14. Plata.fm Page 464 Tuesday, January 30, 2007 11:06 AM

EL "JOCOSO NUMEN" DE SOR JUANA, DESDE LA TEORÍA DE LOS GÉNEROS SATÍRICOS EN EL RENACIMIENTO

Fernando Plata Parga
Department of Romance Languages
Universidad de Colgate
Hamilton, ny 13346. ee. uu.
fplata@mail.colgate.edu

Sor Juana Inés de la Cruz (1648?-1695) cultivó, en palabras de Octavio Paz, "casi todas las formas poéticas de su época" (390). Dentro de esa producción, la poesía satírica es muy escasa y, sin embargo, muy variada, como si sor Juana hubiera querido ensayar, siquiera brevemente, los diversos géneros que circulaban en su tiempo. En este trabajo se apuntan algunos datos que nos permitan definir esas "formas" o géneros de la poesía satírica de sor Juana, una de las facetas de su producción literaria menos estudiada. No se intenta aquí un análisis de esta poesía, sino simplemente establecer unas coordenadas teóricas que nos permitan entender la gran variedad de géneros que constituyen la pequeña producción satírica de sor Juana. Me referiré sólo a los "ovillejos", los cinco sonetos "burlescos", cinco de los "epigramas" de tono jocoso y la "Sátira filosófica".[1]

El interés que mueve este trabajo es el de tratar de arrojar nueva luz sobre algunos de los asuntos debatidos por los estudiosos de sor Juana: si es decoroso para una monja escribir poesía de tema y tono vulgar, incluso escatológico; si la poesía satírica de sor Juana supone una subversión de las convenciones literarias de su época; o si esta poesía es imitación de los modelos de la metrópoli o, por el contrario, surge como ruptura con la norma literaria de España.

Conviene, en primer lugar, indagar si los escritores de la Nueva España tenían acceso a los textos satíricos de la Antigüedad greco-latina y del Renacimiento y a los tratados teóricos de los siglos xvi y xvii. En este sentido, un somero repaso de la información proporcionada por los estudios sobre el comercio de libros entre la metrópoli y México, nos da una idea (siquiera aproximada) de los autores a los que sor Juana pudo haber tenido acceso en librerías y bibliotecas novohispanas.

Los modelos de la sátira latina en hexámetros, Horacio, Persio y Juvenal, aparecen a menudo en cargamentos de libros de los siglos xvi y xvii. El inventario de Alonso Losa, librero de la Ciudad de México, de 1576, incluye ediciones de los tres. Aparecen ediciones de Horacio con los comentarios de

14. Plata.fm Page 465 Tuesday, January 30, 2007 11:06 AM

Lambin, en un cargamento de libros de 1600 destinado a la Nueva España (Leonard 1992, 364); otra edición, con la declaración de Villén de Biedma, en otro cargamento de 1601 (Leonard 1933, 352) y en 1655, en el inventario de la librería de Juan de Rivera (Fernández de Recas 1958, 9). Una edición de Juvenal y Persio con la declaración de Diego López se encuentra en la librería de Hipólito de Rivera, en 1655 (Fernández de Recas 1959, 66); otra en la librería de Paula Benavides en el mismo año (Fernández de Recas 1961, 61).

Modelos para la poesía yámbica y el epigrama jocoso eran, entre otros, Catulo y Marcial. Una edición de éste aparece en el inventario mencionado del librero Alonso Losa de 1576; ediciones de ambos se incluyen en un cargamento de libros destinado a la Nueva España, del año 1600 (Leonard 1992, 362, 368 y 380). La edición de Marcial con comentarios de Domizio Calderino forma parte de la librería de Paula Benavides en 1655 (Fernández de Recas 1961, 41); otras ediciones aparecen en un nuevo inventario de la misma librería, del año 1683 (Leonard 1947, 432) y en el catálogo del librero Diego Ybáñez de 1690 (Torre 20).

Entre los autores del Renacimiento y del Barroco europeo, aparecen en el mencionado cargamento de 1600 (Leonard 1992, 382) las *Opere toscane* de Luigi Alamanni (1495-1556), uno de los primeros en aclimatar la sátira romana a la lengua vernácula. Las *Agudezas* de John Owen, traducidas por Francisco de la Torre y las obras del portugués Francisco Manuel de Melo se incluyen en el catálogo de Diego Ybáñez de 1690 (Torre 25, 27).

También son muchos los libros de autores satíricos españoles incluidos en estos inventorios: las obras de Quevedo en la librería de Hipólito de Rivera en 1655 (Fernández de Recas 1959, 68); las de Góngora, con comentarios de Salcedo Coronel, en la librería de Paula Benavides en 1655 (Fernández de Recas 1961, 32) y en la biblioteca de Melchor Pérez de Soto del mismo año (Castanien 377). Ambos poetas aparecen en otra lista de 1683 (Leonard 1947, 425, 430) y en el catálogo de la librería de Diego Ybáñez en 1690, en el que también se encuentran las obras de Polo de Medina (Torre 24-25).

Además de los textos, encontramos en estos inventarios tratados de poética en los que se discuten las convenciones de los géneros satíricos: los *Poetices libri septem* (1561) de Escalígero y *L'arte poetica* (1563) de Minturno aparecen en un cargamento de 1600 (Leonard 1992, 369 y 373); en otro de 1601 se incluye la *Filosofía antigua poética* (1596) de López Pinciano (Leonard 1933, 353) y en la librería de Paula Benavides en 1655 hay más de un ejemplar del *Arte poética* (1592) de Juan Díaz Rengifo (Fernández de Recas 1961, 34). Estas poéticas son importantes, porque en ellas hay discusiones teóricas sobre cuáles eran los metros, el estilo y los modelos de imitación más apropiados para cada uno de los géneros satíricos. Además es interesante des-

14. Plata.fm Page 466 Tuesday, January 30, 2007 11:06 AM

tacar que las obras de Escalígero y Minturno tuvieron mucha influencia en la poética del Renacimiento español: el primero influyó en la del Pinciano, y el segundo en las *Tablas poéticas* (1617) de Francisco Cascales.[2]

Por lo tanto, no faltaban en las librerías y bibliotecas novohispanas de los siglos XVI y XVII los modelos clásicos de la sátira propiamente dicha, el epigrama jocoso y la poesía yámbica, ni tampoco los satíricos italianos, españoles y de otros países, así como los tratados teóricos, ediciones comentadas y poéticas donde se delineaban las convenciones de los diferentes géneros.

Además, sabemos por el estudio de Abreu Gómez (329-346) que Sor Juana tenía en su biblioteca las *Illustrium poetarum flores per Octavianum Mirandulam collecti, et in locos communes digesti*, una colección de lugares comunes de la poesía latina que incluía a Horacio, Juvenal, Persio, Marcial y Catulo, entre otros autores y de la que hay ediciones al menos ya desde 1568. Por tanto, debemos concluir que sor Juana podía conocer directamente a estos autores y estas teorías procedentes de la literatura latina e italiana, y que pudo aclimatarlas sin el concurso, necesariamente, de los modelos de la metrópoli.

Examinamos en primer lugar los *Ovillejos* (número 214) publicados en 1689, en los que sor Juana hace el retrato "jocoso" de Lisarda, invirtiendo los tópicos de la belleza petrarquista.[3] Nos interesa fijarnos en la métrica del poema, porque, como ha mostrado Claudio Guillén, a principios del siglo XVI se dio en Europa una voluntad teórica por amoldar los nuevos géneros procedentes de la tradición grecolatina a las formas estróficas desarrolladas, sobre todo, en Italia: género y metro estaban, pues, íntimamente ligados (21). Por ese motivo, en las discusiones teóricas sobre géneros satíricos, se da gran importancia a la métrica de cada uno; el metro se constituye así en clave para conocer el género en el que se inscribe un poema.

El metro del poema de sor Juana ha llamado la atención de la crítica por lo inusitado de la combinación estrófica[4] y el nombre de *ovillejo,*[5] que ha causado alguna confusión terminológica. Por un lado, la combinación de heptasílabos y endecasílabos agrupados en pareados, empleada por sor Juana, se denomina hoy *silva de consonantes* (Navarro 255; Baehr 227-228) y por *ovillejo* se entiende, por el contrario, una composición de diez versos con tres pareados, cuyo segundo verso es un quebrado a manera de eco, seguido de una redondilla, cuyo último verso reune los tres quebrados. Esta forma fue ensayada por Cervantes ya en la primera parte del *Quijote* de 1605 (Navarro 254-255; Baehr 86-87).

Sin embargo, Méndez Plancarte señaló que en el XVIII ya se conocía con el nombre de *ovillejo* la forma métrica usada por sor Juana.[6] Antonio Alatorre (27-29) destacó que esta combinación métrica, propia para temas jocosos, aparece por primera vez con el rótulo de *ovillejo* en la *Academia burlesca en*

14. Plata.fm Page 467 Tuesday, January 30, 2007 11:06 AM

Buen Retiro a la magestad de Philippo Quarto el Grande, de 1637, donde se proponen a concurso "diez y seis… obillejos" sobre si Judas fue o no pelirrojo.[7] En el siglo XVII cultivaron esa forma métrica, en poemas de carácter satírico, entre otros, Juan de Salinas (1562?-1643),[8] Quevedo (1580-1645),[9] y Valle y Caviedes (1645?-1693?).[10] Ahora bien, normalmente no aparecía, en manuscritos y ediciones del XVII, la palabra *ovillejo* aplicada a este tipo de poemas. De Quevedo sólo tres llevan dicho rótulo en la edición de 1670.[11] Sor Juana bien podía haber conocido estos poemas, especialmente si tenemos en cuenta que dos ediciones de las obras completas de Quevedo del año 1670 están incluidas en la lista de libros hecha para la Inquisición mexicana en 1683 mencionada arriba.

Sin embargo, sor Juana no tuvo necesariamente que acudir a esos poetas como modelos para la métrica. En la poética de Minturno (240-242), que sabemos circulaba en México por lo menos desde 1600, se recomienda, precisamente, la combinación de versos heptasílabos y endecasílabos para la adaptación, a la lengua toscana, del epigrama y de la poesía yámbica clásica. De ahí posiblemente que esta combinación se hubiera popularizado para lo jocoso, primero en la Italia del XVI (donde la cultiva especialmente Antonfrancesco Grazzini), y después en el XVII español y de la Colonia.

El yambo se utilizaba en la antigüedad para la invectiva personal y para las pullas contra otros poetas, pero también, como señala Vossius (1647), para la materia jocosa en general: "etiam in rebus laetis, ac jocosis", por lo que acepta mayor variedad de palabras y más libertad que los géneros serios: "Longè major licentia est in carmine jambico, quàm tragico, vel epico. Multa enim vocabula admittit; quae illi, pro gravitate suâ respuunt". (161) El retrato de Lisarda podría enmarcarse, así, en el ámbito teórico de la poesía yámbica. Eso explica, en parte, la selección que hace sor Juana de un vocabulario poco apto para la poesía de estilo medio o elevado: "pizca" (v. 15), "pellizca" (v. 16), "cozca" (v. 17), "rempuja" (v. 18), "aporrea" (v. 18), "endibia" (v. 30), "mosquitos" (v. 84), "antiguallas" (v. 88), etcétera.

El poema, como han señalado algunos estudiosos, supone una crítica de la imaginería barroca, provocada por el desgaste y el agotamiento de las metáforas petrarquistas (Luciani 1986a, 23; Johnson 70). Efectivamente, sor Juana entronca aquí con una larga tradición "antipetrarquista" que, según Fucilla, se remonta a la burla que hace Francesco Berni en su soneto "Chiome d'argento fine, irte e attorte" (h. 1527), de los tópicos de belleza del soneto del Bembo, "Crin d'oro crespo, e d'ambra tersa e pura". Esa convención la recoge, entre otros muchos, Quevedo en varios de sus poemas,[12] algunos de los cuales son ovillejos, y en los que encontramos, precisamente, imágenes y juegos de palabras que emplea sor Juana en el suyo.

14. Plata.fm Page 468 Tuesday, January 30, 2007 11:06 AM

Por ejemplo, el "yo" jocoso del poema de sor Juana se queja de que los poetas del tiempo, en su incompetencia, visten a sus damas con telas y remiendos, creando "una belleza *rota y remendada*" (v. 94), y más adelante, al describir la vestidura de la dama, parece lamentar "–que ya es el traje parte en la hermosura–" (v. 372). Esto nos hace pensar en el poema de Quevedo dedicado "A una dama hermosa, *rota y remendada*" (número 621) en el que también se lee este endecasílabo: "que es el vestido, nuevo, en la hermosura".[13] Compárese también la descripción que hace sor Juana de las mejillas: "Ellas, en fin, aunque parecen rosa,/ lo cierto es que son carne y no otra cosa" (vv. 277-8), y de la mano: "porque es de carne y hueso,/ no de marfil ni plata […]" (vv. 334-5); esta burla de las metáforas lexicalizadas de la poesía petrarquista aparece también en algunos poemas de Quevedo. En el número 623 le dice el "yo" jocoso a su antigua amante: "y a tus labios [llamé] de grana/ siendo, como se ve, de carne humana" (vv. 23-4) y en otro poema se queja: "Eran las mujeres antes/ de carne y de güesos hechas/ ya son de rosas y flores,/ jardines y primaveras" (número 717, vv. 25-28).

Por tanto, en su elección de metro y género para el asunto del retrato jocoso, sor Juana entra en diálogo con una corriente que desde los yambos y epigramas clásicos, pasando por el renacimiento italiano, llega al XVII español y colonial; sus *Ovillejos* no rompen con esa tradición, sino que se inscriben dentro de una *forma* más de la poesía de su tiempo.

Los sonetos "burlescos" (números 159-163), como se sabe, causaron extrañeza entre los críticos. Para Pfandl, eran prueba de que sor Juana sufría un "anormal estado de sensibilidad"[14] que la llevaba a escribir poemas de mal gusto. Su lenguaje indecente ha hecho que otros críticos, como Abreu Gómez (207) y el propio Méndez Plancarte (Cruz 1: 525), no los considerasen propios de una monja. Sin embargo, como nos ha recordado Luciani, la presencia en sor Juana de lo sublime y lo bajo no es producto de la esquizofrenia, como no lo es en Quevedo o en Góngora, en quienes el tratamiento elevado y burlesco del amor coexiste sin problemas (1986b, 86.)

Efectivamente, lo sorprendente de esos textos disminuye si pensamos que el soneto es, según la mayoría de los tratadistas de los siglos XVI y XVII, una de las formas estróficas más apropiadas para adaptar el epigrama clásico a las lenguas vernáculas.[15] El epigrama es una forma proteica dentro de la cual destacan los poemas jocosos, en la tradición de Catulo y Marcial, que escribían en estilo bajo y en cuyos versos tenían cabida lo obsceno y lo escatológico. El soneto se convierte, pues, en vehículo favorito para la expresión de lo jocoso en España (piénsese en Quevedo) y en otros países. Por tanto, no es de extrañar que sor Juana dé entrada, también, en sus sonetos a esa tradición.

14. Plata.fm Page 469 Tuesday, January 30, 2007 11:06 AM

Pero no solo el asunto de los sonetos parece antipoético sino también su rima. Los "consonantes forzados" que "se le dieron a la poetisa", según reza el epígrafe de la primera edición (1690), son ciertamente cacofónicos: el fonema /k/ se repite en el consonante de la rima en el primer soneto; el fonema palatal /ch/ en el segundo; el prefijo /re-/ aparece en la última palabra de cada verso del tercer soneto; el fonema /f/ en el cuarto y el grupo /-sco/ en el quinto. Luciani interpreta esta cacofonía como antipoética, como una actitud desafiante e irreverente respecto de la tradición poética (1986b, 93). Hay algunos datos que permiten matizar su interpretación.

En primer lugar, la rima ridícula era, al parecer, moneda corriente en el XVII: la han utilizado otros autores, como Quevedo, que escribió un soneto con rima en /-úcho/, /-écho/, /-ácho/, /-ícho/, muy semejante al II de sor Juana, y otro con rima /-áca/, /-óco/, /-úca/, /-éca/, similar al I de sor Juana.[16] Además, importa señalar que la mayoría de esas rimas se encuentra al alcance de Quevedo, de sor Juana y de cualquier otro autor de la época, en el diccionario de rimas incluido en la *Poética* de Díaz Rengifo, libro que, como vimos, circulaba en México en el siglo XVII. En el caso de sor Juana, del total de 70 palabras que ocupan el final del verso en los cinco sonetos, 47 se encuentran en Díaz Rengifo, es decir un 67%.[17]

Ahora bien, junto a estos datos, que parecen apuntar a que sor Juana se mueve dentro de las convenciones poéticas de su tiempo, hay que tener en cuenta otro detalle. Los sonidos /s/, /x/, /r/ y /f/ eran considerados ásperos por la retórica (López Grigera 343). De la /r/ dice Cascales (100) que "suena ásperamente" y Quevedo la llama "letra de borrachos porque se pronuncia trémula, que es propio de los que están […] poseídos por el vino" (Arellano 132). Precisamente la /f/ es el sonido dominante en la rima del soneto IV y la /r/ está presente en el prefijo /re-/ con que comienzan las palabras finales de cada verso en el soneto III. Según esto, sor Juana sería consciente, al hacer su selección, de estar contraviniendo ciertas normas retóricas, y en ese sentido, sí se podría hablar de desafío a la convención poética.

Por último, voy a tratar del poema en redondillas que comienza "hombres necios que acusáis" (número 92). Con el epígrafe de *sátira filosófica* en la primera edición de 1689, es la única vez, en la obra de sor Juana, que encontramos una referencia explícita al género "sátira", en un poema en el que, precisamente, lo satírico, entendido como 'jocoso' parece estar completamente ausente. Sin embargo el texto se ciñe, como veremos, a lo que en su época se entendía por "sátira".

La sátira renacentista, siguiendo el modelo sobre todo de Horacio, pero también de Persio y Juvenal, intenta corregir vicios y recomendar la virtud, especializándose como vehículo de expresión de cuestiones de filosofía moral

14. Plata.fm Page 470 Tuesday, January 30, 2007 11:06 AM

y relegando el componente jocoso,[18] a otros géneros satíricos de origen medieval (el romance jocoso) o clásico (el epigrama y el yambo).

El metro más apropiado para la sátira ocupa, una vez más, gran parte de las discusiones teóricas en el Renacimiento. El verso suelto se utilizó a principios del XVI para aclimatar el hexámetro de la sátira latina, ya que contaba con la ventaja de no tener rima, por lo que, en cierto modo, se acercaba más al ritmo de la poesía latina. Sin embargo, siguiendo el modelo de las *Siete sátiras* de Ariosto (1517-1533), el terceto se impone como forma propia de la sátira. Pronto los teóricos, a la estela de los poetas, entraron en la discusión de cuál era el metro que más convenía al nuevo género. Minturno recoge las dos tradiciones, considerando el verso suelto como el más apropiado para la sátira, aunque admite la posibilidad, sancionada por Ariosto, de escribirla en tercetos de versos endecasílabos:

> [Ariosto] mostrô potersi la Satyrica materia attamente scriuere con terzetti. Ma, percioche le si richiede stile simile al ragionare, com' Horatio n'ammonisce, senza quei numeri, che oltre a 'piedi il uerso rotondo disidera; io direi, che le starieno assai bene le rime sciolte, & ignude di consonanze. (276)

Estos dos metros predominan en la teoría y la práctica del siglo XVI, y posiblemente sor Juana era consciente de esta teoría, al menos, a través de la poética de Minturno. Por lo tanto, podría sorprender que escribiera una sátira seria en redondillas, estrofa de arte menor, más apropiada para lo jocoso y el epigrama.

No es una sorpresa, por contra, que sor Juana empleara esa estrofa para escribir cinco epigramas de tono jocoso (números 93-97), basados en agudezas. Así, el que comienza "Que te dan en la hermosura/ la palma, dices, Leonor;/ la de virgen es mejor,/ que tu cara la asegura" (número 93), se construye en torno a la dilogía de "palma", referida al premio de la hermosura, y al atributo de las vírgenes, lo cual da pie al chiste de que Leonor, por ser tan fea, no encuentra quien la quiera y por tanto, es virgen. También el epigrama "Porque tu sangre se sepa" (número 94) gira en torno a la dilogía de "cepa" ('linaje' y 'tronco de la vid') y de "Reyes" ('monarcas' y 'palo de la baraja'), lo cual invita al chiste con el "rey de copas" en alusión al linaje del borracho. El asunto de estos poemas los aleja de la sátira y los acerca a las burlas del epigrama, género para el que, en algunos tratados de poética, se preceptúa como metro, además del soneto, según vimos, la redondilla (López Pinciano 2: 293-94).

Parecería, pues, que las redondillas no son el metro más adecuado para la "sátira filosófica", que tan poco tiene que ver con los "epigramas" jocosos. Sin embargo, una explicación a esta supuesta anomalía se lee en algunos tratados españoles, en los que se preceptúa el terceto para la sátira (siguiendo las poé-

14. Plata.fm Page 471 Tuesday, January 30, 2007 11:06 AM

ticas italianas) pero también la redondilla, novedad que, lógicamente, no aparece en los modelos italianos:

> Si yo huuiera de escriuirla [la sátira], la escriuiera en tercetos, los quales me parece[n] más a propósito. Mirad, dixo el P[inciano], que las he visto buenas en redondillas. (López Pinciano 2: 290-291)[19]

Otro aspecto de la retórica de la "Sátira filosófica" que delata su pertenencia a la tradición de la sátira romana es el exordio:

> Hombres necios que acusáis
> a la mujer sin razón
> sin ver que sois la ocasión
> de lo mismo que culpáis. (vv. 1-4)

La voz del "yo" satírico se dirige a los hombres que acusan a las mujeres de livianas, siendo ellos los que buscan su liviandad. El apóstrofe es vehemente, tachándose a los hombres de "necios", y la sátira comienza así de una forma abrupta, sin el exordio típico de otros géneros literarios. Normalmente el exordio podía incluir un breve resumen del tema (*propositio*) para captar la docilidad del lector/ oyente, una promesa de discutir asuntos importantes y novedosos, y una profesión de modestia (falsa) para captar la benevolencia del público; esta confesión de incapacidad para narrar la materia del poema era el motivo por el que se solicitaba, a veces, el concurso de las musas, invocándolas.

Sin embargo, ya los comentaristas de fines del xv, como Iodocus Badius Ascensius, habían observado que la sátira latina carecía de invocación, como los exordios épicos y que comenzaba más bien con una expresión de admiración o de indignación, según siguieran el modelo de Horacio o el de Juvenal, respectivamente (Horacio 168r). Para Scaligerus, esto significa que la sátira no precisa exordio y puede empezar "ex abrupto": "Partes in Satyra nullæ: quarum legibus ad certum numerum, certamue dispositionem deducaris. Nullum procœmium si non vis; abrupta omnia" (344). Sin embargo, para Minturno, la sátira sí tiene exordio, aunque éste es de una naturaleza especial: si bien es verdad que la sátira puede comenzar de forma abrupta, argumenta Minturno, ya que el "yo" satírico, comienza el poema con indignación ante el vicio que quiere atacar y corregir, sin embargo, en esa misma entrada indignada, propone cuál es la materia o el vicio de que va a tratar:

> B. Io credeua non essere alla satira il proemio richiesto. Percioche l'entrata è di subito, e ripentina conciosiacosa, che'l Satyrico dall'ira, e dal disdegno sospinto subito à mordere ne uada. M. Ben ch'egli, come uoi dite, di subito, e di ripente à dir male cominci; non è però che ciô non sia principio al mordimento. Percioche quest'è dell'arte, che cominciando punga: conciosiacosa, che pungendo proponga quel, ch'è da trattare. (276)

14. Plata.fm Page 472 Tuesday, January 30, 2007 11:06 AM

Esto es precisamente lo que hallamos en nuestro poema: la voz satírica, al hacer esa entrada abrupta, movida por la *indignatio*: "Hombres necios que acusáis/ a la mujer sin razón" nos descubre, al mismo tiempo, el tema de la sátira: "sin ver que sois la ocasión/ de lo mismo que culpáis" (*propositio*).

Para concluir, quisiera insistir en que la escasa poesía satírica que conservamos de sor Juana es, sin embargo, de una extraordinaria variedad, y parece responder a un deseo, por parte de la autora, de practicar varios de los géneros que la tradición clásica y renacentista le había legado. Se debe también apuntar que esta poesía no parece ser sólamente una imitación de los poetas del Barroco español, ni tampoco una ruptura con las convenciones de la poesía de la metrópoli, sino que nace de las mismas teorías y de la *imitatio* de los mismos modelos, clásicos e italianos, que la poesía satírica española.

Notas

1. Son los números 92-97, 159-163 y 214 en la edición de Méndez Plancarte (Cruz 1: 228-231, 284-287 y 320-330).
2. Ver la introducción de Benito Brancaforte a su edición de Cascales.
3. Para un análisis del poema desde la perspectiva de la subversión de las convenciones petrarquistas, ver Luciani 1986a y 2004, 26-47.
4. Ver la nota de Méndez Plancarte en Cruz 1: 558; Luciani 1986a, 17.
5. Debemos recordar que los epígrafes no son obra de Sor Juana, sino de sus editores. Ver, a este respecto, las puntualizaciones de Luciani 1985.
6. Con ese nombre aparece en el *Diccionario de Autoridades* (1726-39), en la *Poética* de Luzán (1737 y 1789), y en la reedición de Vicéns en 1703 de la *Poética* de Díaz Rengifo (Cruz 1: 558).
7. La *Academia* fue publicada por A. Morel-Fatio en 1878; por José Manuel Blecua en 1952; y por Sánchez, de donde tomo la cita (134-157).
8. Según Navarro (255), el poema de Salinas "Toma el acero por tomar doña Ana" se llamó ovillejo; pero Bonneville ha aclarado que no llevaba ese nombre en los manuscritos antiguos y que sólo se le denominó así desde 1806 (Salinas 508).
9. Son los poemas número 187-190, 620-621, 623, 626, 628-629, 819 y 840 de Quevedo. El 620 y el 621 fueron conocidos desde muy temprano en la Nueva España, al estar incluidos en las *Flores de poetas ilustres* de Pedro de Espinosa (1605), libro que circula en México ya en 1620, en la biblioteca de García Becerril (Leonard 1986, 127 y 1952, 333).
10. Valle 161-184.
11. Quevedo 1670, 243. Las versiones manuscritas tempranas de estos poemas no tienen ninguna mención a su forma métrica.
12. Números 623, 717, etc. Ver números 621-623 especialmente, que son ovillejos, aunque no reciben ese rótulo, sino el de *canción.*

14. Plata.fm Page 473 Tuesday, January 30, 2007 11:06 AM

13. Verso incluido en la versión del poema copiada en el *Cancionero Antequerano,* de 1628; ver Plata Parga 118.
14. Ludwig Pfandl. *Sor Juana Inés de la Cruz, la décima musa de México: Su vida, su poesía, su psique*. Trad. Juan Antonio Ortega y Medina. México: U.N.A.M., Instituto de Investigaciones Estéticas, 1963. 175 (citado por Luciani 1986b, 85).
15. Ver entre otros muchos, Sébillet, *Art poetique* (1548); Peletier, *Art poetique* (1555), en Goyet 107 y 294 y Díaz 48-49.
16. Sonetos número 529 y 535 (Arellano 143-145).
17. Del primer soneto: "bellaca", "urraca", "matraca", "achaque", "saque", "trabuca", "cuca", "peca" y "meca"; del segundo soneto: "muchacha", "tacha", "despacha", "agacha", "macho", "penacho", "ducha", "desembucha", "mucha", "hecha", "sospecha", "cosecha"; del tercero: "regodeo", "recreo", "meneo", "voleo", "resuello", "aquello", "vino", "reposo", "coso"; del cuarto: "garrafa", "rafa", "rufo", "bufo", "bofe" y "mofe" y del quinto: "tosco", "reconozco", "embosco", "hosco", "busco", "ofusco", "rasco", "frasco", "fresco" y "pesco".
18. Ver el estudio preliminar de Juan F. Alcina y Francisco Rico (Fernández de Andrada xix-xx).
19. Ver también Cascales 183.

Obras citadas

Abreu Gómez, E. *Sor Juana Inés de la Cruz. Bibliografía y biblioteca*. México: Monografías bibliográficas mexicanas, 1934.

Alatorre, Antonio. "Quevedo: de la 'silva' al 'ovillejo'". *Homenaje a Eugenio Asensio*. Eds. Luisa López Grigera y Augustin Redondo. Madrid: Gredos, 1988. 19-31.

Arellano Ayuso, Ignacio. *Poesía satírico-burlesca de Quevedo*. Pamplona: EUNSA, 1984.

Baehr, Rudolf. *Manual de versificación española*. 1962. Trad. K. Wagner y F. López Estrada. Madrid: Gredos, 1970.

Cascales, Francisco. *Tablas poéticas*. 1617. Ed. Benito Brancaforte. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.

Castanien, Donald G. "The Mexican Inquisition Censors. A Private Library, 1655". *The Hispanic American Historical Review* 34 (1954): 374-392.

Cruz, Sor Juana Inés de la. *Obras completas*. 1951-1957. 4 vols. Ed. Alfonso Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda. México: FCE, 1976.

Díaz Rengifo, [Juan]. *Arte poética española*. 1592. Ed. facsímil. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1977.

Fernández de Recas, Guillermo S. "Libreros y libros de mediados del siglo XVII en México. I". *Boletín de la Biblioteca Nacional* 9.2 (1958): 7-13.

—. "Libreros y libros de mediados del siglo XVII en México. II". *Boletín de la Biblioteca Nacional* 10.2 (1959): 57-84.

14. Plata.fm Page 474 Tuesday, January 30, 2007 11:06 AM

—. "Libreros y libros de mediados del siglo XVII en México. IV". *Boletín de la Biblioteca Nacional* 12.3-4 (1961): 31-63.

Fernández de Andrada, Andrés. *Epístola moral a Fabio y otros escritos*. Ed. Dámaso Alonso. Estudio preliminar de Juan F. Alcina y Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 1993.

Fucilla, J. G. "Notes on Anti-Petrarchism in Spain". *The Romanic Review* 20 (1929): 345-351.

Goyet, Francis, ed. *Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance*. Paris: Librairie Générale Française, 1990.

Guillén, Claudio. "Sátira y poética en Garcilaso". *Homenaje a Casalduero*. Ed. R. Pincus Sigele y Gonzalo Sobejano. Madrid: 1972. 209-233. Reimp. Guillén, Claudio. *El primer siglo de oro. Estudios sobre géneros y modelos*. Barcelona: Editorial Crítica, 1988. 15-48.

Horacio Flaco, Q. *Opera cum quatuor commentariis, Acronis, Porphyrionis, Antonii Mancinelli, Iodoci Badii*. Paris: I. Roigny, 1543.

Johnson, Julie Greer. *Satire in Colonial Spanish America. Turning the New World Upside Down*. Austin: University of Texas Press, 1993.

Leonard, Irving A. "Romances of Chivalry in the Spanish Indies. With Some 'Registros' of Shipments of Books to the Spanish Colonies". *University of California Publications in Modern Philology* 16 (1933): 217-371.

—. "On the Mexican Book Trade, 1683". *The Hispanic American Historical Review* 27 (1947): 403-435.

—. "One Man's Library, Mexico City, 1620". *Estudios Hispánicos. Homenaje a Archer M. Huntington*. Wellesly, Mass: Spanish Department, Wellesley College, 1952.

—. *La época barroca en el México colonial*. 1959. México: FCE, 1986.

—. *Books of the Brave. Being an Account of Books and of Men in the Spanish Conquest and Settlement of the Sixteenth-Century New World*. 1949. Introd. Rolena Adorno. Berkeley: University of California Press, 1992.

López Grigera, Luisa. "Cuestión de géneros y estilos en dos sonetos de Quevedo". *Symbolae Pisanae. Studi in onore de Guido Mancini*. Eds. Blanca Periñán y Francesco Guazzelli. Pisa: Giardini Editori e Stampatori, 1989. 2: 335-347.

López Pinciano, Alonso. *Philosophia Antigua poetica*. 1596. Ed. Alfredo Carballo Picazo. 3 vols. Madrid: CSIC, 1953.

Luciani, Frederick. "Sor Juana Inés de la Cruz: epígrafe, epíteto, epígono". *Revista Iberoamericana* 51 (1985): 777-783.

—. "El amor desfigurado: el ovillejo de sor Juana Inés de la Cruz". *Texto crítico. Revista del Centro de Investigaciones lingüístico-literarias de la Universidad Veracruzana* 12.34-35 (1986a): 11-48.

—. "The Burlesque Sonnets of Sor Juana Inés de la Cruz". *Hispanic Journal* 8 (1986b): 85-95.

—. *Literary Self-Fashioning in Sor Juana Inés de la Cruz*. Lewisburg: Bucknell University Presses, 2004.

14. Plata.fm Page 475 Tuesday, January 30, 2007 11:06 AM

Minturno, Antonio Sebastiano. *L'arte poetica […] nella qvale si contengono i precetti heroici, tragici, comici, satyrici, e d'ogni altra poesia*. Venetia: Giovanni Andrea Valuassori, 1563.

Navarro Tomás, Tomás. *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Syracuse, New York: Syracuse University Press, 1956.

Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. 1982. Barcelona: Seix Barral, 1988.

Plata Parga, Fernando. *Ocho poemas satíricos de Quevedo. Estudios bibliográfico y textual, edición crítica y anotación filológica*. Pamplona: EUNSA, 1997.

Quevedo, Francisco de. *Las tres musas últimas castellanas. Segunda cumbre del Parnaso Español*. Madrid: Imprenta Real, 1670.

—. *Obra Poética*. Ed. José Manuel Blecua. 4 vols. Madrid: Castalia, 1969, 1970, 1971 y 1981.

Salinas, Juan de. *Poesías Humanas*. Ed. Henry Bonneville. Madrid: Castalia, [1988].

Sánchez, José. *Academias literarias del siglo de oro español*. Madrid: Gredos, 1961.

Scaligerus, Julius Caesar. *Poetices libri septem*. 1561. In Bibliopolio commeliano, 1617.

Torre Revello, José. *Un catálogo impreso de libros para vender en las Indias Occidentales en el siglo XVII*. 1929. Madrid: Francisco Beltrán, 1930.

Valle y Caviedes, Juan del. *Obra completa*. Ed. Daniel R. Reedy. [Barcelona]: Biblioteca Ayacucho, [1984].

Vossius, Gerardus Joannes. *De artis poeticae natura, ac constitutione liber*. 1647. *Opera in sex tomos divisa*. Amsterdam: P. & J. Blaev, 1701.