

SOR JUANA: DIALOGO DE RETRATOS

POR

GEORGINA SABAT DE RIVERS
State University of New York. Stony Brook

POET: — I will say of it,
It tutors nature; artificial strife
lives in these touches, livelier than life
(Shakespeare, *Timon of Athens*, I,i)

Sor Juana Inés de la Cruz, la notable y erudita monja mexicana del siglo xvii, mostró una predilección especial por poemas relacionados, directa o indirectamente, con retratos femeninos. De entre la interesante variedad que nos ofrece en su lírica personal, nos ocuparemos en este trabajo de dos poemas en décimas en los cuales se establece un diálogo. En el primero la poetisa habla al retrato, y en el segundo (donde es ella la retratada) se dirige, desde el lienzo, hacia la amada. Estas relaciones de objeto a persona y viceversa se esfuman, según veremos, porque el objeto, obra de arte, se hace «naturaleza», adquiriendo las mismas características del ser humano. El primero que estudiaremos apareció originalmente en *Inundación castálida*, en 1689, la primera edición del primer tomo de sor Juana; el segundo, en la primera edición del tomo II, en 1692¹. El de *Inundación* es aquel que dice:

¹ Aparecen, sin embargo, en la edición de Alfonso Méndez Plancarte, *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz* (México: Fondo de Cultura Económica, 1951); el poema que se publicó en 1692 con el número 102 y el publicado en *Inundación castálida* en 1689 con el de 103. Aparece éste en mi edición de ese mismo título que publica Editorial Castalia con el número 53, no así el otro poema, ya que se publicó originalmente en el tomo II, según se ha dicho. Pueden verse en el tomo I del crítico mexicano en las pp. 239 a 242, y en nuestra edición de Noguera, *Sor Juana Inés de la Cruz. Obras selectas* (Barcelona, 1976), páginas 586-587.

Copia divina, en quien veo
 desvanecido al pincel,
 de ver que ha llegado él
 donde no pudo el deseo;
 5 alto, soberano empleo
 de más que humano talento,
 exenta de atrevimiento
 pues tu beldad increíble,
 como excede a lo posible,
 10 no la alcanza el pensamiento.

¿Qué pincel tan soberano
 fue a copiarte suficiente
 ¿Qué numen movió la mente?
 ¿Qué virtud movió la mano?
 15 No se alabe el arte, vano,
 que te formó peregrino:
 pues en tu beldad convino
 para formar un portento,
 fuese humano el instrumento,
 20 pero el impulso, divino.

Tan espíritu te admiro,
 que cuando deidad te creo,
 hallo el alma que no veo
 y dudo el cuerpo que miro.
 25 Todo el discurso retiro,
 admirada en tu beldad
 que muestra con realidad,
 dejando el sentido en calma,
 que puede copiarse el alma,
 30 que es visible la deidad.

Mirando perfección tal
 cual la que en ti llevo a ver,
 apenas puedo creer
 que puedas tener igual,
 35 y a no haber original
 de cuya perfección rara
 la que hay en ti se copiara,
 perdida por tu afición,
 segundo Pigmalión,
 40 la animación te impetrara.

Toco, por ver si escondido
 lo viviente en ti parece:
 ¿posible es que de él carece
 quien roba todo el sentido?
 45 ¿Posible es que no ha sentido
 esta mano que le toca,
 y a que atiendas te provoca
 a mis rendidos despojos?
 ¿Que no hay luz en esos ojos?
 50 ¿Que no hay voz en esa boca?

Bien puedo formar querella,
 cuando me dejas en calma,
 de que me robas el alma
 y no te animas con ella;
 55 y cuando altivo atropella
 tu rigor, mi rendimiento,
 apurando el sufrimiento,
 tanto tu piedad se aleja
 que se me pierde la queja
 60 y se me logra el tormento.

Tal vez, pienso que piadoso
 respondes a mi afición,
 y otras, teme el corazón
 que te esquivas desdeñoso.
 65 Ya alienta el pecho, dichoso,
 ya infeliz al rigor muere,
 pero, como quiera, adquiere
 la dicha de poseer,
 porque, al fin, en mi poder
 70 serás lo que yo quisiere.

Y aunque ostentes el rigor
 de tu original, fiel,
 a mí me ha dado el pincel
 lo que no puede el amor.
 75 Dichosa vivo al favor
 que me ofrece un bronce frío:
 pues aunque muestres desvío,
 podrás, cuando más terrible,
 decir que eres impasible,
 80 pero no que no eres mío².

² La lectura y modernización de los poemas se basa en los textos antiguos. Para una bibliografía de éstos, en cuanto al tomo II, véase mi artículo «Nota bi-

En estos poemas hallamos alusiones al mundo grecolatino: Platón y Aristóteles, Plutarco y Horacio; al mundo medieval: amor cortés; al Renacimiento y al Barroco. Todo esto está labrado intrincadamente junto a la expresión de los sentimientos de la autora, que es quien, real o imaginariamente, contempla y admira el retrato, habla con él, le ruega o, cuando es ella la retratada, su retrato se dirige y confronta a la persona amada. Tienen, pues, estos versos carácter autobiográfico. Son poemas únicos dentro de la obra de la monja, donde se hace evidente la vieja y usada fórmula de Simónides de Ceos que Plutarco nos transmitió: «La pintura es poesía muda y la poesía una pintura que habla»³.

Sor Juana, como se sabe, tuvo acceso al mundo clásico a través de su conocimiento del latín y de sus extensas lecturas y estudios constantes. Su familiaridad con la poesía española anterior a ella también era profunda.

Dice el epígrafe⁴ del de «Copia divina»: «Esmera su respetoso amor; habla con el retrato y no calla con él, dos veces dueño.» El drama, diálogo donde la segunda persona es muda, se establece entre la poetisa, hablante lírico en primera persona y autora de la «copia», y el retrato⁵ que representa a la persona querida y con la que se utiliza el «tú» clásico. Hay, pues, dos personajes, pero cada uno de ellos es presentado en doble dimensión: la poetisa y el pincel utilizado como instrumento, y el cuadro y el original que éste reproduce.

En el estudio de estos dos poemas nos fijaremos en la utilización del tópico de Naturaleza y Arte y en el uso de los pronombres. No se presenta en estos poemas un verdadero diálogo, aunque haya un «yo» y un «tú», porque la segunda persona no dice nunca nada en ninguno de los dos; todo lo que sabemos de ella nos llega impuesto a través del «yo»,

bliográfica sobre sor Juana Inés de la Cruz: Son tres las ediciones de Barcelona 1693» (en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México, 1974, XXXIII, pp. 391-401).

³ Véase de Jean H. Hagstrum, *The Sister Arts* (University of Chicago Press, 1958), p. 10.

⁴ No es el mismo que aparece en la edición de Méndez Plancarte para este poema. O bien no tomó como base para su texto la edición de *Inundación*, o lo cambió para que encajara adecuadamente en la suya propia. La lectura del poema misma, en Méndez Plancarte, tampoco es igual a la de los textos antiguos. Todo ello ya se señaló, con referencia a otros casos, en mi edición de Castalia.

⁵ Acaso, apunta Méndez Plancarte, sea el de la condesa de Paredes (marquesa de la Laguna). Hubiera podido pertenecer a alguna otra de las virreinas protectoras de la poetisa. Pero me inclino a creer en la posibilidad apuntada por el jesuita mexicano, puesto que fue esa virreina la más alabada y estimada, y este poema apareció en *Inundación castálida*, cuya publicación ella promovió.

que es el único que habla. Así es como sucede en las actuales investigaciones policíacas, según apunta, en muy diferente contexto, Michel Butor⁶, quien nos habla del carácter especial de «récit didactique» atado a la segunda persona. La poetisa dice en los poemas, hablándole al retrato o a la amada misma: «Tú haces esto o aquello, me rechazas, eres cruel...» Pero el «tú» no puede ni corroborar ni negar, porque el «yo» reina soberanamente sobre esa segunda persona que no se expresa.

Al comenzar el primer poema, la poetisa utiliza el vocativo dirigiéndose al retrato mismo, a la «copia». En seguida se pone de relieve el papel preponderante desempeñado por el pincel. Este instrumento ha servido no sólo como objeto material para pintar, para la creación de la obra, sino como capaz por sí mismo de realizar los deseos íntimos que no ha podido realizar la persona cuya mano lo ha movido. El haber podido «desvanecer» los colores en las formas de la copiada ha tenido la virtud de permitirle identificarse con ella, de tocarla, de convertirse en parte de la persona amada. Sor Juana utiliza «envanecido», acepción antigua del participio «desvanecido». Con él tenemos otro ejemplo de los muchos casos en que sor Juana utiliza, al mismo tiempo, o aprovecha, dos o más significados de una misma palabra, lo que da a su poesía una sugestiva ambigüedad. El pincel, al identificarse con la amada, ha pasado, al mismo tiempo, a remedar la obra de Dios, a realizar «alto, soberano empleo / de más que humano talento». Esa beldad es obra de un ser sobrenatural; es por ello que la copia está «exenta de atrevimiento». Es decir, el mérito de la obra no se debe al genio del pintor (o del pincel); éste no puede comprender tanta hermosura porque está más allá de lo imaginable. Lo único que ha hecho es reproducir lo que veía.

Los mismos conceptos se reiteran en la segunda estrofa con las preguntas retóricas que la abren para determinar, tocando el tópico de Arte y Naturaleza, que es ésta, como base de la creación divina, lo que ha motivado la obra de arte. La poetisa nos dice aquí que el arte humano (y el instrumento que lo crea: el pincel que pinta) es reflejo de la naturaleza (la que representa a Dios); sin ella aquél no podría existir, y por eso lo llama «vano», es decir, vacío.

En la estrofa siguiente la erudita monja va aún más allá. Recuerda, probablemente, a Plotino, quien, al igual que Platón, desanimaba al artista a imitar la naturaleza y lo dirigía a descubrir la realidad inmaterial que se halla detrás de las formas visibles. La forma perfecta, ejemplar,

⁶ Véase su colección de ensayos: *Répertoire II*, «L'usage des pronoms personnels dans le roman», pp. 66-67.

no está en la naturaleza misma, sino en el espíritu que le da vida y en la mente del que contempla la obra. Así en:

Tan espíritu te admiro,
que cuando deidad te creo,
hallo el alma que no veo
y dudo el cuerpo que miro.

Pero notemos que en sor Juana resulta más complicado porque no está tratando con una obra «natural», sino con una representación artística de ésta. Añadamos, pues, a los personajes de que hablamos antes: a la poetisa-pintora y su instrumento, el pincel, su calidad mental de ser humano pensante; y al cuadro y su original, el espíritu que lo anima. La «beldad» de la copia, lo que realmente «muestra», es decir, evoca, es la imagen espiritual, divina, que la poetisa tiene de la persona retratada y que trae a la mente el retrato mismo. Y es así porque la contemplación del retrato deja «el sentido en calma», es decir, la reacción que provoca está más allá de lo físico, de las pasiones que su contemplación puede levantar en los sentidos; es un atisbo de la divinidad.

Es interesante destacar el modo original en que sor Juana trata el tópico de Naturaleza y Arte. No los opone ni determina la superioridad de uno de ellos, como era costumbre. Son tratados como tan íntimamente unidos que resultan una misma cosa, y se confunden las cualidades atribuidas tradicionalmente a una y otro. Se va aquí, indirecta y sutilmente, del lienzo, Arte, a la mujer, Natura⁷.

Mas recordemos que la poetisa se dirige siempre al retrato, y que todas sus disquisiciones parten de él. Es el retrato mismo el que nos muestra esa tal «perfección rara» (en sus varias acepciones de inmaterial, de poca densidad, de extraordinaria). El lienzo se presenta como valor real, tanto es así que, en la estrofa quinta, se llega a dudar de la

⁷ Como es sabido, se acostumbraba determinar la superioridad de uno de ellos sobre el otro. El que más se acerca a sor Juana, sin llegar a la identificación e intercambiabilidad tan explícitamente sugeridas por ésta, es Cervantes. Véase este pasaje: «Y la industria de los moradores ha hecho tanto, que la naturaleza, encorporada con el arte, es hecha artífice y connatural del arte, y de entrambas a dos se han hecho una tercia naturaleza, a la cual no sabré dar nombre» (*Galatea*, ed. Avalle-Arce, Madrid, 1961, tomo II, pp. 170-171). Véanse, sobre este tópico, «Las églogas de Garcilaso: Ensayo de una trayectoria espiritual», de Elias L. Rivers, en *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas* (Oxford, 1964, pp. 421-427), y también, con referencia a Cervantes, «Art must recreate reality: set it straight by reestablishing the lost connections between words and things, between appearance and reality», en *Novel to Romance*, de Ruth El Saffar (Hopkins University Press, 1974), p. 76.

existencia de un original que, sin embargo, se dijo antes era condición *sine qua non* para la existencia de la obra. De no ser así, parece insinuar sor Juana, el lienzo mismo, o el Arte, tendría suficiente valor *per se* como para ser digno de pasar a ser Natura. Abundemos en este concepto que sor Juana sugiere. La monja es empírica, cree que es el esfuerzo⁸, el acto creador, lo que da vida, anima, lo que, al crear, nos hace dioses. Así como Dios creó al hombre formándolo de barro y le dio vida por medio del aliento, del soplo de Dios, ella ha creado el retrato por medio del pincel. Ese es el «impulso divino» que hay en cada ser humano creado por Dios a semejanza suya de que nos habló la monja en la estrofa dos. Sor Juana, pues, no se pronuncia a favor de Arte ni de Naturaleza; parece decirnos que los dos tienen el mismo valor: el espíritu anima al Arte lo mismo que a la Naturaleza; el Arte se hace Natura lo mismo que Natura se hace Arte, como nos lo dice al recordar el caso de Pígalión, donde ocurrió esta transformación.

En la estrofa cinco sigue sor Juana elaborando y reafirmando, nuevamente con la utilización de preguntas retóricas, lo que ha dicho anteriormente: su asombro de que el lienzo no sea cosa viviente, naturaleza. Hay que notar que en «¿Posible es que no *ha* sentido / esta mano que *le* toca...?»⁹, la monja cambia, sólo en estos dos versos, a la tercera persona. O bien es un *lapsus* de la poetisa pensando en el retrato, o bien se refiere a «lo viviente» mencionado en el verso 2 de esta estrofa. Notemos, también, que el «sentido» mencionado dos veces en versos contiguos es ambiguo en el primer caso (parece referirse a entendimiento, a razón). Puede significar que pierde la razón a causa de la hermosura que contempla o puede referirse a su falta de comprensión de por qué el retrato no tiene vida. En el segundo caso se refiere a los sentidos físicos, reforzado todo ello con la inmediata mención de «mano», «ojos», «voz» y «boca». De las cosas del espíritu se pasa así a la pasión, y se evocan conceptos del amor cortés. No se trata ya del alma de la amada: se trata del alma de la poetisa, a quien la «copia» se la ha robado y que, sin embargo, no le sirve para animarla en el retrato o copia. Esta obra de arte, no obstante, actúa como el original humano: es riguroso, no siente

⁸ Recuérdese, a propósito del esfuerzo, el personaje clave de Faetón en el *Sueño*: aunque fracasamos, el «intento» nos salva. Véase mi libro *El «Sueño» de sor Juana Inés de la Cruz: Tradiciones literarias y originalidad* (Londres: Támesis, 1976), pp 86-96.

⁹ Méndez Plancarte presenta la lectura en segunda persona: «*has* sentido» y «que *te* toca». En las ediciones antiguas aparecen estos dos versos en tercera persona. El «¿Posible es...» de la estrofa quinta que estamos tratando está sobrentendido en «(¿Posible es) que no hay luz...?» y en «(que no hay voz...?»).

piEDAD y hace sufrir permitiendo el cortesano «logro» del «tormento».

La poetisa va de la esperanza a la muerte, nos dice en la estrofa siete, pero, de algún modo, aprende, «adquiere la dicha de poseer» y, al final, es capaz de aprisionar al ser amado. (Nótese que «piadoso» y «desdeñoso» concuerdan con «retrato».) Esta idea, en cuanto a poder someter la voluntad del ser amado, se basa en el proceso de creación que se señaló antes. Y crear es poseer. Se basa, también, en la importancia fundamental que la monja da al intelecto humano. Es la misma idea que trata sor Juana en su bellísimo y famoso soneto «Detente sombra de mi bien esquivo», cuyos tercetos dicen así:

Mas blasonar no puedes, satisfecho,
de que triunfa de mí tu tiranía:
que aunque dejas burlado el lazo estrecho
que tu forma fantástica ceñía,
poco importa burlar brazos y pecho
si te labra prisión mi fantasía.

La última estrofa que comentamos vuelve a los conceptos apuntados a través del poema: la copia es fiel al original, es tan cruel como éste, es decir, coinciden Arte y Naturaleza; el instrumento utilizado al copiarle, le dice la poetisa, el pincel, ha sido otro modo de poseerte, ya que no pude conseguirlo por el amor; le debo ese favor al bronce sobre el cual copié tu original, el cual, igualmente, me desdeña. Pero al recrearte, el retrato mismo, con alma y todo, pasa a ser posesión mía, así que puedes «decir que eres imposible¹⁰, / pero no que no eres mío». Todo esto reforzado por la utilización del «yo» con un «tú» silente, según se mencionó antes. Son dos procesos correlativos: si yo soy capaz de crearte, soy capaz de poseerte; «tú» no tienes voz.

Pasemos ahora al análisis del otro poema, en el cual se invierten los papeles: es un retrato de la poetisa el que habla a la persona querida¹¹. Véase el epígrafe: «Décimas que acompañaron un retrato enviado a una persona». Son aquí los dos personajes: el retrato que reproduce el original, que es la poetisa, y la persona a quien el retrato se envía. Sor Juana usa la primera persona al hacer hablar al retrato y la tercera al

¹⁰ En la edición de Méndez Plancarte se lee «impasible». Pero en todas las ediciones antiguas del tomo I aparece «imposible».

¹¹ Méndez Plancarte, en las notas suyas a este poema, apunta la posibilidad de que sea el autorretrato «del que sus posteriores efigies dícense 'Copias fieles'». Esa persona querida cree sea la marquesa de la Laguna (véase p. 496 de su tomo I).

referirse al «original» o a ella misma. Esta última trilogía («el retrato», «el original» y la poetisa misma) es, todas tres, la misma entidad, la cual se mueve de la primera a la tercera personas y tan pronto usa el masculino como el femenino¹². Efectivamente, pasa, insensiblemente, y de modo muy sugerente, de un género al otro según indique el «original» o el «retrato» o su persona femenina¹³.

Este segundo poema dice así:

A tus manos me traslada
la que mi original es,
que aunque copiada la ves,
no la verás retratada:
en mí toda transformada,
te da de su amor la palma;
y no te admire la calma
y silencio que hay en mí,
pues mi original por ti
pienso que está más sin alma.

De mi venida envidioso
queda, en mi fortuna viendo
que él es infeliz sintiendo
y yo, sin sentir, dichoso.

¹² Véase, nuevamente, a Butor en la obra mencionada antes, en cuanto a la primera y tercera personas. Dice el novelista y crítico francés hablando de la utilización de «él» por César en sus *Comentarios*: «S'il avait écrit à la première personne, il se serait présenté como témoin de ce qu'il raconte, mais en admettant l'existence d'autres témoins valables pouvant corriger ou compléter ce qu'il nous en a dit. En employant la troisième personne, il considère la décantation historique comme terminée, la version qu'il donne comme définitive. Il récuse ainsi par avance tout autre témoignage...» (p. 69). Sor Juana va de una a otra persona en caracterizaciones que se refieren todas a la propia poetisa. Por medio de la primera persona nos comunica su mundo interior, sus sueños; por medio de la tercera nos da cuenta de cómo se suceden los acontecimientos. Se nos presenta así como actor y testigo.

¹³ Recordemos, al hablar de este cambio de género, que la monja utiliza aquí los versos de aquel romance que dicen:

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

(Número 19 en la edición de Méndez Plancarte, tomo I, p. 57. Y en nuestra edición de Noguera, *Sor Juana Inés de la Cruz. Obras selectas*, también número 19, p. 403.)

En signo más venturoso.
 estrella más oportuna
 me asiste sin duda alguna,
 pues que, de un pincel nacida,
 tuve ser con menos vida,
 pero con mejor fortuna.

Mas si por dicha, trocada
 mi suerte, tú me ofendieres,
 por no ver que no me quieres
 quiero estar inanimada.
 Porque el de ser desamada
 será lance tan violento
 que la fuerza del tormento
 llegue, aun pintada, a sentir:
 que el dolor sabe infundir
 almas para el sentimiento.

Y si te es, faltarte aquí
 el alma, cosa importuna,
 me puedes tú infundir una
 de tantas como hay en ti:
 que como el alma te di,
 y tuyo mi ser se nombra,
 aunque mirarme te asombra
 en tan insensible calma,
 de este cuerpo eres el alma
 y eres cuerpo de esta sombra.

En la primera estrofa, al hablar el retrato, se refiere con pronombres («la», «la»), participios pasivos femeninos («copiada», «retratada», «transformada») y formas verbales («traslada», «da») a ella misma, que es el original del cuadro y la que hace el envío. Notemos que «retratada», como ya señaló Méndez Plancarte¹⁴, se utiliza en su doble significado de «reproducida» y de no «retractada», es decir, que no se desdice de sus profesiones de afecto. «Transformada» recalca el cambio de forma, de persona a retrato, sufrido por ese original. En «te da de *su* amor la palma» (v. 6), el posesivo se refiere a la poetisa así como «está» (v. 10). Se menciona, también, como se hizo en la estrofa seis del poema anterior, la falta de alma que hay en el retrato y, más aún, en el original, en la poetisa, por habérsela entregado a la persona amada.

En la estrofa siguiente hay un cambio, en los primeros versos, en el

¹⁴ Véase tomo I, número 102, p. 496.

uso de los géneros: «envidioso», en masculino, se refiere ahora, concordando gramaticalmente, al «original», a «él» (el «infeliz»); pero «dichoso» se refiere al «retrato»: «y yo, sin sentir, *dichoso*». Sin embargo, vuelve a cambiar al femenino, al referirse a la poetisa misma, cuatro versos más abajo, en «de un pincel *nacida*». Nótese la ambigüedad expuesta en estos cambios y en el paso insensible de uno a otro género. Sor Juana parece corroborarnos con ello lo que descubrimos en el poema anterior: Arte y Naturaleza se hacen uno. Los dos últimos versos de esta estrofa:

tuve ser con menos vida,
pero con mejor fortuna,

repiten lo que se apuntó anteriormente en cuanto a la creación, el «ser» del lienzo (aunque aquí con menos vida). Con «mejor fortuna» porque llega a las manos de la amada.

El «por dicha» del comienzo de la estrofa tres tiene el sentido de la antigua frase adverbial equivalente a «por acaso», «por casualidad»; diríamos hoy «por desdicha», «por mala suerte», «por mala ventura». «Inanimada», «desamada» y «pintada» se refieren a la poetisa misma, no ya al retrato ni al original. Se aplican al retrato caracteres humanos en los versos siguientes:

llegue, aun pintada, a sentir:
que el dolor sabe infundir
alma para el sentimiento,

llevándonos, nuevamente, al concepto de lo «animado» en el arte.

Sor Juana cierra su poema tocando otro aspecto que vimos en el poema anterior y que apuntó en éste al final de la primera estrofa: «tú has robado el alma a otros muchos además del alma mía, así que puedes infundirme una». Pero es en los dos últimos versos donde este poema y el anterior se tocan más estrechamente, aunque se exprese de modos diferentes. Al decir:

de este *cuerpo* eres el alma
y eres *cuerpo* de esta sombra,

la poetisa subraya lo intercambiable del Arte y la Naturaleza. En la primera mención, «cuerpo» no es otra cosa que la efigie reproducida en el lienzo, es decir, el retrato, el cual ha recibido el *alma* (la vida) del ser amado. En el segundo caso es ese mismo ser amado el que le da «cuerpo», realidad *física* a esa «sombra», o sea, a ese mismo retrato. Es decir,

el «cuerpo» retratado y sin vida del primer caso adquiere «cuerpo», vida, en el mundo físico y en el espiritual por el alma que recibe de la amada. Hay penetración entre la copia (adjudicándole carga anímica) y el original; y con el ser amado, que es quien ha puesto la chispa, «el impulso». Es el ser amado, ahora, quien se convierte en dios, puesto que convierte a un lienzo sin vida en un «cuerpo» verdadero con alma y todo (como en el Génesis Dios lo hizo con el barro).

Con el estudio de estos dos poemas sor Juana nos prueba, una vez más, el sello original, erudito y avanzado que acostumbraba imprimirle a su literatura, esta vez en composiciones de forma al parecer tan poco estudiosa como son las décimas. Como última representante máxima del Barroco, la poetisa no sólo compendió modas y conceptos del mundo clásico que se habían ido desarrollando a través del Siglo de Oro, sino que además de darles un sello muy personal, con la utilización de juegos lingüísticos, anticipó textos vanguardistas de nuestros días.

