 82. [Divina Lysi mía:]
- 71 Redondillas
- 73 [De amor y de discreción]
- 73 84. [Este amoroso tormento]
- 78 [Sátira filosófica]
- 78 92. [Hombres necios que acusáis]

- 81 [Epigrama]
- 81 93. [Que te dan en la hermosura]
- 83 Décimas
- 85 [De amor y de discreción]
- 85 99. [Dime, vencedor Rapaz,]
- 87 102. [A tus manos me traslada]
- 88 126. [Este retrato que ha hecho]
- 91 Sonetos
- 93 [Filosófico-morales]
- 93 145. [Este, que ves, engaño colorido,]
- 94 147. [Rosa divina que en gentil cultura]
- 95 [De amor y de discreción]
- 95 164. [Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba,]
- 96 165. [Detente, sombra de mi bien esquivo,]
- 96 167. [Feliciano me adora y le aborrezco;]
- 97 168. [Al que ingrato me deja, busco amante;]
- 98 169. [Fabio: en el ser de todos adoradas,]
- 98 171. [Silvio, yo te aborrezco, y aun condeno]
- 99 176. [Yo no puedo tenerte ni dejarte,]
- 100 179. [Yo adoro a Lysi, pero no pretendo]
- 100 184. [Amor empieza por desasosiego]
- 102 [Soneto de homenaje]
- 102 189. III
- 103 Lira
- 105 211. [Amado dueño mío,]
- 109 El sueño
- 143 Índice de primeros versos

## Introducción

# Sor Juana: el sentido y los sentidos

No hay ningún riesgo en afirmar que la única figura de la lírica barroca americana que no empalidece puesta al lado de Góngora –su paradigma peninsular–, es la mexicana sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), y aun puede decirse que ésta lo supera por la variedad de géneros que cultivó: poesía (profana, sacra, filosófica), villancicos, teatro, prosa, etc. Era, además de una gran creadora, una mujer de pensamiento (llamarla «sabia» no es exagerado), un espíritu brillante y encantador, una personalidad transparente y enigmática. Éstas son razones más que suficientes para que los críticos se hayan interesado en los fascinantes aspectos y misterios que encierran su vida y su obra, y que hayan tejido muy dispares hipótesis. Mucho sabemos hoy sobre ella gracias a ese continuo esfuerzo (y al mismo afán de ella por abriarnos algunos secretos de su alma), pero ciertos puntos clave pertenecen todavía al terreno de la

simple conjetura. Tal vez nunca los conozcamos del todo, pero eso no nos impide disfrutar su obra y confirmar su auténtica grandeza. Que la figura mayor de toda la poesía colonial sea una mujer dice, además, algo significativo: la regla que marginaba a las de su sexo en las áreas de la educación y la cultura no impedía que se produjesen excepciones. Sor Juana es la mayor de ellas.

Gracias principalmente a dos fuentes –su famosa *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* (1691) y la primera biografía de la monja, escrita por el jesuita Diego Calleja para el tercer tomo de sus obras *Fama y obras póstumas* (Madrid, 1700)– y a otros documentos conventuales, podemos reconstruir algunos hechos esenciales de su vida. Sor Juana nació Juana Ramírez de Asbaje, en San Miguel de Nepantla, al sureste de la ciudad de México; la fecha exacta todavía se discute y esa ausencia de datos tiene que ver con un hecho importante en ese nacimiento: era hija natural de un español y una criolla que nunca se casaron. En su testamento, la madre, Isabel Ramírez, se declarará «mujer de estado soltera», pero durante los años tempranos de su hija, llamaba a ésta «legítima» y «mi esposo» a Pedro de Asbaje y Vargas. Esta ambigua situación, que debió excitar la curiosidad de la futura monja, fue causa de algunas dificultades en su vida conventual, pues –pese a la ficción de la madre– su condición de ilegítima o «hija de la Iglesia», según el eufemismo de la época, era conocida por muchos y ciertamente por ella misma.

En la *Respuesta...* nos refiere detalles y anécdotas de una infancia marcada por la precocidad y el deseo de sa-

ber: aprendió a leer a los tres años y muy poco después a escribir; se abstenía de comer queso por la ingenua creencia de que afectaba a la inteligencia; en un gesto autopunitivo, se cortaba el pelo si no aprendía algo en el plazo en que ella misma se fijaba, etc. Un instrumento importante en su formación autodidacta fue la biblioteca de su abuelo; ésa fue su verdadera universidad, pues la otra le estaba vedada. En la soledad a la que esa forma de aprendizaje la obligaba, su infancia tuvo que volverse introvertida: en vez de amigos bulliciosos, libros mudos; en vez de conversaciones con maestros, diálogos consigo misma. A los ocho ya componía versos y poco después, cuando vivía en la capital, aprendió gramática y latín en veinte lecciones, según Calleja. Allí pasará un par de años viviendo con unos parientes.

Su vida posterior (y su producción literaria) tiene dos períodos bien marcados: sus años en la corte virreinal (1664-1667) y su vida conventual (desde 1667, con una breve interrupción, como veremos). La niña había ganado rápidamente fama por su precocidad, cultura, encanto personal y belleza física: era una presencia ideal para realzar más la ya refinada corte del virrey Antonio Sebastián de Toledo, marqués de Mancera, y de su esposa Leonor Carreto. Los testimonios literarios de su amistad con la marquesa son bien conocidos (entre ellos los tres sonetos fúnebres que escribió a su muerte, en los que la dama aparece con su nombre poético: Laura), pero sigue discutiéndose exactamente qué tipo de amor revelan: ¿el consabido amor platónico entre mujeres; una forma sublimada de los «galanteos de palacio» permitidos en la corte entre hombres y mujeres; una profunda admira-

ción intelectual; verdadera pasión amorosa? Difícil saberlo con certeza: las convenciones morales y estéticas de ese tiempo enmascaraban la realidad de los sentimientos con un velo de discreción. Sea lo que fuere, lo cierto es que en los mencionados sonetos no se ahorra la expresión de lo que parece un intenso amor, con todo lo que eso envuelve; el tercero, por ejemplo, comienza así:

Mueran contigo, Laura, pues moriste,  
los afectos que en vano te desean,  
los ojos a quien privas de que vean  
hermosa luz que un tiempo concediste. (189)<sup>1</sup>

La marquesa de Mancera sería la primera de las relaciones femeninas que marcan la vida de sor Juana: las otras son María Luisa Manrique de Lara, condesa de Paredes y marquesa de la Laguna, y María Elvira de Toledo, condesa de Galve. Estos afectos revelan mucho sobre la fase cortesana de la autora que, siendo relativamente breve, deja huellas permanentes en lo que escribió; configuran sobre todo su concepto del amor y todas las fases eróticas por las que atraviesa y de las que ella parece tener un sutil conocimiento: devaneos, quejas, celos, juegos, requiebros, enamoramientos y desenamoramientos, agravios y desagravios. Buena parte de lo que escribió en esta época era por encargo o para satisfacer las obligaciones de la corte y el clero, lo que aumenta su mérito. El volumen de su producción intelectual es considerable si

1. Para facilitar la identificación de los poemas, seguimos la numeración en la edición de Méndez Plancarte.



se tiene en cuenta no sólo la gran variedad de sus composiciones literarias (romances sacros, sonetos de homenaje, villancicos, loas, autos sacramentales), sino también música, pintura, otras artes y aun un poco de ciencia. Pese a la buena acogida que tuvo en palacio y a las ocasiones que le brindó su estadía allí para lucirse como una jovencita inteligente, discreta y talentosa, Juana decidió en 1667 abandonar la corte para ingresar en el convento de las Carmelitas Descalzas.

Como en su *Respuesta...* ella no se refiere para nada al período cortesano, no sabemos bien por qué renunció al ambiente donde había tenido tanto éxito. Quizá la movió un rechazo al estilo frívolo de la vida palaciega y un hastío por las menudas intrigas internas para alcanzar favores y privilegios; quizá pensó que el convento podía ser un ambiente más propicio para el estudio serio y el ejercicio de su arte. Pero el cambio revela sobre todo que Juana había renunciado a una tercera opción: la matrimonial, que veía como un impedimento a sus propósitos de dedicarse a la vida intelectual. Ya que no podía vivir sola, el refugio monástico era la alternativa «más decente», como dice ella, a su dilema. Curiosamente, el encierro conventual –con sus severas normas– se le aparecía como una forma de garantía de libertad espiritual, sin ataduras ni obligaciones domésticas bajo la voluntad de un hombre. En su estudio sobre sor Juana, Octavio Paz ha señalado que la vida conventual de entonces era muy distinta de lo que ahora imaginamos: los conventos eran centros de gran actividad literaria, teatral y artística –aparte de valiosas bibliotecas– a la que las monjas podían consagrarse sin

someterse para nada a la autoridad marital que dominaba en el mundo exterior; en suma, era un ambiente propicio para ella. Entrar en el convento no suponía, pues, necesaria o exclusivamente, satisfacer una vocación religiosa, y ése parece ser el caso de la autora: su verdadera vocación era la intelectual; el convento era sólo un medio para desarrollarla. En todo caso, el retiro conventual es el contexto de una parte sustancial de su obra y deja en ella su profunda marca.

Eso mismo parece quedar probado por su fracasada experiencia en el convento carmelita: incapaz de resistir más de tres meses las duras reglas de la orden, la novicia regresó al mundo. Pero no por mucho tiempo; a comienzos de 1669, o sea año y medio después (durante los cuales tal vez volvió a la corte), tomó los hábitos en el convento de San Jerónimo y adoptó el nombre de sor Juana Inés de la Cruz; había cumplido ya los diecisiete años. Seguramente eligió ese convento porque sus reglamentos más relajados y su ambiente algo aristocrático le permitirían dedicarse a lo que más quería hacer: leer y escribir. Aunque pronto descubriría que el convento tenía también algo de corte, con distracciones y actividades que le impedían concentrarse en el estudio, la monja apreció el acceso al mundo intelectual que la celda le abría, y las visitas y diálogos con hombres de gran renombre como el sabio Carlos de Sigüenza y Góngora. Tampoco los contactos con la corte cesaron del todo: su amistad con el virrey Tomás Antonio de la Cerda, marqués de la Laguna, y sobre todo con su esposa, la mencionada María Luisa Manrique (la Fili, Lisi o Lisida de tantos poemas), queda registrada de muchos modos en

su obra. Fue la ilustre dama quien gestionó la primera publicación de la poesía de la autora: *Inundación castálida* (Madrid, 1689). Este libro (con sus sucesivas reediciones) y el *Segundo volumen* (Sevilla, 1692) son las únicas recopilaciones sustantivas de sus versos que la monja alcanzó a ver en vida.

La producción conventual es copiosa, tanto la de inspiración personal como la de circunstancias, en la que ahora predominan las razones eclesiásticas. En toda América y España fue famosa como la «Décima Musa» y celebrada e imitada por muchos. Pese a eso (o precisamente por eso, pues la notoriedad le ganó enemistades y envidias), mantener el delicado equilibrio entre la ortodoxia católica y el ejercicio libre del intelecto, entre la vida conventual y su condición de mujer dedicada al arte y al estudio profanos, empezó a ser crecientemente difícil. Los últimos años de sor Juana son particularmente intensos: configuran el drama de una mujer sola luchando contra los prejuicios de una sociedad dogmática, intolerante y que veía en el gesto de independencia de una religiosa algo nefando e inaceptable. De mimada niña prodigio y de poeta adulada por todos, se convirtió en un ejemplo maligno de rebeldía, que socavaba todo el edificio de la autoridad eclesiástica y política, esos celosos guardianes de la moral pública y la actividad intelectual en la colonia. La hipocresía de un sistema que se preciaba de ser el principal promotor y consumidor del arte, la cultura y la ciencia, quedó al desnudo. Este complejo episodio (intrigas de convento, pugnas dentro del clero, luchas por el poder político, etc.) ha sido examinado con precisión por Oc-

tavio Paz y otros críticos, y podemos ahorrarnos aquí los detalles. Baste decir que provocó gestos contradictorios de sor Juana: por un lado, hace declaraciones de absoluta adhesión a la fe católica «rubricadas con su propia sangre» e intenta una vuelta al redil de las letras sagradas; por otro, se autojustifica, se defiende y contraataca.

Dos piezas fundamentales en ese debate son su *Carta atenagórica* (Puebla, 1690), crítica tardía al sermón de un prominente jesuita portugués; y la ya citada *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, nombre bajo el cual se escondía el poderoso obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz. Envuelta así en la lucha de éste contra otro prelado, sor Juana se las arregla para hacer una sutil defensa de su posición, pero, al hacerlo, deja expuesto su flanco débil: el hecho de ser mujer que cuestiona los valores de una sociedad patriarcal donde el verdadero poder está en manos masculinas. Finalmente, atrapada por el celo y las amenazas de sus enemigos, la monja cede: renuncia a lo que ha defendido con ardor toda su vida, quema sus libros en un simbólico acto de sumisión, hace penitencia y ratifica sus votos religiosos para que no quede ninguna duda de que se ha arrepentido. Ese arrepentimiento es, en verdad, una traición a sí misma, una abjuración de todo lo que dice su obra. No podemos saber la verdadera intención con que lo hizo, pero es fácil advertir el terror que llegó a dominarla: hacía lo que le demandaban o caía en el vacío a cuyo borde había sido empujada. Poco después, debido a una plaga que atacó el convento y que la contagió mientras cuidaba a las monjas enfermas, las fuerzas de

su cuerpo también sucumbieron y murió «con serena conformidad».

Su obra es abundante y variada (en géneros, metros, temas y estilos): ocupa cuatro gruesos tomos en la moderna edición completa según Alfonso Méndez Plancarte (México, 1951-1957). Aparte de lo que está allí contenido, se le han atribuido –en todo o en parte– dos obras teatrales: el curioso juego astrológico titulado *El oráculo de los preguntones*; y, muy recientemente, la revisión y conclusión de *La Segunda Celestina*, obra del comediógrafo español Agustín de Salazar y Torres, atribución que ha sido de inmediato discutida y que resulta algo dudosa. En todo lo que escribió hay un acusado temple barroco, por las sutilezas del juego conceptual, erótico, lingüístico e imaginístico.

Hay algo fundamental en su arte: la correspondencia entre lo mental y lo sensual, entre el sentido y los sentidos; una especie de *rima* que una lógica interna, y no sólo la rima fonética, establece. Sus versos plantean los dilemas entre los afectos profundos, las urgencias del cuerpo y el implacable escrutinio del intelecto como agudos e inagotables problemas. Los examina echando luz y hallando nuevos matices o alternativas en ellos, y los resuelve precariamente como paradojas o quimeras que la mente apenas puede concebir: castillos en el aire de las palabras. Los suyos son poemas-silogismos, maquinarias para pensar lo que se siente –o para sentir lo que se piensa–.

La mística barroca española –San Juan de la Cruz (1542-1591) lo muestra de modo eminente– usaba imá-

genes sensuales como metáforas de la sublime e indecible experiencia de amar a Dios; menos mística, sor Juana hace lo inverso: usar las imágenes y fórmulas extremadas del razonamiento místico para tratar de la experiencia sensual. En la corte y aun en el convento, la monja debió sentir la tentación de los sentidos, la debilidad de su propia carne. Nunca sabremos si experimentó alguna vez la plenitud del amor humano, unión de lo espiritual y corporal; pero sí sabemos que alcanzó una extraordinaria destreza en el arte de *discutir* y *reflexionar* sobre el amor: el tema ocupaba su mente de modo pertinaz y da origen a varios de sus más grandes poemas. En su obra está trazado el mapa de la personalidad de sor Juana, con sus puntos radiantes y sus oscuros enigmas. El centro de ese mundo interior es el intelecto, o mejor dicho, *la gracia de la inteligencia*, porque sus reflexiones –a pesar de que a veces están tomadas de Gracián (1601-1658)– casi nunca son áridas o pedantes: son luminosas e inquietantes obras vivas.

Como la de Lope, la amplitud y versatilidad de su obra plantea un problema previo: el de su clasificación. Primero Méndez Plancarte y luego Georgina Sabat de Rivers (en cuanto a su lírica exclusivamente) han intentado su ordenamiento; aquí seguiremos básicamente la del primero por la razón práctica de que es la que presenta la edición de las *Obras completas*. Su clasificación es cuatripartita: lírica personal; villancicos y letras sacras; autos y loas; comedias, sainetes y prosa. De estos grupos, el primero y el último contienen lo mejor de ella. Lamentablemente, sólo en parte ha sido establecida la cronología del material; de este gran conjunto, la presente antología

ofrece una selección de la porción literaria por la que la autora es más conocida: la poética.

Lo más notable de su lírica personal puede hallarse en sus romances, redondillas, liras y sonetos –que son sólo algunas de las estrofas que usó– y en la que es su obra maestra *Primero sueño*. Los temas u ocasiones que la inspiran son también muy diversos, pero pueden agruparse en cuatro categorías que, en orden creciente de importancia, son: poemas religiosos; de circunstancias; «de amor y discreción» y filosófico-morales. (Esta subdivisión deja fuera algunas composiciones que la autora cultivó ocasionalmente, como las que tratan temas histórico-mitológicos o burlescos.)

En la primera categoría lo más destacado son algunos de sus romances; en cambio, los sonetos religiosos (dedicados a Cristo, San José, la Virgen de Guadalupe, etc.) son bastante alambicados y convencionales. En los romances, los misterios y dogmas de la religión son cuestiones que desafían su entendimiento y estimulan su reflexión, aunque sabe que su esfuerzo no alcanzará la meta: tratar de comprender lo incomprensible. En el «Romance a la Encarnación» ofrece una ingeniosa proposición:

Que hoy bajó Dios a la tierra  
es cierto; pero más cierto  
es, que bajando a María,  
bajó Dios a mejor Cielo. (52)

A veces el esfuerzo demostrativo adopta una deliberada forma popular, que lo hace más accesible; hablando de San José usa un tono coloquial:

Escuchen qué cosa y cosa  
tan maravillosa, aquésta:  
un Marido sin mujer,  
y una casada Doncella. (54)

Pero el más notable de todos es, sin duda, el romance 56, «que expresa los efectos del Amor Divino» en estos términos tan delicados:

Traigo conmigo un cuidado,  
y tan esquivo, que creo  
que, aunque sé sentirlo tanto,  
aun yo mismo no lo siento.  
Es amor; pero es amor  
que, faltándole lo ciego,  
los ojos que tiene, son  
para darle más tormento.

El poema define el amor divino en oposición al humano: aquél es «calidad sin opuestos», pero aun ese afecto tan elevado es, por sentirlo un humano, objeto de dilemas y angustias:

Muero, ¿quién lo creará?, a manos  
de la cosa que más quiero,  
y el motivo de matarme  
es el amor que le tengo.

Las composiciones de circunstancias reflejan la persistencia de esa veta cortesana que ya señalamos antes, que era además parte de las costumbres conventuales de la



época. Las series de romances, redondillas, décimas y sonetos dedicados a los condes de Paredes, los marqueses de la Laguna (a la marquesa específicamente), a la condesa de Galve y a otros dignatarios o ingenios, contienen piezas que son de lo mejor de sor Juana: no es poco mérito introducir en el lenguaje esclerosado de este tipo de tributos, una nota de originalidad y novedad. Algunos, claro, no superan la trivialidad de la ocasión y sucumben bajo el peso de la mera adulación hiperbólica: saludos por Pascua, cumpleaños o para acompañar un presente. Apenas sirven para documentar la tendencia de la autora a prodigarse tratando cualquier asunto, así como sus veleidades astrológicas y sus conocimientos científicos y mitológicos. Si el virrey es el Sol, la virreina es la Luna; cada año cumplido y celebrado inscribe en el orbe «círculos de rayos»; el influjo de los astros o sus «humores» inspiran el amor que siente por ellos, etc. Pero otras composiciones son realmente notables en su tipo. Por ejemplo, aquel romance en el que toma como pretexto la forzada ausencia de la marquesa por Cuaresma, para plantear una atrevida rivalidad entre el amor divino y el humano:

Y así, no quise escribirte,  
 porque no quise atrevida  
 quitar a Dios este obsequio  
 ni a ti estorbarte esa dicha;  
 que los humanos objetos,  
 cuando está el alma encendida,  
 si no divierten, no ayudan,  
 si no embarazan, no avivan. (18)

Más audaces todavía son las confesiones eróticas que hace en el romance 19, cargado de imágenes violentas y agresivas para expresar lo febril de su pasión:

Yo, pues, mi adorada Filis,  
que tu deidad reverencio,  
que tu desdén idolatro  
y que tu rigor venero:  
bien así, como la simple  
amante que, en tornos ciegos,  
es despojo de la llama  
por tocar el lucimiento;  
como el niño que, inocente,  
aplica incauto los dedos  
a la cuchilla, engañado  
del resplandor del acero...

Y poco más adelante agrega esta desafiante declaración amorosa que, en su intensidad, ignora las barreras del sexo y la necesidad de la presencia:

Ser mujer, ni estar ausente,  
no es de amarte impedimento;  
pues sabes tú, que las almas  
distancia ignoran y sexo.

El efecto es ambiguo: por un lado, el amor aparece descarnado; por otro, es una pasión irresistible; el título mismo lo dice: «Puro amor, que ausente y sin deseo de indecencias, puede sentir lo que el más profano». A veces, el tono de estos romances se vuelve más dulce, más

liviano, y muestra el ingenio y la ironía de la monja: en uno (11), dirigido al arzobispo de México, dice que tanto lo llama «mío» en su celda

que al eco de repetirlo,  
tengo ya de los ratones  
el Convento todo limpio.

En el 20 alude con gracia a la costumbre femenina de quitarse años, pero observa que el caso de la condesa de Paredes es una excepción porque «no impera en las deidades/el imperio de los siglos». Los sonetos de homenaje a sus mencionados protectores, sobre todo los escritos como homenaje fúnebre a la marquesa de Mancera, a los que ya nos hemos referido, son, por su tono severo y su rigurosa geometría conceptual, una prueba de que en esa forma clásica alcanzó la monja una excepcional maestría.

Esto queda confirmado con los sonetos pertenecientes a la categoría llamada «de amor y discreción», que están entre los más brillantes que escribió. La forma del soneto se adaptaba admirablemente a la visión de Sor Juana: una forma cerrada y estricta que plantea una cuestión y trata de esclarecerla o resolverla mostrando que sus contradicciones son extremas, quizá insuperables. La veintena de sonetos que caben dentro de esta categoría son, casi todos, de una inigualable perfección; todos se recuerdan por la simple mención de sus primeros versos: «Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba», «Detente, sombra de mi bien esquivo», «Que me quiera Fabio, al verse amado», «Feliciano me adora y le aborrezco», «Amor empieza por desasosiego»... Son, en esencia, un

catálogo de las arduas cuestiones que el amor presenta a la mente desazonada y confusa, que quiere saber por qué siente o, mejor, por qué no sabe lo que siente. Cada soneto es un acertijo, una razonada reflexión sobre un tema ardiente; el efecto que producen es el de ser una paradoja viviente entre rigor formal y sinceridad, imitación de un lenguaje codificado y libertad imaginativa, tensión espiritual y escozor carnal, veladura e impudor, cielo y tierra, fuego y hielo. Algo importante: el proceso analítico al que el poema somete al sentimiento amoroso lo transfigura en otra cosa, lo traslada al plano de la pura elucubración o imaginación. El cuerpo queda escamoteado y la sensualidad (y aun la sexualidad) centrada en la cabeza, que aparece como el verdadero foco del erotismo, tal como hoy lo entendemos. La ausencia del amante es, por eso, mero accidente que la fantasía subsana; usar la poesía para alcanzar el corazón del amado es también una transposición, un sucedáneo del contacto físico. En el exquisito soneto 164, que escribe para satisfacer «un recelo con la retórica del llanto», las lágrimas que vierte son «mi corazón deshecho entre tus manos»; en otro, que tomó prestado un juego de palabras de Quevedo («diamante»/«de amante»), logra convertir el drama mental en puro dinamismo verbal, en una delicadísima música hecha de contrastes, paralelismos, ecos y reflejos:

Al que ingrato me deja, busco amante;  
al que amante me sigue, dejo ingrata;  
constante adoro a quien mi amor maltrata;  
maltrato a quien mi amor busca constante.

Al que trato de amor, hallo diamante,  
y soy diamante al que de amor me trata;  
triumfante quiero ver al que me mata,  
y mato al que me quiere ver triunfante... (168)

Sonetos como éste no desmerecen al lado de los de Lope, Góngora o el propio Quevedo; tampoco comparados con los de Cavalcanti, Shakespeare o Donne: son cumbres del lenguaje poético cuya estatura es análoga. Lo mismo puede decirse del puñado de sonetos filosófico-morales que sor Juana nos dejó. Símbolos y motivos frecuentadísimos por la literatura clásica y retomados por el barroco —la rosa, el retrato, el tiempo, la ilusión y desencanto, la vanidad del mundo—, aparecen en ellos frescos y renovados por las variantes muy personales que introducen. Un caso eminente es el que ofrece el soneto «Este, que ves, engaño colorido» (145), que en medio de claros ecos de Góngora y Quevedo, alcanza a decir algo que produce una imborrable impresión de verdad y belleza. El motivo del retrato, tan popular entre los poetas barrocos, es aquí una encrucijada o síntesis de otros igualmente claves: lo fugaz y lo eterno, la apariencia y la verdad, el arte y la vida y aun el arte dentro del arte, pues el soneto es un retrato verbal cuyo referente es un retrato plástico (de ella misma, convertido por el soneto en autorretrato verbal) que queda así, a la manera de Velázquez, incorporado y corregido en un mismo gesto. El soneto se desarrolla en dos partes articuladas a la vez como opuestas y complementarias: en los dos cuartetos, la lisonjera imagen plástica de la autora es un «engaño colorido» hecho con «falsos silogismos de colores»,