

ISSN: 2683-3247

HUMANITAS

REVISTA DE TEORÍA, CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

Vol. 4 Núm. 8 Enero-Junio 2025



UANL



**CENTRO DE
ESTUDIOS
HUMANÍSTICOS**

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE
NUEVO LEÓN

Humanitas

Revista de Teoría, Crítica y Estudios Literarios

El retrato puesto en escena: Ovillejos de Sor Juana Inés de la Cruz y la estética manierista

The portrait put on stage: Ovillejos by Sor Juana Inés de la Cruz and mannerist aesthetic

Víctor Alejandro Ruiz Ramírez
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Puebla, México
orcid.org/0000-0001-6287-7746

Fecha entrega: 08-07-2024 **Fecha aceptación:** 20-01-2025

Editor: Víctor Barrera Enderle. Universidad Autónoma de Nuevo León, Centro de Estudios Humanísticos, Monterrey, Nuevo León, México.

Copyright: © 2025, Ruiz Ramírez, Víctor Alejandro. This is an open-access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution License [CC BY 4.0], which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.



DOI: <https://doi.org/10.29105/revistahumanitas4.8-109>

Email: victor.ruizramirez@correo.buap.mx

El retrato puesto en escena: Ovillejos de Sor Juana Inés de la Cruz y la estética manierista

The portrait put on stage: Ovillejos by Sor Juana Inés de la Cruz and mannerist aesthetic

Víctor Alejandro Ruiz Ramírez
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Puebla, México
victor.ruizramirez@correo.buap.mx

Resumen. Sor Juana Inés de la Cruz propone una reflexión sobre las complejidades de la composición verbal a través de su poema Ovillejos, un homenaje al escritor español Jacinto Polo, donde plantea implícitamente la pregunta sobre cómo escribir poemas que abordan el tópico particular del retrato femenino, poniendo en escena a una pintora en el momento de ejecutar su obra, el retrato de Lisarda que configura un bucle extraño porque muestra a cierta musa la pintura donde ejecuta el retrato mediante la figuración de espacios artísticos. Este poema se desdobra en la puesta en escena de la ejecución de una pintura y al mismo tiempo que busca mostrar el retrato imaginario de una mujer, Lisarda, escribe un poema, a saber, Ovillejos.

Palabras clave: retrato, pintura, poesía, concepto, bucle extraño.

Abstract. Sor Juana Inés de la Cruz proposes a reflection on the complexities of verbal composition through her poem Ovillejos, a tribute to the Spanish writer Jacinto Polo, implicitly posing the question of how to write poems that address the particular topic of female portraiture and

where she stages a painter at the time of her work, the portrait of Lisarda that configures a strange loop because it shows to a certain muse the painting where it executes the portrait through the figuration of artistic spaces. This poem unfolds in the staging of the execution of a painting and at the same time seeks to show the imaginary portrait of a woman, Lisarda, writes a poem, namely Ovillejos.

Keywords: portrait, painting, poetry, concept, strange loop.

Introducción: el poema retratado

Publicado en 1689 –según las notas de Méndez Plancarte-, el poema *Ovillejos* de Sor Juana Inés de la Cruz –con rima pareada de 396 versos entre endecasílabos y heptasílabos- da cuenta a su lector de las peripecias por las que pasa una pintora y al mismo tiempo poeta en el momento de la ejecución de su obra, cuyo tema la pone en un lío ya que al querer retratar una belleza se da cuenta –dejándolo saber- de las complejidades que acarrea el arte del retrato. En esta obra de Sor Juana se multiplican las apelaciones y las comparaciones hasta enredar al lector con los conceptos y, en un gesto de falsa modestia, la poeta y pintora también se muestre confundida por los productos de su ingenio.

En su poema *Ovillejos*, Sor Juana hace un supuesto homenaje al escritor español Jacinto Polo (ya que, como lo indica el epígrafe, “Pinta en jocosio numen, igual con el tan célebre de Jacinto Polo, una belleza”), proponiendo, a la vez, una reflexión sobre las complejidades de la composición verbal, planteando implícitamente la pregunta sobre cómo escribir poemas que abordan un tópico particular, a saber, el retrato femenino. *Ovillejos* trata la problemática de la ausencia del cuerpo retratado como presencia del ritual retórico retratante, debido a que el retrato de Lisarda se ausenta mientras que se presenta la descripción de la práctica poética; así, el discurso se hace palpable, la palabra se vuelve un escenario donde actúa ella misma en su rol de palabra: el enunciado se personifica como tal. Este gesto narcisista del sí mismo hace de *Ovillejos* un texto deceptivo porque nunca llega lo que promete: el retrato de Lisarda. En cambio, sólo existe una composición poética que reflexiona sobre el proceso mismo de la figuración retórica. La espera se vuelve desilusión si la

esperanza, aún no es ya se encuentra en el sentimiento y termina siendo desilusión porque llega algo ajeno a lo esperado, mientras que la sorpresa ya es a pesar de que aún no termina de darse a la experiencia, ya que se hace un retrato del mismo acto de retratar. La espera y la sorpresa se insertan en el campo de la experiencia temporal del sujeto respecto al acontecer. En el discurso, que avanza en el tiempo, se suspende la realización del retrato de Lisarda dejando en su ausencia la presencia de un hueco.

En el poema se plantean con tono irónico las tribulaciones en el proceso constitutivo de la obra oscilando entre la relación autor/obra y el diálogo con la figura del receptor, además esta oscilación se ve cruzada por la reflexión entre las dos intencionalidades de la imaginación supuestas en el discurso del poema como funciones generales en oposición: la praxis y la mimesis. Por su parte, el ingenio permite que una fórmula retórica gastada cobre nuevamente esplendor; no obstante, esto sólo se lleva a cabo con el domino de la retórica porque la renovación de la fórmula gastada conduce a explicitar la negatividad del sistema retórico.

El presente artículo se compone de dos partes, la primera aborda el tratamiento de la retórica del retrato femenino en la ambigüedad entre pintar y escribir que enriquece el desarrollo del concepto (en el sentido de Gracián) para la consecución de una poética en negativo, la segunda plantea que el bucle extraño en el poema expresa una sensibilidad manierista donde la inteligencia encuentra un aliciente para poner en juego su capacidad de aprehensión del sentido. Con ambas partes sostengo que la imagen de la puesta en escena funciona como puesta en abismo donde se muestra a la poeta pintando el retrato del propio acto de retratar.

Retratar los enredos conceptuosos

Las dificultades de las que se lamenta la poeta y pintora en los versos de *Ovillejos* radican en lo gastado de la maquinaria conceptual y retórica con la cual se pone en discurso un ideal de belleza femenino heredado desde Petrarca, por ello el cuerpo a retratar queda relegado, siendo el retrato de Lisarda y no Lisarda misma, la fuente de las tribulaciones: “... ese cuerpo palpitante en realidad es un fantasma y [...] el verdadero cuerpo es el vestido: las metáforas, las lujosas palabras que traen a nosotros no la palpitación de lo vivido sino el eco de otras palabras”. (Dorra, 2003: 113) Con el tono irónico del poema, la seriedad con que se trata el oficio del poeta se va diluyendo. La parodia integra la fragmentación del cuerpo provocada por las metáforas que la enuncian: “El cuerpo que sugiere la parodia, más que un cuerpo intocable, es un cuerpo desintegrado, hecho de piezas sueltas cuyo valor consiste en oponerse a otras piezas que tiene el valor contrario y que pertenecen a otra imagen”. (Dorra, 1998: 133) Otra dificultad subyace en la ambigüedad propia del arte de retratar porque en el siglo XVII fue una práctica común a la pintura y a la poesía lírica. Dicha ambigüedad da la pauta para el desarrollo de una sensibilidad particular: “Esta actitud de ambigüedad respecto al posible mensaje que encierra la obra es una de las características más típicas del preciosismo manierista.” (Luiselli, 1993: 99) La estética manierista de *Ovillejos* destaca porque trata con ingenio la ambigüedad del retrato llevándola al extremo si se enuncia como una puesta en escena. Su preciosismo radica en hacer del trazo, común a la pluma y al pincel, el motivo para desdibujar los lindes entre lo visual de la pintura y lo verbal del poema.

La búsqueda de los poetas durante el siglo XVII al hacer un retrato no iba hacia nuevas comparaciones, sino hacia distintos

modos de enunciar el símil, con el afán de decir lo dicho de manera inaudita. Al respecto, *Ovillejos* se presenta como un arte poética en verso donde, de forma burlesca, expone las vicisitudes de la creación verbal en general, y de un tipo de composición poética en particular; sólo que en un rumbo contrario a las prácticas clásicas, ya que la poeta-pintora dice lo que no se debe decir, en el modo del decir se niega el objeto del enunciado: "... quizá ese recurso del decir no diciendo y del no decir diciendo nos lleve finalmente aquel lugar que buscamos y que tal vez no queremos encontrar: el lugar donde no hay otra cosa que una pura inteligencia, una inteligencia sin finalidad y sin descanso." (Dorra, 2003: 116) Evitar decir lo ya dicho por la tradición clásica, las metáforas gastadas, desemboca en el decir lo no dicho, el arte mismo de la composición poética. Por esta razón "... mucho más que un retrato es un despliegue de motivos y temáticas que componen una especie de arte poética en negativo: [...] Sor Juana expone en ese poema una reflexión sobre la poesía de su tiempo y sobre su propia manera de tratar la materia poética... (Dorra, 1997: 77). La negatividad en esta obra radica en expresar las condiciones de posibilidad para componer un retrato y en mostrar que la diferencia de sentido entre su tiempo y el de "los mayores" se encuentra en reconocer explícitamente que el retrato nunca enuncia el cuerpo a retratar, sino el modelo retórico que expresa el ideal de belleza femenina.

En *Ovillejos* se desarrollan juegos de sentido con tendencias opuestas, por un lado, se refiere la propia escritura del poema: "El pintar de Lisarda la belleza / En que así se excedió naturaleza, / Con un estilo llano, / Se me viene a la pluma y a la mano." (De la Cruz, 2004: 320 vv. 1-4) Y por otro se tratan problemas literarios de la época en que el poema se realiza. En los versos: "¡Oh siglo

desdichado y desvalido / en que todo lo hayamos ya servido, / pues que no hay voz, equívoco ni frase / que por común no pase / y digan los censores: / ¿Eso? ¡Ya lo pensaron los mayores!” (vv. 39-44; 321) encontramos una lamentación y su motivo en los dos primeros, a la vez que se remite a la época en la que se escribe el poema, al siglo XVII. Los cuatro siguientes tocan el embarazo causado por la censura al lugar común que abrumaba a los poetas de esa época. Aquí la escritura testimonia la situación vivida por los poetas de su tiempo. La exclamación de las tribulaciones por las que pasa la poeta-pintora en el momento de ejecutar su arte será la constante del poema. A partir de esta exclamación, aunada la ironía, se disimula la fórmula de la falsa modestia creándose el juego de aparición-desaparición del retrato.

Cabe mencionar en qué consistía dicha fórmula, entendiéndola con el afán de apreciar el modo en que la falsa modestia participa en la estrategia discursiva de la obra a tratar. Ernst Robert Curtius agrupa a esta fórmula dentro de la tópica, parte del “antiguo sistema didáctico de la retórica”, la cual “hacía las veces de almacén de provisiones; en ella [en la tópica] se podían encontrar las ideas más generales, a propósito, para citarse en todos los discursos y en todos los escritos.” (Curtius, 1955: 122) Entonces ¿podríamos considerar la falsa modestia como un tema recurrente no solo en la poesía, sino en todo tipo de discursos? Los términos de modestia, según Curtius, se recomendaban a los autores a fin de “tratar de crear en el lector un estado de ánimo favorable” (Curtius, 1955: 123), consiguiendo así “la benevolencia, la atención y la docilidad de sus oyentes” (123); si arriba a cierta falsedad es a causa de un relieve que debe poner el orador donde la modestia “acaba por hacerse afectada.” (123) No obstante, en *Ovillejos* dicha fórmula

se vuelve sobre afectada, cumpliendo una función no persuasoria, sino disuasoria porque, a través de ésta, se confunde al destinatario.

El poema inicia con una promesa: pintar la belleza de Lisarda. Antes de comenzar el retrato prometido varios tópicos se acumulan. El primero de ellos es el de la ineptitud que del verso 5 al 34 enuncia la pintora-poeta. Una pretendida falta de experiencia en el arte del retrato abre dicho tema: “Y cierto que es locura / el querer retratar yo su hermosura, / sin haber en mi vida dibujado / ni saber qué es azul o colorado, / qué es regla, qué es pincel, oscuro o claro, / aparejo, retoque, ni reparo.” (De la Cruz 2004: 320 vv. 5-10) Falsa modestia que se basa en el no saber hacer, pero que a la vez advierte que la confusión entre retratar en poesía y en pintura implica la falta de competencia en alguna de las dos. A continuación de aquel tópico se presenta el de la desventura actual que va del verso 35 al 102: “¿Más con que he de pintar, si ya la vena / no se tiene por buena / si no forma, hortelana, en sus colores, / un gran cuadro de flores?”. (321 vv. 35-38) Se sigue una crítica a la censura del verso 103 al 108 como se lee aquí: “que siempre el que censura y contradice / es quien menos entiende lo que dice”. (322 vv. 107-08) Después de estos tres tópicos –los cuales se tornan en obstáculos- la poeta-pintora se deslinda de la recepción del retrato: “Mas si alguno se irrita [...] no hay miedo que en eso me fatigue” (323 vv. 109 y 111), lo cual es una apelación indirecta al receptor.

La falsa modestia con que se inicia el discurso es una de las partes que condiciona la ausencia del retrato de Lisarda. Mediante la fórmula de la falsa modestia la poeta-pintora manipula a su público, le hace creer que no sabe el oficio (vv.5-10), y le confiesa que no ha escrito por voluntad, sino obligada por alguien más cuando dice que “el diablo me ha metido en ser pintora” (320 v. 11). La

escena se vuelve un espejo donde el público podrá reconocer, en la fingida ineptitud de la poeta-pintora, su propia torpeza para mirar el retrato de la parodia del retrato. En este punto resulta crucial definir la parodia en los términos de Severo Sarduy, aunque este autor no distinga entre barroco y manierismo, como “... una lectura en filigrana, en que esconde, subyacente al texto —a la obra arquitectónica, plástica, etc.— otro texto —otra obra— que éste revela, descubre, deja descifrar ...” (Sarduy, 1973: 177) De esta manera, la parodia integra “Textos que en la obra establecen un diálogo, un espectáculo teatral cuyos portadores de textos son otros textos ...” (178)

Po otra parte, cabe aclarar que en el retrato clásico la referencia al cuerpo tampoco se encuentra porque se antepone el ideal de belleza femenina. Si la parodia fuera una simple inversión, un negativo de lo parodiado, la presencia sería la del cuerpo femenino y la ausencia la del ideal de belleza femenina. Pero esto no ocurre así, al menos no en *Ovillejos*, porque en el poema no se parodia al ideal de belleza, sino al modelo retórico que instaura dicho ideal y en esto consiste el giro de la estética manierista, en tomar la sensibilidad clásica para invertirla y mostrar sus condiciones de posibilidad extrayendo formas del arte de retratar con las que hará un retrato *otro*. Los símiles que integran ese ideal han sido enunciado por expresiones que se impusieron como fórmulas y la evasión de estas se vuelve el tema de la parodia y el retrato nos muestra lo parodiado, siendo *Ovillejos* el retrato mismo de la poeta-pintora en el momento de realización de su obra, esto es, del arte de retratar.

La hipótesis de que el retrato de Lisarda no se encuentra en lo que pinta la poeta-pintora, el cuerpo de Lisarda, conlleva admitir que hay una fuga del símil y una sátira de su situación enunciativa,

por lo tanto, se ha negado el canon de belleza femenina instaurado desde Petrarca, quedando la parodia del gastado modelo retórico del retrato tradicional. Se crea un doble origen del poema, uno vacío y otro pleno, instaurando la descentralización del sentido y situando a *Ovillejos* en los extremos de la poesía de su época. Uno de estos centros es la ausencia del retrato de Lisarda y el otro la presencia del autorretrato hablado de la poeta-pintora haciendo la pintura. Las siguientes estrategias discursivas corroboran dicha ausencia: la recurrencia al realismo, las contradicciones, la ironía y la falsa modestia. Estas cuatro maneras de proceder tejen un discurso paródico donde lo parodiado es el modelo retórico que devino la realización de un retrato distante del clasicismo y situado en la estética manierista.

El retrato de Lisarda existe virtualmente, lo cual conlleva una defraudación porque el cuadro-poema donde aparecería pintada la belleza de Lisarda no se concreta, debido a las reflexiones sobre las complicaciones de hacer un retrato. La suspensión instaura una espera más allá de la desilusión provocada por saber no realizada la promesa.

La ambigüedad del objeto-discurso hace que su destinación también se torne ambigua y se tengan a dos destinatarios. La poeta-pintora apela inicialmente a su Musa: “El diablo me ha metido en ser pintora; / dejémoslo, mi Musa, por ahora, / a quien sepa el oficio.” (De la Cruz 2004: 320 vv. 11-13) y, como sabremos con el avance del poema, se trata de Talía, la musa de la comedia, lo cual insinúa el carácter paródico del retrato. La poeta-pintora apela a su Musa con cierta intimidad, ya que ellas dos conforman un “nosotras”. Luego se dirige a un público supuestamente presente: “Pero diránme ahora / que quién a mí me mete en ser censora” (322 vv. 103-04); o: “¿Ven?

Pues esto de bodas es constante” (323 v. 121), apelando a la segunda persona del plural: “Perdonen, que esta mengua / es de que no me ayuda bien la lengua” (324 vv. 151 y 152). También los convoca oblicuamente recurriendo a la ambigüedad en la conjugación de los verbos del español en segunda y tercera persona del plural: “¡Jesús, y qué cansados / estarán de esperar desesperados / los tales mis oyentes! / Mas si esperar no gustan impacientes / y juzgaren que es largo y es pesado, / vayan con Dios que ya esto se ha acabado;” (324 vv. 152-158) Y asimismo los convoca mediante pronombres indefinidos como “alguno”. Cabe resaltar que los trata en término de “oyentes” implicando a la percepción auditiva; por lo tanto, su público asiste a la declamación de un poema.

La musa y los oyentes oscilan como destinatarios. Me permito reiterar que se habla de oyentes y no de lectores u observadores a pesar de que se trata de un poema y de un retrato. A través de la invocación al público se infiere que la realización del retrato se hace como si fuera una puesta en escena, teatralizando con ello el discurso y así se dramatiza la imagen de la poeta-pintora, en una suerte de comedia que finge una tragedia.

La presencia o ausencia de un objeto resulta siempre intencional, por lo tanto, el objeto se encuentra presente o ausente para la consciencia de alguien, este principio de la experiencia se expresa en el retrato de Lisarda, objeto ausente que nunca se realiza, aunque se lo haya prometido al público. En cambio, la poeta-pintora ha logrado retratar, enunciando términos de la pintura, el acto de escribir retratos, es decir, su propia actividad.

Recordaré la ambigüedad de la situación enunciativa. El destinador construye un objeto discurso doble que desde cada una de las posturas de los dos diferentes destinatarios cambia su sentido.

Pero también la postura del destinador es ambigua: puede ser poeta o pintora y esto es lo que afecta al objeto discurso ya que lo hace doble: una pintura y un poema, sin dejar de ser en cualquier caso un retrato: “El espectáculo consiste en una representación verbal-visual y el espectador, por ello, debe asumir que la pluma es a la vez un pincel y que las palabras tienen el valor del trazo.” (Dorra, 1998: 133) Imaginando que está por hacerse un cuadro, éste, desde la perspectiva del público -uno de los dos destinatarios- se presenta torcido, y aparentemente vaciado de sentido. La pintora se desliga de su público al defraudarlo y del objeto por ser algo distinto al prometido. En cambio, para la Musa –el otro destinatario y a quien se dirige el guiño- el retrato se ha realizado porque ve la parodia del ritual retórico del retrato, y la realización se da en la dimensión verbal, sin que por esto la poeta se desligue de la pintora, ya que este rol de pintora le permite disimular el guiño que como poeta y EGO lanza a la Musa, su alter-ego.

Para mirar este cuadro pintado imaginariamente se requiere del arte de ingenio, y no del ingenio solo porque “... hace falta el arte, por más que exceda el ingenio.” (Gracián, 1957: 49) En la propuesta de Gracián el ingenio se define como la sutileza reina de las potencias, gracias a la cual el compuesto de conceptos hace conformidad con el entendimiento, en dicho compuesta radica su arte: “(...) el alma viva del arte del ingenio es un acto inventivo de la inteligencia humana que se propone con «urgencia» mediante agudezas y conceptos ...” (Snyder, 2014: 81) Entonces, se habla de un arte para el ingenio porque este encuentra su expresión a través de las reglas de composición de los conceptos y agudezas.

El concepto, por su parte, “... es un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos.”

(Gracián, 1957: 55) Se trata de la “... artificiosa conexión de los objetos.” (56) Si se captan objetos se debe al artificio, es decir, a las reglas; para tal captación “[t]oda potencia intencional del alma, [...] las que perciben objetos, gozan de algún artificio en ellos.” (53) El cuadro pintado aparece torcido sin un sentido claro ante la primera aproximación de una mirada ingenua. En cambio, situados en la perspectiva del concepto, la de la musa y la poeta-pintora, el cuadro-poema deja de estar torcido y su sentido es pleno: “Gracián enfatiza que los *conceptos* nos permiten visualizar lo que nos rodea y a nosotros mismos desde una infinidad de perspectivas a cual más novedosa ...”.(Rivas, 2001: 81) La perspectiva novedosa del retrato consiste en visualizar desde su composición aguda y conceptuosa. La organización discursiva de *Ovillejos* sólo será captada como agudeza, la cual se conforma en “sutilísimo artificio” que a su vez funda “(...) la conformidad (...) entre los conceptos y el ingenio.” (Gracián, 1957: 53) Distinguiendo las dos apelaciones en el discurso del poema, se tiene que la musa simboliza al ingenio mientras que el público a la necesidad.

En cuanto al retrato, éste sí se realiza, pero no como el de Lisarda, y presenta dos posibilidades de lectura, al menos. En una de ellas -por paradójico que suene- lo imaginario es lo real. El cuadro pintado del que se habla se tuerce según las leyes de la anamorfosis y para mirar la figura desfigurada en la realidad se necesita encontrar la “buena distancia”. Apreciarlo como real lo ilusorio, no ver más allá de la torcedura del discurso, conduce a la experiencia deceptiva del sujeto con el objeto. Para Gilles Deleuze –quien no distingue entre barroco y manierismo- “...lo propio del Barroco es realizar algo en la ilusión sin salir de ella, lo propio del Barroco es realizar algo en la ilusión misma, o comunicarle una presencia espiritual que vuelva

a dar a sus piezas y fragmentos una unidad colectiva.” (Deleuze, 1998: 160) En tanto que ilusión como engaño, la experiencia no accede al objeto mostrado o prometido. Al respecto, lo imaginario se distingue de lo ilusorio por ser posible, entonces, lo ilusorio queda circunscrito a la imposibilidad.

La figurativización de lo pintado depende del momento de lectura: si se mira desde el momento en que se pintará el supuesto retrato de Lisarda, se contemplará, en cambio, el retrato del ritual retórico de hacer retratos; pero, si se mira desde el inicio del poema, la actividad visual se transforma en verbal y se describirá el autorretrato de la poeta pintando un retrato. Desde el comienzo se crea una puesta en escena imaginaria. La lectura del poema realiza un bucle extraño en el retrato de Lisarda mediante una puesta en escena donde se parodia una pintora en el momento de ejecutar su obra. Esta puesta en escena imaginaria realiza una segunda conexión en lo irreal porque muestra a cierta musa una pintura igualmente imaginaria. Un poema se irrealiza en la puesta en escena de la ejecución de una pintura que al mismo tiempo que busca mostrar el retrato imaginario de una mujer, Lisarda, escribe ese mismo poema. Mediante el sistema de la retórica se crea un bucle extraño, este fenómeno “... ocurre cada vez que, habiendo hecho hacia arriba (o hacia abajo) un movimiento a través de los niveles de un sistema jerárquico dado, nos encontramos inopinadamente de vuelta en el punto de partida.” (Hofstadter, 2003: 12) Se hace el poema de un poema retratando el acto de retratar. No obstante, el giro más agudo del poema traspasa la configuración del bucle extraño porque, a través de éste, llegamos a la sensibilidad de quien escribe porque “...gracias a la obra misma es como conocemos principalmente al artista ...” (Dufrenne, 1982: 143) A lo largo del recorrido por la

expresión creadora se va rostrificando la presencia de la artista que no es, a pesar de su existencia histórica, la persona, aquella cuyo cuerpo fisiológico va desapareciendo en la escritura, sino la presencia estética, cuyo cuerpo sensible va trazándose en el estilo de su obra.

La estética manierista en el arte del retrato

Mediante el tratamiento artístico de la agudeza y la sutileza acontece una revaloración estética; con ellas cohabita la gracia. Sobre ésta, Umberto Eco nos dice que “[e]l tema de la gracia, estrechamente vinculado al de la belleza —«La belleza no es más que una gracia que nace de la proporción, conveniencia y armonía de las cosas», escribe Bembo—, abre paso a concepciones subjetivistas y particularistas de lo bello.” (Eco, 2010: 216) Por su parte, la sutileza en el siglo XVI poseía un valor mayor que el de la belleza debido a que propiciaba un placer intelectual en la comprensión de lo complejo: “... si cuando nos enfrentamos con cosas complejas, difíciles y embrolladas, conseguimos desenmarañarlas, comprendiéndolas, conociéndolas, entonces el placer que nos proporcionan es mucho mayor [...] La sutileza [...] es, para la gente dotada de una mente despierta, un valor superior a la belleza.” (Tatarkiewicz, 2008: 203) Tatarkiewicz sintetiza la concepción de la sutileza como cercana a la belleza y su relación con las nociones de precisión y agudeza, esta última muy enraizada en la poesía en lengua hispana del siglo XVII: “Captar las cosas difíciles y ocultas, descubrir la armonía en la no-armonía, constituyó para muchos de esa época lo más elevado del arte: la sutileza ocupó un lugar próximo a la belleza, lugar que en cierto modo era superior.” (p. 203) La gracia junto con la sutileza, forman lo que algunos tratadistas denominan la belleza manierista, la cual propone paradigmas novedosos en el arte: “La belleza

manierista expresa un desgarramiento del alma apenas velado: es una belleza refinada, culta y cosmopolita [...] Combate las severas reglas del Renacimiento, pero rechaza el atrevido dinamismo de las figuras barrocas; [...] es a la vez superación y profundización del Renacimiento.” (Eco, 2010: 221 y 222) La valoración estética del poema, por lo expuesto arriba, se puede apreciar como propia del manierismo. La sensibilidad del manierismo orienta la inteligibilidad del discurso en *Ovillejos* a través del tratamiento semántico del bucle extraño.

La puesta en escena en la que una voz declama la ejecución de un retrato hace que el poema se muestre como un espectáculo donde la inteligencia se pone a prueba: “[u]na obra de arte manierista es siempre un alarde de habilidad, un logro audaz, un espectáculo ofrecido por un prestidigitador.” (Hauser, 1971: 36) En *Ovillejos* se hace gala de cómo se puede transitar en un atisbo del poema a la pintura e invertir la retórica con un guiño, además de volver al punto de partida sin percatarnos que hemos atravesado niveles jerárquicos; no obstante, el propósito se encuentra en vincular las contradicciones insalvables instaurando una dialéctica:

Sería, sin embargo, una idea demasiado superficial ver un mero juego formal en las discrepancias de los elementos de que se compone una obra manierista. La pugna de las formas expresa aquí la polaridad de todo ser y la ambivalencia de todas las actitudes humanas, es decir, aquel principio dialéctico que penetra todo el sentido vital del manierismo. (Hauser, 1971: 37)

Lo visual de la pintura y lo verbal del poema se entremezclan en el arte del retrato, razón por la que este género resulta propicio para explotar el principio dialéctico del manierismo y explorar su

sentido vital. Además, a lo largo del poema se construye la imagen del ovillo porque la poeta y pintora va diciendo aquello que se dice no debe ser dicho de manera doble al nombrar tanto las metáforas del ritual retórico relativas al ideal de belleza como las partes del cuerpo a las que alude. El sentido de la alusión a la elusión resulta vital en *Ovillejos* y destaca su estética manierista.

El retrato, ya sea pintado o escrito, supone la referencia a un cuerpo en una apreciación inmediata. Tanto en la pintura como en la poesía lírica se produjeron técnicas para la realización de este tipo de obra durante el Renacimiento. Dorra precisa que:

Uno de los tópicos más frecuentados en la lírica renacentista fue el retrato femenino, el cual repetía un canon de atributos físicos y de correlativos y codificados símiles que habían encontrado su consagración en la lírica petrarquesca: cabellos=oro, ojos=estrellas, dientes=perlas, labios=grana, etc. (Dorra, 2010: 61)

Ya en el siglo XVII existían varias artes poéticas que recomendaban el modo de la ejecución del retrato. Se habían fijado los moldes y con ello una tradición muy engendrada. Traigo ahora esta observación porque incide con la problemática central de *Ovillejos*: el arte de retratar. La dificultad con la que se topa la poeta-pintora de nuestro poema no proviene de hallar los símiles con los que se presentará el cuerpo de Lisarda, supuesto objeto a retratar, porque ya ha sido superada dicha dificultad por la tradición. Más bien las tribulaciones surgen porque la dificultad está resuelta, me explico. Al buscar “la mejor manera” de retratar la belleza femenina se instauró un ideal de esa belleza que fue seguido por los poetas durante siglos, al menos desde la poesía lírica provenzal, consolidándose ese ideal con Petrarca y heredándose a la lengua

española a través de Garcilaso y Boscán. Entrado el siglo XVII ya no era permisible para “los censores” referirse al ideal de belleza femenina a la manera de Garcilaso. Esto derivó en una búsqueda de procesos de composición mayormente elaborados a través del diseño de figuras hechas sobre otras: metáforas o hipérbatos de segundo grado como los logrados por Góngora al retratar la belleza de Galatea. En el apartado anterior observé que *Ovillejos* desarrolla un arte poética en verso, pero no solo eso, también bosqueja una historia del arte mediante la comparación de obras literarias:

En el poema de Sor Juana que estamos comentando [*Ovillejos*], ella hace un ejercicio de lo que podríamos llamar literatura comparada, ejercicio en el cual sitúa a los poetas de su época frente a los poetas renacentistas (a los cuales describe como “antiguos” y reconoce como “mayores”) para comparar la atmósfera espiritual en que se movieron unos y otros, describir procedimientos y recursos estilísticos, y atribuir valores. Aunque reducida a dos periodos, estaríamos aquí frente al esbozo de una historia del arte, así como al de una estética o más precisamente una poética. (Dorra, 2010: 63)

Por lo tanto, el problema de la pintora-poeta no surge porque intenta retratar un cuerpo -ya que lo retratado es, más bien, un ideal de belleza-, sino en buscar el modo de hacer desaparecer las fórmulas gastadas de los símiles. Como lo mostraré a continuación, si hablamos de algo retratado en *Ovillejos* ese algo es el acto mismo de retratar.

En nuestro poema la lengua realiza dos acciones: pinta y nombra. Luego, la palabra que nombra pinta: “Mas ya que los nombré, fuerza es pintarlos” (De la Cruz, 2004: 325 v. 225). En el retrato la lengua no puede quedarse sólo en nombrar porque pinta cuando nombra. La lengua, según las reflexiones de Émile Benveniste, es el

sistema que le da sentido semiótico al mundo, lo interpreta y lo hace significar, lo hace hablar: “... la lengua es el interpretante de todos los demás sistemas, lingüísticos y no lingüísticos.” (Benveniste, 1999: 64) La lengua enuncia la correspondencia entre los objetos, hace posible que el acto del entendimiento la “expresa”. En todo caso, el concepto surge de la interpretación de la lengua más que del entendimiento. La pintura, desde la postura de Raymundo Mier, se considera como “...un dar a ver, esto es, un fenómeno del don, en el que lo dado a ver es la pintura misma, por lo tanto su fuerza está justo en este momento reflexivo.” (Mier, 2010: 24) Es un arte para la mirada, y lo que se ofrece es la pintura misma. Así como la lengua, la pintura tiene la propiedad de referirse a sí misma: la pintura muestra a la pintura. En lo evidente y obvio, la pintura y la poesía discrepan pero en su afán coinciden, ya que ambas artes buscan la expresión, se trata de dos figuras del mismo intento: “... la pintura y el lenguaje sólo son comparables [...] bajo la categoría de la expresión creadora [...] se reconocen uno a otro como dos figuras del mismo intento.” (Merleau-Ponty, 1964: 57) Si partimos de estas dos posturas podremos entender cómo en *Ovillejos* el sentido se hace performativo: su realización discursiva es lo que significa, porque la lengua –ya sea que pinte o nombre- realiza en su propia enunciación el acto al que refiere: la puesta en discurso. Entonces, la poeta-pintora dramatiza la puesta en discurso del arte de retratar.

Como en los retratos clásicos, el de *Ovillejos* sigue la enumeración de las partes del cuerpo a los pies. El tono satírico con que se critica ásperamente a los censores también pone en ridículo a los poetas que escasos de ingenio conceptuoso siguen enunciando, igual que los mayores, los símiles gastados por la tradición. El cuerpo de la mencionada Lisarda no es el objeto comparado, sino

los términos comparantes, los cuales se tornan motivos de juegos de ingenio, como hablar de los cabellos que conlleva a enredos conceptuosos: “Por el cabello empiezo, esténse quedos,/ que hay aquí que pintar muchos enredos” (De la Cruz, 2004: 324 vv. 161 y 162), porque se trata de evitar expresiones como “Rayos de Sol, cuerda de arco de Amor, en dulce trance” (324), las cuales son enunciadas en el mismo pasaje. Para salir del enredo se recurre al realismo: “En ser cabello de Lisarda quede/ que es lo que encarecerse más se puede” (324 vv. 183 y 184), dicha salida reaparece en algunas de las demás comparaciones.

De los enredos conceptuosos por hacer símiles con el cabello se siguen los formulados a partir de las comparaciones con la frente, llamada tradicionalmente “caballería del Cielo”, donde las cejas serían como dos arcos, pero esto lo cuestiona la poeta-pintora: “Las cejas son... ¿agora diré arcos?” (325 v. 207), negando inmediatamente dicha mención porque arcos puede rimar con zarcos. La continuidad de lo fonético en lo semántico muestra que el símil empleado para expresar el ideal de belleza conduce al equívoco, instaurando un juego conceptuoso de la rima que afecta el significado, realizando el declarado carácter burlesco del poema. La homologación causada por la rima presentaría la hermosura de Lisarda como el de una mujer de tez oscura, contrariando un rasgo del ideal renacentista de belleza femenino: la blancura.

La dificultad de un pintor para retratar los ojos se equipara con la de un poeta al esquivar las viejas maneras de enunciar el símil: “Empiezo a pintar, pues; nadie se ría/de ver que titubea mi Talía,/ que no es hacer buñuelos,/ pues tienen su pimienta los ojuelos” (326 vv. 229-232). Y una vez más se explicita la palabra que se intenta esquivar en el símil: “... ¿no estuve a un tris de decir Soles?” (326

vv. 236). El ideal de brevedad y rectitud de la nariz queda retratada en la cortedad de dos versos que lo enuncian: “Síguese la nariz: y es tan seguida,/que ya quedó con esto definida” (326 vv. 263 y 264). Junto a la nariz vienen las mejillas y se enuncian, de nueva cuenta, las palabras que no se deben decir comenzando por “maravillas” con la cual forma la rima ya gastada, siguiéndose por la comparación con el carmín y la grana: “algo de carmín y grana me ha tentado/mas ahora ponérsela no quiero” (327 vv. 272 y 273), hasta desembocar en el realismo: “Ellas, en fin, aunque parecen rosa,/lo cierto es que son carne y no otra cosa.” (327 vv. 277 y 278). La recurrencia al realismo da pie a una interpretación donde se lee el afán de retornar al origen, lo que implica una supuesta superioridad de lo real. Esta lectura topa con pared cuando tal superioridad se reconoce más bien como dependencia y consecuencia de la palabra, y como una estrategia discursiva, ya que lo real, en el caso de *Ovillejos*, no precede al discurso, sino que sucede en él. Para el retratista tradicional el original no es el cuerpo, sino el ideal de belleza femenina (herencia de Petrarca) que se ha instaurado como canon: “...ningún objeto de arte, ni siquiera los retratos más fieles, son imitaciones de la realidad que los inspira ...” (Herrera, 1997: 173) En cambio, para la poeta-pintora el original es el retrato como tópico en la poesía, del cual hace parodia.

La recurrencia al realismo muestra una evasión del símil y también que el retrato deviene la ostentación del ingenio conceptuoso, relegando el ideal de belleza femenina. El valor estético se halla en el ingenio y no ya en dicho ideal. El afán evasivo toma dos rumbos: uno recurriendo al realismo y, otro, declarando que la comparación no es necesaria: “que no todo ha de ser comparaciones” (De la Cruz 2004: 326 v. 256), ambos recursos van engarzados y se confirman

recíprocamente al ir negando las fórmulas de la comparación para mostrar que no por eso los ojos “dejan de ser buenos” (326 vv. 254).

Los límites se difuminan por las oscilaciones (provocadas) del sentido, de tal modo que en el poema se tratan de modo indistinto el original y la copia, generando la incertidumbre. Lo que podemos inferir, tomando en cuenta la ironía del discurso, es que la poeta-pintora conoce profundamente lo que hace, al punto de fingir su ineptitud. Una aparente ingenuidad inferida por recurrir al realismo al expresar, por ejemplo, que la mano es apreciada no por su beldad sino por su utilidad: “y la estima, bizarra,/más que no porque luce, porque agarra.” (328 vv. 339 y 340), despliega una farsa para mostrar el “ritual retórico” que se ha vuelto la realización de un retrato, lo que se presenta como confusión se vuelve claridad. Se trata del deslinde. Transponiéndose al lugar del espectador ingenuo, la poeta-pintora muestra, fingiendo ineptitud, lo absurdo que resulta hacer pasar por real lo figurado. Así, yendo al sitio que ocupa su público y regresando al propio se deslinda de la postura del realismo ingenuo burlándose de él. El vaivén entre las figuraciones simbólicas y las figuras metafóricas crea un doble tránsito, en las primeras se parte de lo real para ir a lo imaginario mientras que en las segundas se hace el movimiento inverso, mas no simétrico, de provenir de lo imaginario para transitar a lo real. Con lo argumentado hasta este punto, quisiera sugerir que el poema se aprecie como un recorrido por pasajes entre referencias realistas y fantasiosas, además de una oscilación entre lo verbal y lo visual mediante la invisibilidad del retrato no de Lisarda -recordemos-, sino del acto mismo de escribir retratos.

Volver al realismo en el discurso poético muestra que el ingenio de Sor Juana no discrimina, aunque sí distingue la mimesis de

la praxis, el de Sor Juana fue un ingenio circunscrito a su capacidad humana y en ese sentido finito pero unitario, y, no obstante, se plegaba y multiplicaba hacia lo ilimitado porque transitaba en diversas esferas del sentido humano como la cocina o la música. Incluso, su poética enfatizó la semiosis sobre la mimesis porque "... el poema no trata de emular el objeto y sustituirlo, puesto que en el lenguaje literario (y en última instancia también en los lenguajes simbólicos de las artes plásticas) no hay mimesis sino semiosis, es decir, voluntad de significación ...” (Herrera, 1995: 275) Su escritura, hecha no de oposiciones, sino de composiciones diferenciales más que de oposiciones maniqueas, nos deja ver las complejidades de la expresión creadora y, a la vez, apreciar que ésta no prescinde de la técnica y tampoco niega, en tanto que escritura, su condición instrumental de tecnología si enuncia la correspondencia entre la pluma y el pincel que implica la composición de un retrato.

Conclusiones

A lo largo de la lectura de *Ovillejos* asistimos a la dramatización de las tribulaciones que a una poeta-pintora le causan ciertas expresiones que no se deben decir porque “ya lo pensaron los mayores”. Dicha afectación condiciona la emergencia del sentido haciendo que éste avance de modo oblicuo sobre el supuesto objeto a referir: el retrato de Lisarda. Enunciando lo negado que está dicho, se genera un efecto especular y circular que, estudiado con más detenimiento, se reconoce como un bucle extraño de tres niveles: poema, pintura y puesta en escena del poema. Además de que si la poeta-pintora se retrata escribiendo el poema que leemos, entonces nos hallamos en una metalepsis. Lo que develamos es un avance en espiral del sentido en la voluntad de significar. El retrato enunciado en el

poema trabaja sobre el vacío circunscribiendo en su discurso un hueco, que espacializa al sentido creando la posibilidad de interpretaciones diversas: algo vacío puede ser llenado, algo lleno ya está ocupado. De tal manera, estamos ante un poema que ofrece recorridos interpretativos distintos y que desde ciertas perspectivas puede recrearse como el laberinto que hace volver a su caminante para re-significarse.

La ausencia del cuerpo retratado se debe a una doble negación tanto del ideal renacentista de belleza femenina como de su ritual retórico que le dio cabida. En cambio, se atisba el cuerpo retratante a través de la presencia de una voz que busca dar cuenta de su particular mirada sobre las vicisitudes y minucias implicadas en el arte de retratar con el propósito de advertir que en las áureas centurias se vive una ambigüedad que alimenta el ingenio, aquella en la que el retrato poético pinta cuando nombra, generando con ello la visualidad desde la verbalidad. La puesta en escena permite poner en abismo la condición vicaria del retrato que oscila entre la pintura y la poesía. Por lo tanto, la estética manierista en este poema de Sor Juana desarrolla una extracción de las formas artística tratándolas de materia prima del sentido poético y recurso para el puro poder de expresar. En conclusión, *Ovillejos* es un poema que retrata el arte de retratar.

Referencias:

Benveniste, É. (1999). *Problemas de lingüística general II*. Siglo XXI.

De la Cruz, Sor J. I. (2004). *Obras completas*. Tomo I, "Lírica personal", Ed. de Alfonso Méndez Plancarte. Fondo de Cultura Económica.

- Curtius, E. (1995). *Literatura europea y edad media latina*. Fondo de Cultura Económica.
- Deleuze, G. (1998). *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Paidós.
- Dorra, R. (1997). “El cuerpo ausente (Sor Juana y el retrato de Lisarda)”. En *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Tomo XLV, núm. 1. El Colegio de México, pp. 67-87.
- Dorra, R. (1998). “Jacinto Polo, maestro de Sor Juana”. En Glantz M. (ed.). *Sor Juana Inés de la Cruz y sus contemporáneos*. Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 123-137.
- Dorra, R. (2003). “El deseo y la vislumbre (Nuestra lectura de Sor Juana)”. En *Con el afán de la página*. Alción, pp. 101-120.
- Dorra, R. (2010). “El barroco: forma interna y manifestación histórica”. En Arce Sáinz, M. M. y otros (coords.). *Barroco y cultura novohispana*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, pp. 55-71.
- Dufrenne, M. (1982). *Fenomenología de la experiencia estética*. Fernando Torres-Editor.
- Eco, U. (2010). *Historia de la belleza*. Debolsillo.
- Gracián, B. (1957). *Agudeza y arte de ingenio*. Espasa.
- Hauser, A. (1971). *El manierismo, crisis del Renacimiento*. Guadarrama.
- Herrera, A. (1997). “Los engaños de la mirada”. En *Visión de Sor Juana a trescientos años*. Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 161-184.
- Herrera, A. (1995). “Ut Pictura Poesis en Sor Juana”, en Peña, M. (comp.) *Cuadernos de Sor Juana*. Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 273-282.

- Hofstadter, D. (2003). *Gödel, Escher y Bach, un Eterno y Grácil Bucle*. TusQuets-CONACyT.
- Luiselli, A. (1993). *El sueño manierista de Sor Juana Inés de la Cruz*. Universidad Autónoma del Estado de México.
- Merleau-Ponty, M. (1964). “El lenguaje indirecto y las voces del silencio”. En *Signos*. Seix-Barral, pp. 49-97.
- Mier, R. (2010). *Inflexiones de la experiencia estética, XII Curso de Semiótica*. Relatoria no. 6. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Rivas, V. G. (2004). *La sombra fugitiva: la poética del precipicio en el Primero sueño de sor Juana y la comprensión del humanismo barroco*. Universidad Nacional Autónoma de México -Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Sarduy, S. (1973). “El barroco y el neobarroco”. En Fernández Moreno, M. (coord.) *América Latina en su literatura*. Siglo XXI, pp. 168-188.
- Snyder, J. (2014). *La estética del Barroco*. La balsa de la Medusa.
- Tatarkiewicz, W. (2008), *Historia de seis ideas*. Tecnos-Alianza