

En el taller del poeta
La composición poética en el barroco
In the poet's workshop
The poetic composition in the baroque

Dra. Cristina Beatriz Fernández
UNMDP-CONICET

RESUMEN

El presente trabajo se enfoca en los mecanismos de composición poética en la poesía del barroco, tomando como ejemplo la escritura de su más célebre exponente americana: Sor Juana Inés de la Cruz. Se revisan conceptos como el de *imitatio*, las partes de la retórica y, sobre todo, las fuentes de la *inventio*. Más que por la idea de originalidad, las operatorias de los poetas barrocos se explican como ejercicios de virtuosismo para lograr *variaciones* sobre formas y temas reconocibles en la tradición. Ese virtuosismo propició una escritura sumamente compleja y, con ella, la necesidad de la crítica literaria como hermenéutica de textos profanos.

PALABRAS CLAVE: barroco; imitación; inventio; poesía; retórica.

ABSTRACT

This paper focuses on the mechanisms of poetic composition in baroque poetry, taking as an example the writing of its most famous American exponent: Sor Juana Inés de la Cruz. The *imitatio*, the parts of the rhetoric and, above all, the sources of the *inventio* are reviewed. Better than due to the idea of originality, the operations of the baroque poets are explained as exercises in virtuosity. Those exercises tend to achieve *variations* on recognizable forms and themes in tradition. That virtuosity led to an extremely complex writing and, with it, the need for literary criticism as the hermeneutic of secular texts.

KEYWORDS: baroque; imitation; inventio; poetry; rhetoric.

Introducción

La concepción de la poesía en los siglos XVI, XVII y XVIII, que en líneas generales encuadramos en las estéticas del humanismo renacentista, el barroco y el neoclasicismo, estaba sometida al principio de la *imitación*. La *imitatio* era no sólo un principio compositivo sino también un modo de legitimación del poeta (figura que, en el caso americano, quedaba generalmente subsumida en las múltiples funciones del *letrado* en el contexto colonial).¹ A diferencia del poeta romántico y sus sucesores modernos, el objetivo del poeta no era exhibir la expresión de una subjetividad única y ser, en consecuencia, *original*, sino demostrar que conocía la *tradición* y que podía insertarse en ella.² Más que por la idea de originalidad, las operatorias de los poetas barrocos se explican como ejercicios de virtuosismo para lograr *variaciones* sobre formas y temas reconocibles en la tradición. A continuación, se ofrecen algunas notas sobre el modo de escribir poesía en el siglo XVII, ejemplificando con su más célebre exponente americana: Sor Juana Inés de la Cruz.

Las partes de la retórica

En primer lugar, hay que tener en consideración cuáles eran las partes de la *retórica*. Hoy en día suele asociarse la noción de retórica con los *recursos de estilo, figuras o tropos*, pero esa, en realidad, era apenas una parte de los procedimientos involucrados en el amplio campo de la retórica que consistía, simultáneamente, en *una técnica o arte, un saber sobre el lenguaje y una práctica social*, pues el ejercicio de la palabra estaba vinculado con la dimensión simbólica del poder. Suelen enumerarse cinco partes de la retórica, a las que debemos entender como acciones dentro de un proceso, no como partes de una estructura:

- inventio o euresia
- dispositio o taxis
- elocutio o lexis
- actio o hypocrisis
- memoria o mnemé

La *inventio* es la búsqueda o selección de elementos dentro de la tradición, son los fragmentos de un amplio repertorio que se van a combinar para elaborar el poema. El procedimiento de la *inventio* es más extractivo que creativo, se trata de encontrar los materiales que conformarán el discurso. Por lo tanto, la *inventio* exige *erudición* e *ingenio*: la búsqueda dentro de la tradición requiere amplios conocimientos, no se puede improvisar ese saber. Y para seleccionar y combinar elementos, es necesario que el poeta sea ingenioso, que busque vinculaciones con los tópicos clásicos, las imágenes codificadas u otros poemas ya escritos sobre los mismos temas. Por ejemplo, el poema

¹ Sobre el rol del letrado en la época colonial americana, remitimos al clásico estudio de Ángel Rama.

² Acerca del paso de las teorías del arte imitativas a las expresivas, es ineludible el clásico libro de Meyer Abrams.

3 de Sor Juana³ lleva como epígrafe lo siguiente: “Discurre con ingenuidad ingeniosa sobre la pasión de los celos. Muestra que su desorden es senda única para hallar el amor; y contradice un problema de don José Montoro, uno de los más célebres poetas de este siglo.” Entonces, sabemos que el poema versará sobre el amor y los celos, que se escribe para responder a lo escrito por otro autor, Montoro, y que encuentra un valor positivo a los celos: son la única muestra genuina de amor. Para defender sus argumentos sobre el asunto, Sor Juana enumera la sintomatología del amor y los celos, tratando de demostrar que puede simularse el amor pero no los celos y, a partir del verso 60, ofrece una serie de personajes clásicos y bíblicos (Eneas, Teseo, Marte, Dalila, Judit, etc.) que hicieron falsas promesas de amor a sus amadas o amados, para concluir en que “todos fingieron amor / mas ninguno fingió celos”.

Componer un poema era, desde este punto de vista, un desafío. Porque cuanto más *ingenioso* el poeta, más difícil se le hacía al lector reconocer la referencia a la que los versos remitían. Sin embargo, dado que el círculo de escritores y lectores era reducido, el haber compartido lecturas comunes (incluso en autores que, como Sor Juana, no pasaron por el sistema de escolarización formal o la universidad) hacía que muchas referencias fueran fácilmente reconocibles por todos (o casi todos) los posibles receptores. La lectura era, en cierto sentido, más intensiva que extensiva: se accedía a menos libros, que eran releídos muchas veces. Y de cualquier forma, era un mérito del poeta si sólo unos pocos lograban entenderlo: la dificultad era un logro que granjeaba cierta distinción tanto a quien podía elaborar un poema complejo como al lector que lograba ponerse a la altura del desafío y comprenderlo. De allí el exacerbado gusto barroco por todas las formas de transmitir un mensaje mediante formas poco transparentes y que apuntaban a ocultar, disfrazar o desfigurar el mensaje. Por eso, muchos poemas son casi adivinanzas para el lector de hoy, que necesita recurrir a todo un aparato crítico y recursos auxiliares para decodificar el sentido de los poemas.⁴ Esta complejidad en las formas de la escritura es lo que motiva que, para el lector de hoy, sea indispensable contar con ediciones anotadas de los poemas, así como recurrir a manuales de retórica o versificación, además de asegurarse de cuál era el sentido de las palabras en esa época.⁵

³ Seguimos la numeración de los poemas de Sor Juana establecida por Alfonso Méndez Plancarte y retomada por Antonio Alatorre.

⁴ El gusto por la escritura hermética propició, por ejemplo, la difusión de poemas que era enigmas o adivinanzas. Sor Juana remitió a unas monjas portuguesas una serie de verdaderas adivinanzas en verso, conocidas como los *Enigmas ofrecidos a la casa del placer*, a quienes desafiaba a encontrar la respuesta y comunicarla, también, en verso.

⁵ Para esto último resulta crucial la consulta al *Diccionario de Autoridades*, el primer diccionario de la Real Academia Española, publicado entre 1726 y 1739, que recoge, precisamente, las acepciones de las palabras vigentes en la literatura del siglo XVII. Se puede acceder a su versión online en la página de la RAE (menú Diccionarios anteriores, Diccionario de Autoridades):

<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/diccionarios-antiguos-1726-1996/diccionario-de-autoridades>

Materiales auxiliares de la inventio

Por supuesto, sería algo ingenuo suponer que los poetas barrocos apelaban a su memoria individual para conformar esos vastos sistemas de *referencias culturales*. Sor Juana recurrió a varias fuentes, entre las que se destacaron las *Metamorfosis* de Ovidio, un verdadero repertorio de mitos y personajes; literatura clásica, ya fuese greco-latina o española; la Biblia, la literatura patrística y sus comentadores o hermeneutas; algunos cronistas de Indias, como Torquemada y su *Monarquía indiana*. Pero incluso aquellos poetas célebres por su memoria prodigiosa⁶, se apoyaban en toda una serie de materiales que colaboraban en el proceso de la *inventio*: *repertorios, diccionarios, summas, misceláneas, poliantes o florilegios, antologías de sentencias y refranes*, que en gran medida habían sido productos de las investigaciones filológicas del humanismo renacentista en el siglo XVI⁷. Ordenados según algún criterio lógico: alfabético, temático, por ramas del saber, etc., ofrecían información sistematizada y, gracias a los índices con que contaban, podían ser consultados con relativa facilidad.

Un caso notable entre las fuentes de la *inventio* barroca es la *Officina* de Ravisius Textor. Se trata de una suerte de enciclopedia de la época, por temas. Publicada en 1520, ofrecía un índice muy útil, que consignaba temas de lo más diversos, entre los cuales encontramos algunos tan curiosos como: “Padres de niños asesinos”, “Los asesinos de hermanos y hermanas”, “Ahogados en agua”, “Los nombres de ciertos gigantes y de otros hombres de tamaño inusual”, “Los nombres de armas de guerra y espadas”, “Hombres célebres muertos en tierra extranjera”, “Hijos de dioses y héroes” y tantos otros. Si, por ejemplo, alguien tenía que escribir un poema sobre una persona que había muerto a causa de una picadura de serpiente, iba al título “A serpentibus occisi” y encontraba allí una lista de personajes famosos de la historia o la mitología, todos ellos muertos por serpientes, entre los cuales con certeza encontraría algún nombre pertinente para citar en su poema (ver figura 1).

⁶ El caso más resonante es, nuevamente, el de Sor Juana, quien fue sometida a un severo examen oral por parte de varios eruditos cuando vivía en el palacio virreinal, del cual salió victoriosa.

⁷ Afirma Sagrario López Poza: “ya desde comienzos del siglo XVI, se produj[o] una eclosión de herramientas auxiliares de carácter enciclopédico impresas que intentaban reunir según taxonomías y criterios diferentes todos los conocimientos relativos a fuentes de la erudición y lugares comunes que un autor o un predicador podía necesitar” (2000: 193).

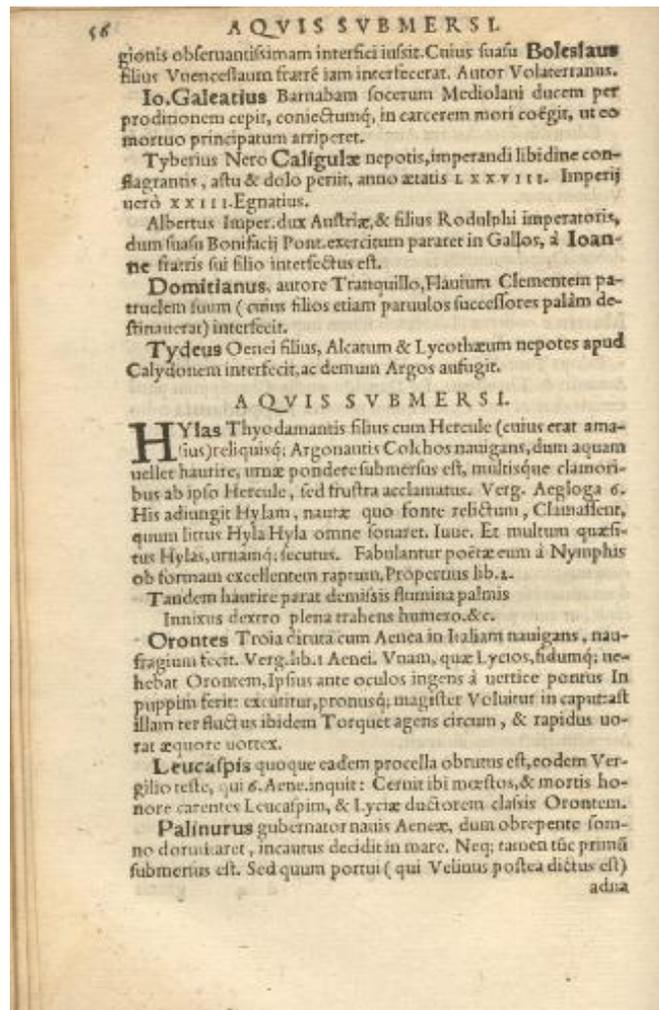


Figura 1

Subtítulo "Ahogados en agua" en

Ravius Textor, *Officinae epitome*. Lyon: Gryphius, 1560.

Otra zona de exploración para los poetas la constituían los escritos de los mitógrafos. Natal Conti (ver figura 2), Pérez de Moya, Vitoria o Cartario eran autores de la época (del siglo XVI, en realidad) que habían sistematizado los mitos de la antigüedad clásica. Tomemos el ejemplo de Pérez de Moya, a quien Octavio Paz cita como una de las fuentes de Sor Juana. Su libro *Philosophia secreta* era un compendio de todo lo que se había escrito acerca de cada personaje de la mitología clásica. Lógicamente, se trataba de un material muy práctico para la consulta, organizado por capítulos, uno para cada divinidad. Algo interesante es que la portada dice que el libro está "ordenado" por el bachiller Pérez de Moya. Es decir, que se presenta como alguien que realiza el trabajo propio de un compilador, más que un autor en el sentido creativo moderno.

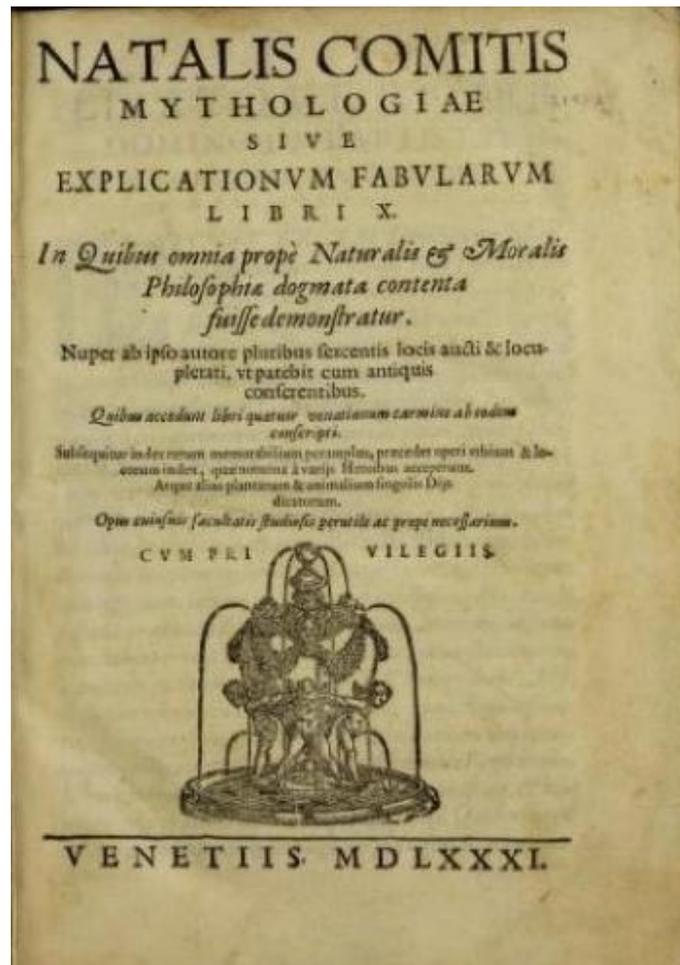


Figura 2

Portada de:

Natalis Comitis, *Mythologiae sive explicationum fabularum libri X*. Venecia, 1581.

Por último, es ineludible detenernos en la literatura emblemática, importante no solamente en la literatura sino en la cultura del barroco en general, por el peso que adquirió la imagen visual. El emblema era un texto que no respondía a un único sistema semiótico: era una combinación de imagen y letra, que colaboraba en la codificación de sentidos⁸. Por ejemplo, uno de los célebres emblemas de Alciato lleva el lema o mote: “El amor es efecto potentísimo” y ofrece una imagen alegórica donde un joven, con los ojos vendados, conduce un carro arrastrado por dos leones⁹ (ver

⁸ Según explica Mario Praz, “La palabra emblema fue inventada por Alciato, que la tomó de las *Annotationes ad Pandecta* de F. Budé, en donde significaba ‘trabajo de mosaico’: en este mismo sentido fue utilizado el término ‘emblematura’ por F. Colonna en su *Hypnerotomachia*, la cual tuvo gran influencia en el origen y la afición a los emblemas. [...] el punto de vista representacional representado por la palabra ‘emblema’ [...] fue adoptado por Andrea Alciato bajo la influencia de los jeroglíficos egipcios” (1989: 24).

⁹ El *Emblematum liber* se publicó en 1531 y, en edición ampliada y definitiva, en 1550. Fue prontamente traducido a otros idiomas.

figura 3). El sentido de los versos al final, el epigrama, explica que el amor es tan fuerte como los leones. Luego, si un poeta hablaba de un auriga ciego llevado por leones, para referirse a alguien bajo los poderosos efectos del amor, muchos reconocerían fácilmente en ese emblema de Alciato el origen de la imagen.



Figura 3

Andrea Alciato, *Emblematum liber*. Augustae Vindelicorum [Augsburgo]: Heinrich Steyner, 1531

Otros autores muy utilizados dentro de esta tradición fueron Pierio Valeriano y Cesare Ripa. Este último publicó en 1593 su *Iconología*, un libro de emblemas donde se representaban alegóricamente los vicios, virtudes, sentimientos, acciones humanas, etc. (figura 5). Pintores y poetas usaban las imágenes ya codificadas en estos libros, por lo cual cada elemento que aparecía en una pintura o poema podía tener un significado especial, alegórico, metafórico o ser un atributo que connotaba la presencia de algún personaje o divinidad.



Figura 4

Cesare Ripa, *Iconologia*. Venecia: Cristoforo Tomasini, 1645.¹⁰

¹⁰ Transcribimos la explicación de la figura correspondiente a la “Investigación” según la traducción al español de Rosa María Mariño Sánchez-Elvira y Fernando García Romero: “Mujer con alas en la cabeza, cuyo vestido ha de estar íntegramente estampado de hormigas. Tendrá en alto el brazo diestro, así como el dedo índice de la misma mano, mostrando de este modo una Grulla que vuela por los aires. Mientras tanto, con el índice de la siniestra, ha de señalar a un Can, que aparece con la cabeza baja y el hocico por tierra, en actitud de rastrear a alguna fiera.

Las alas que lleva en la cabeza significan la elevación de su intelecto; pues alzándose en pos de la conquista de la Gloria, el Honor y la Inmortalidad, se alcanza el conocimiento de las cosas Celestes y elevadas.

Ponemos esta figura con el traje lleno de Hormigas porque con ello simbolizaban los Egipcios la Investigación, siendo dichos animales diligentísimos investigadores de cuanto precisan para su vida y mantenimiento.

Señala además la Grulla, que aparece volando, porque de este modo mostraban los Egipcios (como dice Pierio, lib. XVII) al hombre curioso e investigador de las cosas más elevadas y sublimes, así como de todas aquellas que están más alejadas de la Tierra, a imagen y semejanza de este pájaro, que es de los que vuelan más alto, alcanzando una gran velocidad y llegando muy lejos con la vista. Sobre el significado del Can dice el Filósofo Sexto Pirrón, en su lib. I, cap. XIV, que pintándolo de la guisa que

Por último, hay que considerar, entre los materiales con que trabaja el poeta, los *tópicos*, es decir, los *lugares retóricos*, que conforman una verdadera red o sistema que subsume la mayoría de las composiciones del barroco, desde el punto de vista temático. Una lista tentativa de esos *loci retorici* podría incluir los siguientes: la locura del mundo, el ser y el parecer (con sus derivados: la idea del mundo como representación, el mundo como teatro, las máscaras y los disfraces, espejos y espectáculos, el desengaño), las metamorfosis, lo heroico, la transcodificación o fusión de las artes (*ut pictura poesis*, la poesía y la música, retratos verbales y pictóricos), el saber entendido como acumulación (y su consecuencia: la melancolía), las interferencias entre lo sacro y lo profano (la sensualización de lo espiritual y viceversa, el cruce entre misticismo y erotismo, el ascetismo que deriva en crueldad), la temporalidad (*tempus fugit* y su contraparte, *carpe diem*), la vida como un viaje (*homo viator*), el sueño y la muerte, la fortuna.¹¹

Más allá de la inventio

Una vez que el poeta tenía elegidos los elementos para su composición, había que tomar decisiones sobre la *dispositio* y la *elocutio*. Es misión de la *dispositio* ordenar el material que se ha encontrado en la fase de la *inventio*. La *dispositio* es el orden, las partes del discurso en sentido lógico: introducción / desarrollo / conclusión, presentación del dilema / evaluación de los argumentos / elección final, etc. Por ejemplo, en el poema 58 de Sor Juana, de temática religiosa, la poetisa celebra el sacramento de la comunión de la religión católica, por eso es un “Romance [...] a Cristo sacramentado”. La idea de que, mediante su transubstanciación en la hostia consagrada, Jesucristo ingresa al cuerpo del creyente, se convierte en una nueva modulación del tópico del amor y los celos: Sor Juana se pregunta, siguiendo la tradición mística de ver en Dios al amado del alma, si Cristo ha entrado a su corazón por amor o por celos, es decir, como una muestra de afecto o para escrutar su conciencia. El poema queda estructurado así de un modo lógico, como un verdadero “dilema”¹². Acá, Sor Juana plantea un dilema a partir del verso 17 “... ¿Es amor o celos / tan cuidadoso escrutinio? / Que quien lo registra todo, / da de sospechar indicios.” El poema ofrece argumentos a favor y en contra de cada opción y finalmente concluye: “luego es amor, no celos, / lo que en Vos miro.” La estructura del poema como un dilema es la forma que Sor Juana elige para escribir sobre la comunión (tema repetido,

dijimos representa la Investigación; pues cuando persigue a alguna fiera, si llegara a algún lugar donde hubiera tres caminos y no ha podido ver por cuál de ellos ha pasado el animal, olfateando el primero, huele luego el segundo; y si en ninguno de ellos encuentra el rastro que le incita, sin oler el tercero se lanza ya resuelto en su seguimiento, pues razona que necesariamente se habrá huido por esta última parte” (Ripa, 1996: 536-537).

¹¹ Una explicación siempre útil de estos aspectos se encuentra en las partes tercera y cuarta del clásico libro de José Antonio Maravall, “Elementos de una cosmovisión barroca” y “Los recursos de acción psicológica sobre la sociedad barroca” (1975: 305-494).

¹² Recordemos que el más famoso dilema de la literatura es, probablemente, el de Hamlet cuando se interroga sobre “ser o no ser” ante la calavera de Yorick, el bufón.

si los hubo, entre la poesía de monjas) y también es producto de su *ingenio* vincular el tratamiento del tema religioso con el tópico más general del amor y los celos.

En cuanto a la *elocutio*, es el cómo, la forma, lo más cercano a nuestra moderna concepción de *estilo*. Es esta dimensión de la retórica la que se concentra en las figuras del lenguaje, figuras retóricas o tropos, que no deberíamos leer como simples adornos superficiales. En realidad, no se puede separar muy tajantemente el qué del cómo, de manera que, en un poema, *inventio / dispositio / elocutio* están entramadas y lo que hacemos aquí es ofrecer una división algo simplificada por razones expositivas.

Tanto la *dispositio* como la *elocutio* eran en sí mismas un *arte*, que respondía a técnicas o reglas. Una concepción de la poesía en estos términos está bien alejada de la idea de creación poética como inspiración repentina o improvisación. En el ámbito de la *elocutio*, los tópicos más frecuentes en la poesía barroca así como el afán de buscar una expresión oscura, muchas veces hermética, llevaban a privilegiar figuras del lenguaje complejas o extremas que colaboraban en las operaciones de *amplificatio* y en las *paradojas*, tan del gusto barroco: metáfora, analogía, alegoría, hipérbole, enigma, concepto, etimología, oxímoron (contrario al epíteto), latinismos, cultismos, sinestesias, antítesis, juegos fónicos y gráficos (acrósticos), conceptos y agudezas. Se buscaba, en definitiva, potenciar todas las formas del *artificio* para conjurar lo que en las artes plásticas se conoce como el *horror vacui* y que en la poesía podríamos equiparar a cierto desprecio por las formas demasiado simples.

En la poesía barroca, el gusto por los juegos del lenguaje propició que la esfera de la *elocutio* cobrara proporciones desmesuradas, como si la forma se independizara, muchas veces, del objeto o tema. De ahí que, muchas veces, la poesía de este período hiciera del artificio el verdadero objeto del poema, restándole importancia al asunto. Así, era bastante frecuente que, en los torneos poéticos o en simples momentos de esparcimiento, los poetas se ejercitaran en desafíos formales, como completar un soneto del cual se les habían dado previamente las terminaciones o rimas (poemas 159 a 163, por ejemplo) o jugar con acrósticos (poema 200 dedicado a Martín de Olivas, maestro de latín de Sor Juana). Por otro lado, el peso asignado a determinadas figuras o procedimientos retóricos podía ser definitorio en un poema: veamos, por ejemplo, el poema 100, “Alma que al fin se rinde al amor resistido: es alegoría de la ruina de Troya”, que está armado a partir del procedimiento de la *alegoresis*: el alma racional es la mítica ciudad de Troya, los sentidos (la vista, el oído) son los guardianes engañados que abren las puertas de la ciudad, el Amor (personificado) entra con engaños, como el célebre caballo de los griegos, toma el control de la ciudad (el alma) haciendo prisionera a su princesa (la Razón) y finalmente la incendia (recuperando, de paso, la vieja metáfora del fuego del amor). El poema concluye con la descripción de la caída del alma=Troya: “Todo el Amor lo extermina; / y con ardiente furor, / sólo se oye, entre el rumor / con que su crueldad apoya: *Aquí yace un Alma Troya. ¡Victoria por el Amor!*”

Finalmente, entraban en juego la *actio* o dicción (menos relevante si el poema no se iba a recitar sino a leer) y la *memoria*. Si alguien componía un poema que iba a leer otro, estas dos últimas dimensiones quedaban en la esfera del recitador aunque la *memoria* atraviesa en realidad todas las partes de la retórica: no sólo se trata del ejercicio de memorizar un poema concluido, la *memoria* era entendida también como

una facultad que estaba involucrada en la búsqueda de argumentos y tópicos (la *inventio*), la forma de organizar un discurso (la *dispositio*, que se nutría de los *exempla* ya existentes) y el modo o estilo (la *elocutio*). La memoria, en consecuencia, resulta inseparable de una concepción de la poesía que se basa en la imitación de *modelos*, como lo fueron Góngora o Quevedo para los poetas americanos.

Conclusión

El peso de la memoria y de los autores más o menos conocidos por todos los letrados, hacía posible la producción frecuente de *parodias* (todos reconocían el modelo que se estaba parodiando) y la complejidad de las formas propició la escritura de textos exegéticos, precursores de lo que hoy llamamos la crítica literaria, que buscaban interpretar y explicar las complejas figuras de la poesía del período. Sólo por citar algunos casos, tenemos, en España, el libro de Baltasar Gracián titulado *Agudeza y arte de ingenio* (1642), un tratado dividido en cincuenta “discursos” que explica las diversas formas que pueden emplearse en la construcción de un *concepto o agudeza*. En América, Juan de Espinosa Medrano (alias El Lunarejo) publicó en el Cuzco un *Apologético en favor de don Luis de Góngora* (1662) para defender al poeta español de quienes criticaban su estilo y, para hacerlo, pasó revista a las múltiples figuras retóricas empleadas y recreadas por Góngora. Por último, cuando se dio a conocer el poema *Primero Sueño*, de Sor Juana, una silva de más de 1.000 versos de tema gnoseológico y de muy difícil decodificación, el poeta español Pedro Alvarez de Lugo se enfrascó en la tarea de glosarlo, explicarlo, comentarlo. Su *Ilustración al Sueño de la décima musa mexicana, más despierta en él que en todos sus ilustres desvelos, para desvelo de muchos*, quedó inconclusa: cuando Álvarez de Lugo murió, apenas había llegado a la explicación del verso 233 del *Sueño* de Sor Juana. Pero que alguien sintiese la necesidad de escribir un tratado para explicar uno solo de los poemas de la autora mexicana nos dice algo sobre la búsqueda de oscuridad y dificultad de los poetas del siglo XVII y, también, sobre la relación entre la poesía barroca y el surgimiento de la crítica moderna, pues todas estas obras rebasaban la mirada filológica tradicional, heredada de la exégesis bíblica o de los autores clásicos, para discutir sobre el estilo, las escuelas y las *novedades* poéticas.

BIBLIOGRAFÍA

- Abrams, Meyer (1953). *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York: Oxford UP.
- Alvarez de Lugo, Pedro (1991). "Ilustración al *Sueño* de la décima musa mexicana, más despierta en él que en todos sus ilustres desvelos, para desvelo de muchos. Da luz a sus tinieblas cuanto le ha sido posible el licenciado don Pedro Álvarez de Lugo Usodemar, abogado de la Real Audiencia de Canaria". En Andrés Sánchez Robayna. *Para leer "Primero sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz*. México: FCE.
- Barthes, Roland (1982). *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica. Ayudamemoria*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires.
- Dubois, Claude-Gilbert (1980), "El artista y su modelo (de la imitación)". En *El manierismo*. Barcelona: Península.
- Espinosa Medrano, Juan de (1982). "Apologético en favor de Don Luis de Góngora" en *Apologético*. Selección, prólogo y cronología de Augusto Tamayo Vargas. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Garavelli, Bice Mortara (1988). *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra.
- Gracián, Baltasar (2010). *Arte de ingenio, Tratado de la agudeza*. Edición de Emilio Blanco. Madrid: Cátedra.
- López Poza, Sagrario (2000). "Polianteas y otros repertorios de utilidad para la edición de textos del Siglo de Oro". *La Perinola*, 4.
- Paz, Octavio (1992). *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Buenos Aires: FCE.
- Praz, Mario (1989). *Imágenes del Barroco (estudios de emblemática)*. Madrid: Siruela.
- Rama, Ángel (2004). *La ciudad letrada*. Santiago: Tajar editores.
- Ripa, Cesare (1996). *Iconología*. Tomo I. Traducción del italiano de Juan Barja y Yago Barja. Traducción del latín y griego de Rosa María Mariño Sánchez-Elvira y Fernando García Romero. Madrid: Akal.
- Sor Juana Inés de la Cruz (2012). *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz. I. Lírica personal*. Edición, introducción y notas de Antonio Alatorre. México: FCE.