



Georgina Sabat de Rivers

En busca de Sor Juana

Índice

Introducción

Primera parte

Mujer, ilegítima y criolla: en busca de Sor Juana

Sor Juana y sus retratos poéticos

Sor Juana: mujer letrada y americana en su romance a la duquesa de Aveiro

Mujeres nobles del entorno de Sor Juana

El tema bíblico de Adán y Eva en la obra de Sor Juana

Inés de la Cruz

Heroínas de amor trágico en cinco sonetos de Sor Juana

Sor Juana Inés de la Cruz y Sor Marcela de San Félix: su devoción a San José como antítesis del autoritarismo patriarcal

Contemporáneos de Sor Juana; las monjas portuguesas y los Enigmas (con soluciones)

Segunda parte

El Neptuno de Sor Juana: fiesta barroca, y programa político

Apología de América y del mundo azteca en tres loas de Sor Juana

Loa del auto a San Hermenegildo: Sor Juana frente a la autoridad de la sabiduría antigua

Imágenes técnicas y mecánicas en la poesía de Sor Juana

A la memoria de mi hermano Miguel Sabat Mercadé
Para mis hermanos María Remedios Sabat de Pujals
y José Pablo Sabat Mercadé

Introducción

La colección de ensayos que tiene el lector delante se empezó a preparar con la esperanza de que apareciera durante el año de conmemoración del tricentenario de la muerte de Sor Juana Inés de la Cruz en 1995; posteriormente, he introducido algunos cambios en la selección original. Considerable número de sorjuanistas -y otros muchos amantes de la monja mexicana- nos encontramos entonces en distintos congresos, coloquios y conferencias que nos ayudaron a desentrañar algunos de los misterios de la vida y obra de Sor Juana. La figura de la escritora se agiganta cada vez más por todas partes del mundo americano y del europeo y, si es cierto que se sigue estudiando su obra de modo más o menos tradicional, uno de los aspectos que se ha re-descubierto en los últimos quince años, y al que se le dedica gran número de estudios, es el que se ocupa de analizar, desde la óptica femenina, la obra de la monja. Sor Juana fue reconocida, desde la publicación de sus obras, por la excelencia de su poesía. Por tratarse del caso raro de ser una mujer escritora del Barroco, época que valoraba lo poco usual y peculiar, como lo vemos en lo que dijo fray Juan Silvestre (en los preliminares del tomo II de Sevilla, 1692): Una mulier fecit confusionem, fue admiración de hombres y mujeres letrados de su tiempo. Confirman el apoyo solidario que recibió por parte de mujeres, por ejemplo, la publicación de su primera edición, *Inundación castálida* (Madrid, 1689), patrocinada por la marquesa de la Laguna, su dilecta amiga, y los *Enigmas* preparados por las monjas de Portugal. No nos extrañemos, pues, de que, debido a la expansión de su figura, seamos mujeres las que hoy, en gran número, nos acerquemos a su vida y su obra. Esto sería así, seguramente, aunque no contáramos con el interés promovido por el movimiento de los últimos veinticinco años que trata de apoyar a la mujer en variados aspectos de su vida, y de la gran difusión -relacionada con esta corriente- de los estudios dedicados a los escritos de la mujer conventual.

En uno de los congresos a los que asistimos los amantes y estudiosos de la «Décima Musa», se nos preguntó a los conferenciantes qué habíamos aprendido, en los últimos años, que nos hubiera hecho cambiar la visión que anteriormente teníamos de Sor Juana. De mi parte puedo decir que he aprendido mucho de las ediciones, trabajos y descubrimientos que han aparecido en época reciente y que tratan distintos aspectos de la figura y obra de la escritora: sobre sus labores diarias y «femeninas»; sobre las personalidades clericales cercanas a la monja; sobre la mucha fama y el número de «enamorado» o admiradores que tenía Sor Juana en diferentes

partes del mundo; sobre aspectos de la llamada «Carta de Monterrey»; sobre los Enigmas, sobre las cuestiones relacionadas con el tema de las «finezas» que apasionó a Sor Juana, entre otros. A todo ello -que ha tenido gran cultivo en México, principalmente- añado un trabajo que dediqué yo misma a los sonetos amorosos y por los que vemos a Sor Juana dictaminando en el centro de su mundo. Descubrimientos de nuevos documentos y las interpretaciones subsiguientes, trabajos alrededor de la figura de Sor Juana que tuvieron difusión en 1995, me han servido para ver a la poeta bajo un cariz más cercano a lo que podemos pensar fue su personalidad polifacética y contradictoria. Las cuestiones relacionadas con los Enigmas y con el asunto de las «finezas», por ejemplo, me han mostrado a una Juana Inés aun más aguda, bastante más traviesa, mucho más atrevida, segura de sí misma y con más voluntad de carácter de lo que ya me la había imaginado. Con respecto a esta colección, aspectos relacionados con esos rasgos de la monja pueden verse, además del alarde de su mucha ciencia junto con su preocupación por temas de su tierra, en los últimos trabajos que versan sobre las loas de sus autos, el dedicado a San Hermenegildo, en el que comprobamos el sello que Sor Juana le daba a la ciencia, y los del Divino Narciso y El cetro de José.

En cuanto al título del libro, En busca de Sor Juana, y puesto que -a pesar de lo dicho- aún estamos distantes del conocimiento cabal de su personalidad, he querido manifestar esa búsqueda de su persona y de su obra en las reflexiones e investigaciones que espero muestren mis artículos. Se ha hecho un esfuerzo por revisarlos y uniformarlos aunque se conservan detalles -en cuanto al formato- de la publicación original, a pesar de haber introducido pequeños cambios, supresiones y adiciones. Para facilitar la lectura he decidido dividir los trabajos de esta colección, la gran mayoría de los cuales se han escrito en los últimos años, en dos partes principales: la Primera parte (ocho estudios) se dedica, principalmente, a los aspectos variados que tienen relación con lo femenino, la mujer, primerísima preocupación de Sor Juana en cuanto a la defensa que hace de su derecho a la intelectualidad, que busca la paridad con el de los varones de su tiempo; la Segunda parte (cinco trabajos) se dedica al análisis de los rasgos barrocos y criollistas que nos presenta Sor Juana en algunas de sus obras, y que también son muestra de su alineamiento con los paisanos de su tierra, y de su conocimiento del mundo azteca precortesiano, así como del gran interés de Sor Juana por la ciencia y su enfoque al tratar estas cuestiones. Tres de todos estos artículos son, hasta el momento, inéditos, aunque dos de ellos se publicarán tarde o temprano; el trabajo sobre los contemporáneos de Sor Juana, que se escribió para el congreso organizado por Margo Glantz en noviembre de 1995, se publica, por primera vez, en esta colección, y a ella se le dedica.

Con respecto al ordenamiento, he tratado -excepto por los primeros artículos de cada parte- de conservar la cronología para que guarden cierta secuencia en las ideas. El primer trabajo de la Primera parte y los dos primeros de la Segunda parte, aunque diferentes entre sí, sirven, en cierto modo, de introducción a los que siguen: ejemplifican lo que luego se retomó para un estudio más detallado y largo relacionado con cuestiones afines; el lector excusará, por ello, alguna repetición que encuentre.

Pasemos a dar una idea resumida del contenido de cada artículo: en la Primera parte, el artículo «Mujer, ilegítima y criolla: en busca de Sor Juana» (que he aprovechado, en parte, para el título de toda la obra) trata de explicar -utilizando crítica enfocada en la mujer- cada uno de los aspectos mencionados en este título, ejemplificándolos en diferentes instancias de su obra: los villancicos a Santa Catarina, el Sueño, el epigrama para defenderse de la acusación de ilegitimidad y las loas de sus autos sacramentales, estas últimas en relación con el americanismo de Sor Juana -tema que se desarrolla más ampliamente en estudios de la Segunda parte- y su modo de presentar a las mujeres del mundo precortesiano de manera preponderante.

El siguiente trabajo, «Sor Juana y sus retratos poéticos», es, junto con el del Neptuno (en la Segunda parte), de los más antiguos que aquí se publican. Decidí insertarlo en esta colección porque salió en Chile hace bastantes años y ha tenido poca difusión (escribí, al mismo tiempo, otro diferente pero sobre el mismo tema, que ha sido más asequible). Es un estudio sobre las varias composiciones que la monja dedicó a retratos poéticos; en él hago una clasificación e investigo las posibles fuentes del retrato literario, remontándome a la Edad Media y analizando la «verticalidad» que presentan desde esa época y los rasgos que más comúnmente se trataban. El artículo que sigue, con título algo cambiado, «Sor Juana: mujer letrada y americana en su romance a la duquesa de Aveiro», trata de analizar estos dos aspectos, lo femenino y lo criollo, según lo expone la Décima Musa en el largo romance que le escribió a la duquesa, presentándola como mujer letrada, sin darle mucha importancia a su nobleza, aspecto -el primero- que utiliza Sor Juana en sus catálogos de mujeres ilustres con el propósito de crear una genealogía a la cual adscribirse. Este romance en el que, al mismo tiempo, se hace un recuento entusiasta de las riquezas de América, es un ejemplo que sirve también para exponer que la mujer, considerada como institución, se había destacado a través de la historia, hasta llegar a su propia época.

«Mujeres nobles del entorno de Sor Juana», recoge las investigaciones que hice en los Archivos del Palacio Real de Madrid y en la Biblioteca del Monasterio de Guadalupe, en Extremadura, amén de otra información. Se refiere a las personalidades de Leonor Carreto, la marquesa de Mancera; María Luisa Manrique de Lara, la marquesa de la Laguna, condesa de Paredes por propio título -las dos, virreinas de México-; y a Guadalupe de Lancaster, la duquesa de Aveiro. Por medio de la información obtenida, ofrecemos un atisbo de la educación que recibirían y de la importancia que tuvieron en el palacio real de Madrid estas mujeres, dos de las cuales se relacionaron en México con Juana Inés, es decir, Leonor Carreto, quien le dio el primer apoyo al llevarla al palacio virreinal como dama de honor, y María Luisa Manrique de Lara, con quien la monja tuvo amistad muy estrecha y quien seguramente le costó la publicación de su primera obra.

El artículo siguiente, «El tema bíblico de Adán y Eva en la obra de Sor Juana Inés de la Cruz», da un resumen del desarrollo del tópico mencionado y del interés por re-interpretarlo por parte de distintas mujeres a través de la historia, para luego volver la mirada a lo que se encuentra en mujeres poetas del mundo hispánico, Clarinda y Sor Marcela de San Félix, hasta llegar a Sor Juana. En nuestra monja, el tema se encuentra

tratado con mayor profusión que en la anónima peruana colonial y que en la hija de Lope de Vega, y en mayor variedad de obras, poesía y prosa (lo menciona tanto en los Ejercicios de la Encarnación como en la Respuesta), y el tratamiento que hace de las figuras de Adán y Eva es más osado y sostenido.

El que sigue, «Heroínas de amor trágico en cinco sonetos de Sor Juana», estudia ese número de sonetos de Juana Inés -que aparecen siempre juntos desde la primera edición, Inundación castálida-, los cuales ella dedica a exaltar la fidelidad en el matrimonio y en el amor, de cuatro mujeres del mundo romano y del mitológico: Lucrecia, Porcia, Julia y Tisbe. Es significativo que, basada en conceptos pertenecientes al mundo antiguo, la escritora exima de las leyes cristianas a estos personajes justificando el suicidio en cuatro de ellas (como lo hace con Cleopatra en los villancicos de Santa Catarina), explicando que así actuaron para salvar su honor. También se enaltece en estas mujeres las virtudes consideradas «masculinas», de la fortaleza en la acción y de la valentía ante la muerte; y se proclama una virtud como perteneciente solamente al sexo femenino: la fidelidad.

En «Sor Juana Inés de la Cruz y Sor Marcela de San Félix: su devoción a San José como antítesis del autoritarismo patriarcal» se estudia la figura de San José -devoción frecuente en las monjas desde Santa Teresa- en estas dos escritoras casi contemporáneas, que sirve para poner al santo de ejemplo contrarrestando, de esa manera, la figura varonil poco respetable del padre genético que les tocó en suerte: ambas fueron hijas, o ilegítima o natural, que sufrieron desatención o desapego por parte de ellos, que no vieron ejemplos encomiables en su casa y que, en consecuencia, no permitió que se formaran una idea positiva del matrimonio y de la paternidad. San José -según la liturgia católica que ambas conocían bien-, representante en la tierra de la tercera persona de la Trinidad, hombre bueno que creyó en María, a pesar de dudas y sobresaltos, modelo de esposo y padre, es presentado también como antítesis varonil del autoritarismo patriarcal de la clase clerical de la época que Sor Juana, particularmente, hubo de sufrir.

El octavo y último estudio de esta Primera parte: «Contemporáneos de Sor Juana; las monjas portuguesas y los Enigmas (con soluciones)», hace un recuento de los contemporáneos de Sor Juana, españoles, canario, sardo y americanos, que se ocuparon de su figura y de su obra, para luego enfocar la atención en lo relacionado con los Enigmas, la participación de amigas nobles y de las monjas portuguesas, y mi interpretación de lo que quisieron decir las monjas que colaboraron en el manuscrito en el que aparecen dichos Enigmas. La parte principal de este estudio se dedica a ofrecer soluciones a catorce de los enigmas, basándome -lo que creemos era la intención de Sor Juana, que las monjas entendieron bien- en versos e ideas expuestos a lo largo de su obra poética.

En la Segunda parte, el primero de los artículos -«El Neptuno de Sor Juana: fiesta barroca y programa político», que se publicó hace muchos años pero se han agotado los libros donde aparece-, es un análisis de la obra que se menciona en el título, enlazándola con la relación que escribió Sigüenza y Góngora para el otro arco triunfal, levantados los dos para la misma ocasión: la entrada en la capital de México de los marqueses

de la Laguna a finales de 1680. Entre otras cosas, se explica su significado político-social en el mundo barroco de la época y se apunta el aspecto de programa de conducta que contiene, dentro de los tratados de regimine principum, programa sugerido al marqués para el bienestar de los habitantes de la «ciudad-laguna», que constituía la capital de la Nueva España.

«Apología de América y del mundo azteca en tres loas de Sor Juana» se dedica al estudio de las posibles bases del nacimiento de la conciencia criolla en la Nueva España -que pueden utilizarse para otras partes del mundo colonial- aplicado luego a la obra teatral-religiosa de la monja. Trata de explicarse la razón de la no presentación de los autos de Sor Juana en la corte española, como se había proyectado: se debió, probablemente, a los elementos que contienen de defensa de los mitos y costumbres del pasado azteca, ritos y usos que Juana conocía bien y que constituyen un acto de fe americanista por parte de la monja cuando, en España, la figura del indio americano ya se menospreciaba.

El que le sigue, «Loa del auto a San Hermenegildo: Sor Juana frente a la autoridad de la sabiduría antigua», es un desarrollo amplio de la primera loa que se estudia en el artículo anterior. Se analiza el aspecto primordial del conocimiento, métodos y creencias de Juana y el modo efectivo de enfrentarse a las aseveraciones de los hombres sabios del mundo antiguo que habían afirmado el non plus ultra que preconizaban las Columnas de Hércules. Se contraponen conceptos teológicos de Padres de la Iglesia, San Agustín y Santo Tomás, con esas creencias de los Antiguos, las cuales destruyó Colón al probar que había plus ultra. La escritora aconseja la duda y el atrevimiento -como lo hace en el caso de Faetón en el Sueño- en relación con todas las ciencias, ya que hay «verdades» que luego el tiempo pone en duda con nuevos avances, o destruye con nuevos descubrimientos.

Los dos últimos estudios de esta Segunda parte: «Imágenes técnicas y mecánicas en la poesía de Sor Juana» e «Imaginería mecánica en el Sueño de Sor Juana», muestran mi reciente interés por el aspecto científico en la obra, especialmente la poesía, de la monja novohispana. El primero, apoyándose en estudios de Daniel Heiple y Elías Trabulse, apunta hacia el comienzo del interés de estas cuestiones científicas señaladas, respectivamente, en la poesía del Siglo de Oro y en los medios científicos de la Nueva España. Luego nos enfocamos en el interés de la monja por lo filosófico-científico (que constituye, también, un aspecto criollista) de tipo tradicional: el hilomorfismo, la cosmología, para derivar hacia los instrumentos técnicos y mecánicos, analizando los que aparecen en su poesía: el compás, los distintos tipos de reloj, la brújula, el imán, el arcaduz, el órgano; dándosele atención especial a las cuatro décimas que acompañan al regalo de un reloj a «persona de autoridad, y su estimación», que comienzan: «Los buenos días me allano / a que os dé un reloj, señor». El último de los artículos de la colección: «Imaginería mecánica en el Sueño de Sor Juana», continúa, intensificándolo, el estudio de las imágenes científico-mecánicas -ahora enfocadas en el Sueño-, sean de tipo tradicional (como la vara de medir, las prensas o la balanza, por ejemplo) o de tipo más moderno, según hallamos en el hermoso tratamiento de la poeta que une lo científico a lo eminentemente poético: el pulmón es

fuelle e imán del aire, el estómago es «científica oficina», el corazón es «reloj humano» que marca el paso de las horas y de nuestra vida; imagen ésta que, implícita o explícitamente, se halla a lo largo del poema en el dormirse, soñar y despertar. Es digna de mención la imagen de la linterna mágica, con la cual nos da Sor Juana una idea filosófica profunda de la ambigüedad real e irreal de los sueños, y de la utilización repetida de «máquina» en busca de un modelo mecánico que le permitiera entender el universo.

Antes de terminar, quisiera dar la relación de los libros y revistas donde originalmente se han publicado -o se publican- los trabajos que aquí aparecen:

Primera parte

- A. «Mujer, ilegítima y criolla: en busca de Sor Juana» se publicó en *Crítica y descolonización: el sujeto colonial en la cultura latinoamericana*. Caracas, Universidad Simón Bolívar / The Ohio State University, 1992, pp. 397-418.
- B. «Sor Juana y sus retratos poéticos», apareció en *Revista Chilena de Literatura*. Santiago, Universidad de Chile, núm. 23, 1984, pp. 39-52.
- C. «Sor Juana: feminismo y americanismo en su romance a la Duquesa de Aveiro» es el título -que he cambiado para esta colección- con el que se publicó en *Foro hispánico. La mujer en la literatura, hispánica de la Edad Media y el Siglo de Oro*, núm. 5, 1993, pp.101-109.
- D. «Mujeres nobles del entorno de Sor Juana» se publicó en *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando. Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*. México, El Colegio de México, 1993, pp. 1-19.
- E. «El tema bíblico de Adán y Eva en la obra de Sor Juana Inés de la Cruz» se publicó con las actas del congreso que se celebró en marzo de 1995 en el Claustro de Sor Juana, convocado por el Centro de Estudios de Historia de México, CONDUMEX, *El Monacato Femenino en el Imperio Español. Monasterios, beaterios, recogimientos y colegios. Homenaje a Josefina Muriel*, coordinación de Manuel Ramos Medina. México, Centro de Estudios de Historia de México, CONDUMEX, 1995, pp. 83-92.
- F. «Heroínas de amor trágico en cinco sonetos de Sor Juana» se publicará con las actas del congreso Sor Juana Inés de la Cruz y la teatralidad barroca, que se celebró en mayo de 1995 en Los Ángeles, California.
- G. «Sor Juana Inés de la Cruz y Sor Marcela de San Félix: su devoción a San José como antítesis del autoritarismo patriarcal» se ha publicado, en versión inglesa por Saint Joseph's University Press, Filadelfia, Pensilvania, 1996.
- H. «Contemporáneos de Sor Juana; las monjas portuguesas y los Enigmas (con soluciones)» está inédito y se publica en este libro.

Segunda parte

- I. «El Neptuno de Sor Juana: fiesta barroca y programa político» se publicó en *University of Dayton Review*, Pensilvania, Universidad de Pensilvania, vol. 16, núm. 2, 1983, pp. 63-73.
- J. «Apología de América y del mundo azteca en tres loas de Sor Juana», en *Revista de Estudios Hispánicos. Letras coloniales*, Puerto Rico,

Universidad de Puerto Rico, 1992, pp. 267-291.

K. «Loa del auto a San Hermenegildo: Sor Juana frente a la autoridad de la sabiduría antigua», se ha publicado en *Mujer y cultura en la Colonia hispanoamericana*, editado por Mabel Moraña, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1996, pp. 235-246.

L. «Imágenes técnicas y mecánicas en la poesía de Sor Juana» se ha publicado con las actas del congreso celebrado en Venecia en enero de 1996, «Juana Inés de la Cruz "Por amor de las letras", Le donne e il sacro», organizado por profesores de la Università «Ca' Foscari» di Venezia, «A cura de Susanna Regazzoni», Roma, Bulzoni Editore, 1996, pp. 43-56.

M. «Imaginería mecánica en el Sueño de Sor Juana», se publica con las actas del congreso celebrado en la Universidad de Bielefeld (ZIF), Alemania, en septiembre de 1996, «La creatividad femenina y las trampas del poder: María de Zayas-Isabel Rebeca Correa-Sor Juana Inés de la Cruz. Centro y periferia de la cultura barroca hispánica», organizado por André Stoll, Barbara Potthast-Jutkeit y Monika Bosse.

Agradezco cordialmente las invitaciones de los colegas y amigos a publicar los trabajos que aquí aparecen, en revistas, o para lecturas en simposia, coloquios y conferencias: Lucia Costigan y Beatriz González, Rina Walthaus, Mercedes López-Baralt, Sara Poot-Herrera, Manuel Ramos Medina, José Pascual Buxó y Susana Hernández-Araico, Jorge Guadarrama López y su equipo, Margo Glantz, Joseph Chorpenning, Susanna Regazzoni e Iride Pittarello, Mabel Moraña, y André Stoll y Monika Bosse, a quienes agradezco especialmente sus muchas atenciones durante el congreso de Bielefeld.

Quiero también aprovechar la ocasión para agradecer a Margo Glantz su invitación a dar clases en su diplomado de Sor Juana en la Universidad Nacional Autónoma de México, que me ofreció la oportunidad, la satisfacción y la alegría de compartir ideas con estudiantes mexicanos. A Beatriz López Portillo y a José Luis Barrios, de la Universidad del Claustro de Sor Juana Inés de la Cruz, les soy deudora, así como a la colega y amiga querida, Sara Poot-Herrera, de la valiosa invitación para colaborar con un trabajo sobre los sonetos amorosos de Sor Juana, «Veintiún sonetos de Sor Juana y su casuística del amor», que leí, en parte, como conferencia magistral en el congreso que organizó esa institución educacional en noviembre de 1995, «Sor Juana y su mundo. Una mirada actual»; el trabajo se ha publicado, bajo el mismo título y en la misma fecha (pp. 397-445). Parte de ese estudio se publicó, traducido al inglés, y con el título de «Love in Some of Sor Juana's Sonnets», en *Colonial Latin American Review*, vol. 4, núm. 2, 1995, pp. 101-123. Este número de CLAR, dedicado a Sor Juana y del cual fui la editora, recoge las actas del congreso en honor de la poeta mexicana celebrado en Nueva York en abril de 1995, organizado por Raquel Chang-Rodríguez y la que suscribe. Agradezco a Raquel la confianza puesta en mí para realizar esa tarea.

No puedo despedirme sin agradecer, encarecidamente, a mi compañero en la vida y en la profesión, Elías L. Rivers, su ayuda en la revisión y preparación de esta colección de artículos. Con mucho afecto, admiración y cariño agradezco a Margo Glantz su interés en esta publicación y su gran apoyo. Asimismo, doy las gracias a la doctora Juliana González, directora de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, por su amable acogida, y a la licenciada Berenise Hernández, por su diligente eficiencia. Y, en fin, les soy deudora de su trabajo y cooperación, por adelantado y muy sinceramente, a todas las personas que intervengan en este proyecto. Muy especialmente doy las gracias a Gabriela Eguía-Lis, quien ha tenido esta edición a su cargo, por su hábil y cuidadosa intervención.

Georgina Sabat de Rivers
Coral Gables, La Florida,
diciembre de 1997.

Primera parte

Mujer, ilegítima y criolla: en busca de Sor Juana¹

De una mujer se convencen
todos los sabios de Egipto,
para prueba de que el sexo
no es esencia en lo entendido.
¡Víctor, victor!

Sor Juana Inés de la Cruz

Considero la literatura femenina como una categoría específica, no por motivos biológicos, sino porque es, en cierto sentido, la literatura del colonizado.

Christiane Rochefort²

- I -

Si, como dice el segundo epígrafe, la literatura escrita por la mujer pertenece a la categoría de los textos del colonizado, la obra de Sor Juana Inés de la Cruz presenta dos aspectos, seguramente inseparables pero

de algún modo distintos, dentro de esa literatura «colonizada»: la de su calidad de mujer y la de su identidad de criolla; tengamos en cuenta, además, la circunstancia de su ilegitimidad. Las facetas múltiples de estos tres aspectos mencionados son las que vamos a encontrar al tratar de descubrir en su escritura la identidad densa y compleja de la monja. A través de esas facetas nos enfrentaremos a otros rasgos de su persona, a los cuales podremos aplicar diferentes teorías, sean feministas o de otra clase. Así pues, en consonancia con su personalidad refractaria a simplificaciones de cualquier tipo, no intentaremos aclarar ambigüedades ni trataremos de suavizar aristas. De acuerdo con estas contradicciones y en relación con el conocimiento humano, Sor Juana no creía en la existencia de una sola verdad definitiva, según veremos más adelante cuando enfoquemos nuestra atención en textos que presentan sus aspectos de mujer y de criolla.

La obra de Sor Juana tiene la capacidad de hacer llegar a nosotros, al leerla con ojos nuevos, voces variadas en las que antes no habíamos reparado, voces que nos envían mensajes diferentes desde el mismo texto que habíamos leído antes muchas veces. Estas voces, en Juana Inés, parecen ir más allá de la «voz dual»³: abarcan lo social, lo literario y lo cultural y, al mismo tiempo, hacen hablar al sometido y al poderoso⁴, fenómenos que se han apuntado en la teoría feminista en formas muy distintas. Puesto que vamos a tratar de analizar la obra de una mujer escritora, de descubrir las diferencias que pueda haber entre su discurso y el de los varones de su tiempo, creo que podemos aplicar a este estudio el término de «ginocrítica»⁵.

Sor Juana no fue, como creíamos durante cierto tiempo, la única mujer que escribió poesía, considerada el género literario por excelencia de la época colonial: hubo otras antes que ella, monjas y mujeres «en el mundo» que, en su espacio, se apropiaron de la cultura circundante y se dedicaron, con mayor o menor habilidad, a la lírica; se hallan en La Española caribeña, en el virreinato de la Nueva Castilla, en el de la Nueva España. Si es cierto que ella, lo mismo en su calidad de sujeto femenino que en su calidad de sujeto colonial, no tenía otra alternativa que llegar a dominar la escritura y el saber de los hombres ilustrados de su época para poder expresarse, creo que, hasta donde sea posible, podemos dejar de lado la imagen de la pluma/pene que proponen Gilbert y Gubar en *The Madwoman in the Attic* («La loca del desván»).

A Sor Juana podría aplicársele lo que nos dice Nina Auerbach: «Yo nunca quise ser ama de casa, nunca me vi como esposa o como madre y nunca lo fui; tampoco, en lo que puedo recordar, me vi nunca como hombre»⁶. Sabemos, por medio de la Respuesta, que Juana expresamente se negó al matrimonio y, por supuesto a la maternidad, porque era una mujer eminentemente intelectual y deseaba dedicar todo el tiempo posible al estudio ya que «lo mismo que los hombres, las mujeres necesitan tiempo, espacio, seguridad económica, instrucción, apoyo y reconocimiento de otros, y fortaleza para escribir bien»⁷; todo eso lo encontró Juana Inés en el convento. En cuanto a lo de ser hombre, se ha dicho alguna vez que la monja quería serlo, o que quería ser un jesuita puesto que la Compañía de Jesús representaba, en el terreno de la intelligentsia, la categoría de clase más alta, durante su tiempo, a la que se podía llegar. Es cierto que

la polifacética personalidad de Juana adoptó en ocasiones voces masculinas⁸, pero en gran parte esto puede atribuirse a la retórica del tiempo que exigía la maestría del poeta en todos los géneros y sus modalidades; puesto que se daba el caso raro de ser ella una mujer -lo que contravenía las costumbres establecidas con respecto al trovador provenzal-, la poeta tenía que «probarse» en la utilización de convenciones que eran las usuales en los hombres. Sin embargo, parece quedar claro que esa era la forma más a mano de reclamar para el sexo femenino las mismas prerrogativas que poseían los varones egregios. La batalla más constante de Juana se basaba en la igualdad de la capacidad intelectual entre los dos sexos⁹, según vimos en los versos del comienzo; estaba consciente de que no era la cuestión biológica lo que constituía un impedimento para las mujeres, sino de que era una cuestión político-social: eran los hombres los que detentaban la riqueza y el poder, y de ahí se derivaba la marginación de la mujer; esta impuesta limitación era, pues, el efecto del hecho de ser mujer y no la causa. Sor Juana, mujer católica¹⁰, trató de mejorar esa situación aprovechando las enseñanzas que indujo de su religión, y se apoderó de la retórica de poder de su Iglesia utilizándola en favor de la mujer. Nunca creyó en la hegemonía masculina por mandato divino; al contrario, defendió siempre el que creía principio fundamental: la igualdad entre los sexos que emanaba de la justicia implícita en la creación de Dios. Es importante el catálogo variado de mujeres famosas que nos da en la Respuesta y en el Neptuno alegórico porque con ello traza coordenadas de la excelencia femenina a través del tiempo y del espacio; y aún más significativas son las figuras que nos presenta de Cleopatra (en los villancicos a Santa Catarina), de Minerva, de Isis (en el Neptuno). Dentro de las figuras femeninas tomadas de la Biblia, es interesante su modo de explicar a Eva, a la que presenta como ser racional, o exime de culpa achacándole a Adán el pecado original; véase este ejemplo en el que habla de la Virgen María «la restauradora de nuestro honor perdido en Adán» (el énfasis es mío) y exenta de «la culpa» del pecado original: «Sin la mancha de la culpa / se concibe, de Adán hija, / porque en un lunar no fuese / a su padre parecida»¹¹. Las figuras más elaboradas son los modelos religiosos de mujeres que utilizó en los Ejercicios de la Encarnación y los villancicos, entre ellas, y en primer lugar, el de la Virgen María -a quien hace compartir el poder divino, es decir, el poder supremo de la masculinidad- y el de Santa Catarina; a las dos nos las presenta como mujeres sabias además de santas. Es obvio que, con ello, la monja trataba de combatir, en su propio medio y con figuras incontrovertibles para la Iglesia a causa de su autoridad teológica y moral, la crítica que recibía por su dedicación al estudio y a la escritura¹².

Volviendo a la metáfora mencionada más arriba, y ante la pregunta de que en qué órgano, entonces, se producen los textos femeninos, Sor Juana hubiera contestado enseguida: en el cerebro, como nos lo propone hoy Showalter¹³, ya que su mente trabajaba, quizá de modo inconsciente pero incansablemente, para darnos su voz propia. Desde una perspectiva política llaman la atención los paralelos que pueden establecerse entre el problema de la mujer escritora con respecto a la utilización del lenguaje masculino y las implicaciones de ese mismo lenguaje en la problemática de

la descolonización y «la apropiación del signo» por parte del «sujeto colonial»¹⁴. El discurso de Juana, sea como mujer o sea como criolla, podrá haberse desarrollado dentro del discurso masculino dominante en ese vasto mundo cultural de préstamos en el que se movía, pero ciertamente fue capaz en uno y otro caso de elaborar tesis propias, ideas que se proyectaron más allá de su ámbito, y que nos han llegado con su obra ya que: «la literatura hace más que transmitir ideología: lo que realmente hace es crearla, es una fuerza mediadora y moldeadora de la sociedad»¹⁵. Lo que queremos decir es que las aspiraciones que formaban parte de la identidad de la monja no terminaron en fracaso: sus preocupaciones de criolla y las de sus contemporáneos se concretaron, un siglo y pico más tarde, en la independencia política de los países de Hispanoamérica; y las inquietudes que sintió como mujer trascendieron a través de generaciones y de naciones uniéndose a las de tantas otras mujeres de todas las épocas, hasta llegar al movimiento de emancipación femenina de este siglo. En el caso de la monja novohispana, amante y conocedora de lo jurídico, su sujeto femenino no pudo ser excluido de la polis; la excelente calidad de su escritura fue más allá de su identidad femenina traspasando el orden social de su época y afirmando su rango entre los altos varones de la muy conocida «ciudad letrada» de Rama, la urbe en la que se concentraba el alto poder ilustrado de la clase clerical y en la que comenzó a forjarse la nacionalidad. Sin embargo, es cierto que la usurpación del poder entraña riesgos: como todos sabemos, miembros de la alta clase letrada masculina tácitamente le habían puesto límites al poder alcanzado por Sor Juana, límites que salieron a relucir cuando la monja «cometió su más grande audacia», según el decir de Vossler¹⁶, al criticar y refutar en la Carta Atenagórica¹⁷ -que hoy, tanto o más que la Respuesta, representa un monumento de las relaciones, en el nivel intelectual, de la mujer con la autoridad- un sermón del jesuita portugués y conocido orador Antonio de Vieira: ésta es la prueba más significativa de la confianza que tenía ella en su valer y en la creencia suya, ya mencionada, de la igualdad intelectual entre los sexos.

Sor Juana, según costumbre de su época, utilizaba, pero no con demasiada frecuencia, expresiones que caben en lo que se ha llamado tradicionalmente «falsa modestia» y que particularmente en la Respuesta y la Carta Atenagórica podrían cumplir con la retórica de la persuasión, lo que llama Alison Weber «la retórica del feminismo»¹⁸: estrategias para hacerse oír. Su modo de operar, sin embargo, difiere del de otras mujeres del Siglo de Oro español: Santa Teresa, María de Zayas, Sor Marcela de San Félix. Sor Juana, ciertamente, dedicó escritos religiosos a sus hermanas monjas¹⁹, pero siempre mantuvo un tono no sólo de cariño y respeto, sino de mujer intelectual: nunca las exhorta, por ejemplo, a actuar como «varones fuertes», como hacen la santa y Sor Marcela; nunca las llama «mujercillas» como Teresa; nunca utiliza rasgos lingüísticos de bajo prestigio ni trata de disfrazar su discurso para esconder su saber. Tampoco acepta implícitamente el código patriarcal, según se le ha achacado (aunque se haya negado) de María de Zayas²⁰; lo combate. Así en sus conocidísimas redondillas «Hombres necios»²¹, en las que rechaza la arrogancia varonil de aquellos memos que imponen a la mujer una actitud de servilismo ante sus desplantes y una aceptación humillante de ilógicas contradicciones por

conseguir su «gracia»; Juana Inés, tomando en cuenta desde Thais a Lucrecia, concluye diciéndoles: «bien haya la que no os quiere, / y quejaos en hora buena».

Una de las preocupaciones de la crítica feminista de hoy parece ser la complicidad con el poder, en el sentido de que al utilizar la escritura «masculina» seguimos sometidas y nos convertimos en cooperadoras del poderoso. Ciertamente Sor Juana es un ejemplo de que, si las mujeres llegamos a ocupar un puesto en el círculo de ese poder, lo tenemos de prestado. ¿Cuál sería la alternativa? ¿Existía en Juana conciencia de la llamada complicidad con el poder? En el primer caso, la alternativa sería guardar silencio, estrategia que la monja consideró, pero al fin rechazó no sólo de modo implícito en la práctica sino de manera explícita en la Respuesta porque

[...] como éste es cosa negativa, aunque explica mucho con el énfasis de no explicar, es necesario ponerle algún breve rótulo para que se entienda lo que se pretende que el silencio diga; y si no, dirá nada el silencio, porque ése es su propio oficio: decir nada²².

No solamente no se quedó nunca callada Sor Juana, sea con su palabra o con sus acciones, ni siquiera -según documentos recientes- al llegar al final de su vida, sino que, cuando surgió el escándalo de las cartas²³, y aun después de la Respuesta, remachó su defensa de la mujer con los villancicos a Santa Catarina, que se cantaron unos meses más tarde, y que son el escrito más abierto y exaltado de su defensa a la inteligencia y saber femeninos, más representativo de su voz de mujer. La lección que se desprende de la vida y obra de la monja es que, aunque alcancemos un poder limitado y mediatizado, debemos usarlo en toda su extensión. La poeta tenía perfecta conciencia de su identidad como mujer y de los problemas a los que se enfrentaba en una sociedad patriarcal -aunque quizá no previó el tremendo alcance del poder masculino de su tiempo-; tenía conciencia de que estaba sola en esa lucha y de que no sólo tenía que llevar adelante la defensa de su propia vida de escritora, sino que era, por definición, un enfrentamiento entre lo que hoy llamaríamos el género femenino y el masculino. Por eso, su primer empeño y su primera lucha fue ésta: que se considerara la igualdad intelectual entre los sexos; la otra parte de su identidad estaba formada por la conciencia de su ser criollo.

Para este aspecto volvamos a la segunda pregunta que nos hicimos antes sobre la conciencia que pudiera tener la monja sobre su complicidad con el poder. Durante la Colonia, el nativo americano -principalmente los criollos y las mezclas- fue formando una conciencia de grupo que podríamos definir con lo que Elliott denomina «collective self-image»²⁴: la conciencia de ser distinto por haber nacido y vivir en un mundo nuevo diferente del viejo. Puesto que los criollos tenían la misma raza y religión, y hablaban la misma lengua de los peninsulares, hubieron de buscar una noción que los diferenciara, y ésta fue la adopción de la historia precortesiana de la civilización azteca. Otros aspectos económicos, sociales y espirituales influyeron en la formación de la

conciencia criolla, siendo uno de los más importantes la creación de una virgen india que, guardando significativamente el mismo nombre, desplazaba a la Guadalupe peninsular venerada por los conquistadores. A la llegada de los jesuitas, éstos se establecieron muy pronto como la clase letrada de la capital virreinal, ocupándose de la educación de los criollos de clase alta y propiciando apoyo, cohesión y sentido a sus aspiraciones²⁵. Sor Juana era amiga dilecta de la corte virreinal, pero no por eso dejó de expresarse como criolla en varias ocasiones, especialmente en las loas que preceden a sus autos sacramentales; incluso quizá por esa misma gran amistad con la virreina, condesa de Paredes, se sintió con el suficiente apoyo para defender a sus indios y expresar conceptos relacionados con el mundo precortesiano de su tierra. Vemos, pues, que en la batalla que llevó adelante tanto como mujer cuanto como criolla, aprovechó al máximo la preponderancia que había adquirido como mujer letrada y como amiga de la corte. Tal vez Sor Juana no estaba totalmente consciente de los elementos inscritos en esa lucha; lo cierto es que en ella, así como en los otros poetas de su época, se advierte una gran ambigüedad entre su lealtad a la «madre patria» y a su tierra, mucho más de la que se advierte en su enfrentamiento como mujer en contra de los varones de la Iglesia, ante cuyos preceptos tuvo que inclinar, al final, la cabeza, aunque nunca hiciera dejación de sus convicciones. Por estos dos aspectos, el de mujer y el de criolla, y por su imbricación con preocupaciones de carácter social e histórico, nos damos cuenta de que, en gran medida, el discurso masculino sería para Juana Inés, como insinúa hoy la crítica feminista, más bien «discurso humano»²⁶, porque «el canon quizá no sea tan masculino como cierta crítica feminista ha creído»²⁷. Lo que parece palmario es lo siguiente: al mismo tiempo que, a través de sus experiencias vitales -de la serie de opciones que se adjudican al Barroco²⁸- continuaba formándose la conciencia femenina y criolla de Juana, ella cultivaba la amistad y trabajaba junto con los representantes del poder imperial y del poder letrado masculino. Alegrémonos de la prudencia de la escritora porque ha permitido que llegara hasta nosotros, junto a sus contradicciones, no sólo su palabra de mujer sino también de americana.

- II -

Teniendo en cuenta la primera parte de nuestro título -mujer, ilegítima y criolla- pasemos ahora al análisis de algunos textos de Juana Inés. Trataremos brevemente algunos pasajes sobre los aspectos relacionados de Sor Juana como mujer americana pero, puesto que hemos analizado separadamente la cuestión criolla en otras partes²⁹, daremos preferencia a los aspectos de ilegítima y de mujer, siempre conscientes de la arbitrariedad al hacer esas separaciones. ¿Cuándo se enteró Juana de su condición de ilegitimidad? ¿Lo sabía antes de entrar en el convento?³⁰ Estas son preguntas que seguramente

nunca podremos contestar; aun suponiendo que Juana conociera su situación social, puesto que venía del palacio virreinal en el que había sido dama, hubiera sido muy duro para ella (y su madre) admitir en los documentos del convento que, efectivamente, era «hija de la Iglesia», si bien en el Libro de profesiones se ve la admisión de ello por parte de unas cuantas de sus compañeras del convento de San Jerónimo, antes y después de su propia profesión; la poeta aparece en el Libro como hija legítima. Puesto que Juana antes había estado tres meses de novicia en el convento de las carmelitas, de más alto rango social que el de las jerónimas³¹, y por lo que significaba de honroso para la familia tener una hija monja³², es difícil pensar que el esfuerzo, si alguna vez lo hubo, por pedir la legitimización de las hijas (Juana y sus dos hermanas) a don Manuel Asuaje y Vargas Machuca, compañero de doña Isabel Ramírez de Santillana, no se hubiera intentado en ese momento, reconocimiento que obviamente no se logró nunca por parte del misterioso y escurridizo padre de la monja. La condición de ilegitimidad se consideraba dentro de los estatutos de «limpieza de sangre», es decir, era comparable a la «deshonra» y discriminaciones que significaba el ser converso, y, por tanto, constituía un impedimento para alcanzar una posición alta en la sociedad, pero su aplicación se sometía a prácticas muy variadas. Por otro lado, la ilegitimidad se toleraba en el marido hispánico desde la Edad Media y «no implicaba una humillación para la mujer; se trataba de uniones consensuales aceptadas por ambas partes», según nos dice Pilar Gonzalbo³³. En América fue frecuente y, al parecer, aunque no constituía la situación ideal dentro de lo «decente», no se consideraba deshonrosa siempre que no implicara, al mismo tiempo, mestizaje³⁴, que no era el caso de Juana. El hecho de que fuera invitada a la corte indica la tolerancia imperante en México en estas cuestiones, incluso a alto nivel, aunque no debemos olvidar que el caso de la poeta era especial: ella era una niña prodigio, y su inteligencia y saber le abrieron las puertas. En todo caso, en algún momento alguien se atrevió a echarle en cara esta «deshonra»; ella no se arredró, y contestó con un epigrama³⁵ que Méndez Plancarte hubiera querido no fuera de ella por lo «sangriento»³⁶:

El no ser de Padre honrado,
fuera defecto a mi ver,
si como recibí el ser
de él, se lo hubiera yo dado.

Más piadosa fue tu Madre,
que hizo que a muchos sucedas:
para que, entre tantos, puedas
tomar el que más te cuadre.

Notemos que Juana Inés invierte toda la cuestión al atribuirle la falta de honradez al padre, liberando así de esta mancha no solamente a sí misma sino también a su madre. Es decir, el padre es quien ha dejado de ser honrado al darle el ser a ella sin haberse casado con su madre dentro de los cánones legales de la Iglesia, según nos dice en la primera redondilla, la cual constituye su propia defensa. En la segunda, viene la devolución del insulto con toda la carga que, en español, trae aparejada la mención de la madre: la «piadosa» de tu madre (irónicamente, la «caritativa») -le dice al que la ha insultado-, ha tenido tantos hombres (incluso al mismo tiempo) que tú puedes escoger entre ellos, de padre, al que mejor te parezca. Es decir, la poeta mata dos pájaros de un tiro: de hecho reconoce sólo el papel de la madre en la procreación; y, en buen español, lo que hace la poeta es llamar al que la ha atacado, «hijo de puta». Este epigrama es una prueba, me parece, del ánimo y de la capacidad de Juana para resistir embates sin achicarse y nos da la tónica de la fortaleza de su carácter al enfrentarse a los ataques de aquellos que la acosaban.

Los aspectos conjuntos de lo femenino y de lo criollo nos llegan a través de varias de sus obras. Uno de los casos más interesantes es el del personaje de Castaño (= mulato) que la escritora elabora en su comedia Los empeños de una casa, la cual se desarrolla en Toledo, corazón de Castilla. Castaño, criado de don Carlos, el enamorado de Leonor, la protagonista, es el «gracioso» que la poeta hace aparecer en una escena vistiéndose de mujer para no ser reconocido cuando salga a la calle. Dirigiéndose al público con gestos afeminados y expresiones atrevidas³⁷ se mofa de los «lindos» de su época -que remiten a los «necios» de sus redondillas- que galantean «a salga lo que saliere» y se amartelan «a bulto». Lo que hace la monja a través de la marginalidad que representa este personaje es una crítica fundamental de los cánones de honor masculinos de la época: Castaño, simple criado mulato de un señor principal, se burla ferozmente de los valores y de los blancos varones peninsulares corrigiéndoles la plana. América propone otros modos de convivencia social; una mujer hace que sus protagonistas femeninas conduzcan la acción e ironiza leyes que considera absurdas.

Es en las loas de sus autos sacramentales en las que Sor Juana elabora el tema de América y del mundo azteca. Hablemos primero, brevemente, de las pertenecientes al Divino Narciso y a El cetro de José, que son las que elaboran el antiguo mundo mexicana de su tierra: la monja demuestra entendimiento de las leyes, mitología, religión y costumbres del mundo nahua. Los personajes femeninos, América e Idolatría -especialmente esta última-, son mujeres políticas que representan la voz de la comunidad y son voceros de la historia de su pueblo (más que el personaje masculino de Occidente que, junto con América, aparece en la primera loa mencionada); son ellas las que defienden racionalmente su religión y modo de vida contra los invasores, son las que vocalizan las protestas y hacen la crítica del Descubrimiento y Colonización³⁸, al mismo tiempo que revierten las acusaciones y hacen la denuncia de la imposición de «la cristiana ley» a través de la «violenta senda» de las armas. Idolatría aparece como «la

plenipotenciaria de todos los indios», es decir, como la voz legal que tiene la autoridad y responsabilidad de proteger a su gente; es la que presenta los alegatos en favor de la religión azteca y de su pueblo. Aquí oímos la voz criolla y femenina de Sor Juana. En la loa que precede a su auto sacramental *El mártir del sacramento*, Juana, y hago el resumen³⁹, presenta a tres estudiantes entablados en una discusión teológica de alto nivel, la cual es interrumpida por la visión de la llegada de Colón de regreso a España después del Descubrimiento, circunstancia que negó los postulados tradicionales europeos del non plus ultra inscritos en las dos columnas de Hércules del Estrecho de Gibraltar. La monja misma representa el papel de uno de esos estudiantes, el de mayor conocimiento y al que los otros dos llaman «maestro». Ante la arbitrariedad que significa esa irrupción en la discusión que se desarrollaba, por fin el maestro, representado por la mujer intelectual que es Sor Juana, nos da a entender que, ni de lo que se creyera anteriormente como «verdad» histórica ni de principios teológicos o filosóficos aceptados como definitivos, puede uno fiarse ya que luego se producen descubrimientos que invalidan las creencias anteriores; y este principio se aplica por igual a cualquier campo del saber humano. Así, como mujer, se apodera de la autoridad de los varones sabios europeos y les corrige sus errores. Pero hay más: como americana hace intervenir al llamado Nuevo Mundo cuyo descubrimiento terminó con el «común yerro» de la autoridad varonil, y lo pone en términos de igualdad intelectual con Europa. Esta es una pieza significativa, dentro de los aspectos de mujer y de criolla en relación con Sor Juana, a la que no le habíamos prestado la consideración debida.

Para enfocar el aspecto de «mujer» del que hemos hablado antes, tratemos de explorar otros rasgos de su persona⁴⁰ y de su escritura en el *Sueño*. En cuanto a este poema, existe un análisis⁴¹ que hice hace unos años bajo una perspectiva femenina. Esta composición, considerada durante mucho tiempo la más neutra de Sor Juana, contiene, como debíamos haber supuesto desde el principio, una gran carga de las preocupaciones de mujer que se hallan igualmente en el resto de su obra. El *Sueño* se abre, presidiendo la noche y la luna, con un mundo plagado de personajes mitológicos femeninos que se encuentran a lo largo de todo el poema, y bajo cuya presencia, intrincadamente, se va a desarrollar el viaje de la búsqueda del conocimiento. Quizá con menos ambigüedad de la que utiliza en *Divino Narciso*, en el que la monja juega con espejos en los que se refleja «el otro» que puede ser uno mismo, pero con imágenes de todos modos sugerentes, la poeta utiliza múltiples facetas y fases, que se identifican con un personaje (la Luna) o con tres distintos (Hécate, Diana y Proserpina), según aparece al principio del poema. Estos y los muchos personajes femeninos que siguen apareciendo, son diferentes visiones de la mujer, de la madre («La femme e(s)t aussi la mère»)⁴², y son todas y cada una de nosotras, es el yo femenino-colectivo de Juana Inés. Por otra parte, puesto que la monja había renunciado a la función biológica de su condición de mujer en una sociedad en la que su sexo cumplía, esencialmente, con las actividades de mujer y madre, la poeta estimó que era más seguro proclamarse asexual. En el romance que escribe en contestación a un «caballero del Perú» («¿Cuándo númenes divinos,»)⁴³

que le pide que se convierta en hombre, deja bien claro que se metió en el convento «porque, si es que soy mujer, / ninguno lo verifique / [...] / pues no soy mujer que a alguno / de mujer pueda servirle; / y sólo sé que mi cuerpo, / sin que a uno u otro se incline, / es neutro o abstracto, cuanto / sólo el alma deposite», lo cual nos lleva a la cuestión de lo andrógino que se ha debatido en el mundo feminista⁴⁴, y al Alma, la protagonista del Sueño.

Lo mismo María de Zayas que Sor Juana estarían de acuerdo con Calderón en la noción de asexualidad del alma⁴⁵ cuando éste dijo, en una tal vez rara defensa de la mujer: «Pues lidien y estudien, que / ser valientes y ser sabias / es acción del alma, y no es / hombre ni mujer el alma», noción que seguramente puede encontrarse en los orígenes teológico-filosóficos de muchas culturas, incluyendo la de Occidente. Esta idea de cuerpo «neutro o abstracto» de que habla Sor Juana implica cierto androginismo puesto que, de los conceptos religiosos que compartía la monja, puede inducirse que el alma contiene en sí misma el principio masculino y el femenino ya que tiene la capacidad de adaptarse lo mismo a un cuerpo humano de hombre que de mujer. Así parece haberlo interpretado Virginia Woolf cuando dice: «Y yo me puse, poco profesionalmente, a bosquejar un plan del alma a la manera de que residiendo dos poderes, uno masculino, otro femenino en cada uno de nosotros [...]»⁴⁶, ideas que tal vez elaboraría de su contemporáneo Jung, quien creía en el principio femenino de anima para cada varón y en el principio masculino de animus para cada mujer.

En todo caso, la monja nos presenta a un Alma que es ente intelectual y que, liberada del cuerpo, se halla «convertida / a su inmaterial ser y esencia bella» para llevar adelante la exploración que representa la máxima aspiración vital de la monja: conseguir el saber total, comprender el universo. Cuando Sor Juana lanza al Alma hacia las alturas⁴⁷ -alma que es, al mismo tiempo, la suya propia y la del «otro»-, la hace asexual para que cada ser humano pueda identificarse con ella, con el Alma, y darle así dimensiones cósmicas. Esta es una aventura que se desarrolla en dos planos fundamentales: el personal y el universal. Pero el plano personal es, al mismo tiempo, como un prisma que refleja distintos aspectos de la personalidad de Sor Juana: su yo colectivo de mujer, su yo estudioso, su yo sabio; el yo que rompe con el padre, el yo que se une a la madre, el yo que es espíritu universal femenino y por fin, su propio yo personal y femenino.

Ya hemos mencionado el comienzo del Sueño con el personaje de la Luna, «la diosa [...] tres veces hermosa», en un mundo de sombras que representa el principio de la noche, que es el periodo, y esto es significativo, en el cual se va a desarrollar el «sueño», y dentro de él, la aventura que se va a contar. El poema, y el sueño, terminan con el fin de la noche, es decir, con la llegada del día y -personificados el día y la noche- la batalla entre ambos. Estos personajes, como casi todos los que pueblan el mundo de este poema, son personajes que guardan una personalidad doble: la cósmica además de la mitológica. Este poema presenta una taracea de imágenes unidas a la búsqueda del conocimiento.

Entre los personajes interesantes de la noche, «las nocturnas aves, / tan oscuras, tan graves» que aparecen después de la luna, encontramos a Nictimene, doncella de Lesbos que, según la fábula mitológica, engañó a su

padre acostándose de noche con él y, en castigo, fue convertida en lechuzas; hallamos a las hijas de Minias quienes prefirieron quedarse juntas platicando y bordando antes que ir a rendir culto a Baco; y tenemos a Almone la cual fue convertida en pez por haber ella, antes, convertido en lo mismo a sus amantes. Dentro de las contradicciones en las que estos personajes-aves se nos presentan en los pasajes en los que aparecen, notemos que todas nos comunican transgresiones a la ley de los hombres: Nictimene «conquista», es decir, seduce a su padre a pesar de él; Almone utiliza su atractivo sobre sus amantes mofándose de ellos al convertirlos en peces; y las hermanas Miníades patentizan su preferencia por la sororidad que hay entre ellas y por el trabajo, antes que por cumplir con prácticas «religiosas» dedicadas a un dios (Baco) que representa los más bajos instintos varoniles.

En dos ocasiones diferentes, el Alma, con «sus intelectuales bellos ojos» en busca de la comprensión, y llegada ya a la «elevación inmensa» -de la que obtenemos repetidas metáforas en el poema-, se va a oponer al Sol que, sea como astro en el caso de Ícaro, sea como Febo en el caso de Faetón⁴⁸, representa el poder divino masculino, la total autoridad intelectual. Esta es una búsqueda del conocimiento, un «atrevido y ya llorado ensayo» de mirar al Sol (Febo) cara a cara, de arrebatarse el poder y el saber que, en el caso de Ícaro, termina en fracaso. Más adelante hay un segundo intento en la figura de Faetón, el hijo ilegítimo de Febo. Faetón, «auriga altivo del ardiente carro», quería demostrarle a sus amigos la paternidad de Febo que éstos le habían negado, consiguiendo el permiso de su padre para conducir el carro del Sol, lo que resultó, en la fábula mitológica, en otro fracaso, pero no en el poema de Sor Juana. La figura de Faetón, cuya acción es presentada por la tradición clásica como ejemplo reprobable, lo mismo que la de Ícaro, es, junto con la de la Noche, figura importante de este poema. Faetón simboliza no sólo el atrevimiento de tratar de usurpar al Sol su autoridad, sino también el reto de absorber la ilegitimidad demostrando superioridad moral: éste es el reto al «padre» visto en el aspecto universal y en el aspecto personal. En el poema de Sor Juana, la autoridad de los viejos varones queda totalmente rebatida porque esas acciones juveniles «del ánimo ambicioso», aunque fracasen, más que escarmientos son «abiertas sendas al atrevimiento», son «tipo» y «modelo» para «repetido vuelo». Y aún critica la poeta a la autoridad en otros frentes: a los estadistas porque, al castigar esas acciones públicamente, consiguen lo contrario de lo que pretenden ya que lo que hacen es extender el ejemplo. Fijémonos en que Sor Juana ha escogido dos personajes masculinos, uno que fracasa y otro que presenta como vencedor, para este enfrentamiento al Sol, al «padre»; una vez resuelto este conflicto, que hace suyo, dirigirá los ojos a la «madre»⁴⁹, pero antes de que aparezca la Noche como protagonista, la monja nos da dos alternativas femeninas para el Sol: Venus y la Aurora. Sor Juana ha soñado su sueño bajo la cobija de la Noche; es ella la que lo ha hecho posible, la «madre» que le ha prestado la quietud y arropo necesarios para soñar expresando, de este modo, el lazo existente entre una y otra. Al personaje de la Noche lo presenta la poeta con notas ambiguas, positivas y negativas, como lo ha hecho con los otros personajes femeninos mencionados antes; es posible que presente rasgos de la «madre

terrible»⁵⁰ a la que se le reconocen también virtudes⁵¹. La Noche reúne cualidades atribuidas al sexo masculino y al femenino; véanse estas dicotomías: es amazona y cobarde; gobierna pero se espanta. Es presentada como «tirana usurpadora», pero lo que trata de usurpar es el «imperio del día», es decir, la arrogante prerrogativa de Febo a darnos luz. Sin deponer sus aspiraciones y ante la llegada irremediable del Sol, nuevamente, «segunda vez rebelde determina» retirarse a «la mitad del globo que ha dejado / el Sol desamparada» y allí volver a reinar. Con el personaje de Faetón se nos proponía convertir el fracaso en victoria: «su nombre eternizar en su ruina». Lo que se propone con el e la Noche es otra modalidad de triunfo que se aviene mejor con lo femenino: esperar la oportunidad, ser pacientes y aguardar el turno que siempre llega, porque es cíclico. Si al Sol le toca el turno del día -su triunfo no es definitivo-, a la Noche le toca el turno de las sombras⁵²: el mundo se divide entre la preeminencia del día regido por el Sol, y la preeminencia de la Noche bajo la regencia de la Luna.

Rompiendo esquemas, Sor Juana convierte a la noche, no sólo en personaje femenino, sino también en campo especulativo del saber, en el productivo terreno de la inteligencia. Así como la monja luchaba a diario por el reconocimiento de la capacidad femenina en igualdad con la masculina, una proposición que nos hace en el Sueño es que la autoridad y privilegio de uno y otro sexo resultan en un empate: las mujeres razonan al igual que los hombres, y si no se les reconocen sus facultades durante el día, se dedicarán a desarrollarlas por la noche. El poema, al final, se desvía de la línea universalista para ajustarse a la situación particular de una mujer: la de la autora. Sor Juana, ante «el mundo iluminado» y estando ya «despierta»; va a recomenzar su lucha y su espera hasta, una vez más, «mirarse coronada».

Nuestra Sor Juana del siglo XVII fue esa mujer revolucionaria para cuya existencia se pueden hallar resquicios en la crítica feminista de hoy.

Ante las preguntas que se hacen en general, y que Paul Julian Smith hace en particular, sobre si la escritura femenina puede existir en una cultura dominada por los varones, si es posible desarrollar una conciencia del «yo» separada de la institución patriarcal que trascienda una experiencia histórica opresiva, si es posible hallar una representación del «yo» en el texto, en el mundo, la respuesta que se desprende de la obra de Sor Juana parece ser afirmativa.

Obras citadas

ABEL, Elizabeth, «Introduction», en *Writing and Sexual Difference*, Chicago, The University of Chicago Press, 1982, pp. 1-7.

ADORNO, Rolena, «Nuevas perspectivas en los estudios literarios coloniales hispanoamericanos», en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Lima, año 14, núm. 28, 1988, pp. 11-28.

AUERBACH, Nina, «Engorging the Patriarchy», en *Feminist Issues in Literary*

- Scholarship, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1987, pp. 150-160.
- BAYM, Nina, «The Madwoman and her Languages. Why I Don't Do Feminist Literary Theory», en *Feminist Issues in Literary Scholarship*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1987, pp. 45-61.
- BONNEVILLE, Henry, Juan de Salinas. *Poesías humanas*, Madrid, Castalia, 1987.
- CERVANTES, E. A., *Testamento de Sor Juana y otros documentos*, México, 1949.
- CHANG-RODRÍGUEZ, Raquel, *La apropiación del signo: tres cronistas indios del Perú*, Tempe, Arizona State University Press, 1988.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Obras completas*, t. I, II y III, ed. de Alfonso Méndez Plancarte, México, Fondo de Cultura Económica, 1951, 1952 y 1955.
- , *Obras selectas*, ed. de Georgina Sabat de Rivers y Elías L. Rivers, Barcelona, Noguer, 1976.
- , *Inundación castálida*, ed. de Georgina Sabat de Rivers, Madrid, Castalia, 1982.
- 52
- DICKASON, Anne, «The Feminine as a Universal», en «Femininity», «Masculinity», and «Androgyny», Totowa, Rowman y Allanheld, 1982, pp. 10-30.
- DONOVAN, Josephine, «Towards a Women's Poetics», en *Feminist Issues in Literary Scholarship*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1987, pp. 98-109.
- ELLIOTT, John H., «Introduction: Colonial Identity in the Atlantic World», en *Colonial Identity in the Atlantic World, 1500-1800*, Princeton, Princeton University Press, 1987, pp. 3-13.
- FLOWERS, Betty S., «The "I" in Adrienne Rich: Individuation and the Androgyne Archetype», en *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism*, Michigan, Bilingual Press, 1982, pp. 14-35.
- GARDINER, Judith K., «On Female Identity and Writing by Women», en *Writing and Sexual Difference*, Chicago, The University of Chicago Press, 1982, pp. 177-191.
- , «Mind mother: psychoanalysis and feminism», en *Making a Difference: Feminist Literary Criticism*, Londres y Nueva York, Methuen, 1985, pp. 113-145.
- GONZALBO AIZPURU, Pilar, *Las mujeres en la Nueva España*, México, El Colegio de México, 1987.
- GREENE, Gayle y Coppélia KAHN, «Feminist scholarship and the social construction of woman», en *Making a Difference: Feminist Literary Criticism*, Londres y Nueva York, Methuen, 1985, pp. 1-36.
- HEILBRUN, Carolyn G., «A Response to Writing and Sexual Difference», *Making a Difference: Feminist Literary Criticism*, 1982, pp. 291-297.
- IRIGARAY, Luce, *Speculum de l'autre femme*, París Les éditions de Minuit, 1974.
- LAVRIN, Asunción, «Unlike Sor Juana? The Model Nun in the Religious Literature of Colonial Mexico», en *University of Dayton Review*, vol. 16, núm. 2, 1983, pp. 75-92.
- LIDA, María Rosa, «Free Opportunity for Intellectual Pursuits», en *Journal*

of the American Association of University Women, octubre, 1958, pp. 5-8.

53

MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1981.

MARTIN, Bidy, «Feminism, Criticism, and Foucault», en *Feminism & Foucault. Reflections on Resistance*, Boston, Northeastern University Press, 1988, pp. 3-19.

MILLER, Nancy K., «Changing the Subject: Authorship, Writing, and the Reader», en *Feminist Studies, Critical Studies*, Bloomington, Indiana University Press, 1986, pp. 102-120.

MOI, Toril, *Sexual/Textual Politics*, Londres y Nueva York, Methuen, 1988.

MUNICH, Adrienne, «Notorius signs, feminist criticism and literary tradition», en *Making a Difference. Feminist Literary Criticism*, Londres y Nueva York, Methuen, 1985, pp. 238-259.

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

RAMA, Ángel, *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 1984.

RAMÍREZ ESPAÑA, Guillermo, *La familia de Sor Juana. Documentos inéditos*, México, Imprenta Universitaria, 1947.

RIVERS, Elías L., «"Indecencias" de una monjita mexicana», en *Homenaje a William H. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, pp. 633-637.

SABAT-RIVERS, Georgina, *El «Sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz. Tradiciones literarias y originalidad*, Londres, Tamesis, 1976.

, «Sor Juana Inés de la Cruz», en *Historia de la literatura Hispanoamericana. Época colonial*, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 275-293.

, «Tiempo, apariencia y parodia: el lenguaje barroco y transgresor de Sor Juana», en *Homenaje a Alfredo A. Roggiano. En este aire de América*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (III.1), 1990, pp. 125-149.

, «Contribución de la mujer a la lírica colonial», en *Literatura colonial hispanoamericana. Coloquio URSS-USA*, Montevideo, Monte Sexto, 1990, pp. 57-84.

, «Ejercicios de la Encarnación: sobre la imagen de María y la decisión filial de Sor Juana», en *Literatura mexicana*, México, UNAM, vol. 1, núm. 2, 1990, pp. 349-371.

54

, «A Feminist Re-reading of Sor Juana's Dream», en Stephanie Merrim, coord., *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*, Detroit, Wayne University Press, 1991, pp. 142-161.

, «Apología de América y del mundo azteca en tres loas de Sor Juana», en *Revista de Estudios Hispánicos*, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1992, pp. 267-291 (Letras coloniales). Véase también en este libro.

, *Estudios de literatura hispanoamericana. Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la Colonia*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias (PPU), 1992.

, «Veintiún sonetos de Sor Juana y su casuística del amor», en Sara Poot Herrera, ed., *Sor Juana y su mundo*, México, Universidad del Claustro de Sor Juana, 1995, pp. 397-445.

SHOWALTER, Elaine, «Feminist Criticism in the Wilderness», en *Writing and Sexual Difference*, Chicago, The University of Chicago Press, 1982, pp. 9-35.

- SMITH, Paul Julian, *The Body Hispanic. Gender and Sexuality in Spanish and Spanish American Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1989.
- STIMPSON, Catharine R., «Introduction», en *Feminist Issues in Literary Scholarship*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1987, pp. 2-6.
- , «The Androgyne and the Homosexual», en *Where the Meanings are. Feminism and Cultural Spaces*, Nueva York, Methuen, 1988.
- TONO, Rosemarie, *Feminist Thought. A Comprehensive Introduction*, Boulder y San Francisco, Westview Press, 1989.
- TREBILCOT, Joyce, «Two Forms of Androgynism», en «Femininity», «Masculinity», and «Androgyny», Totowa, Rowman y Allanheld, 1982, pp. 161-169.
- VALLEJO, Augusto, «Para el investigador Augusto Vallejo llegó a su fin el misterio de 300 años: Cristóbal de Vargas, padre de Sor Juana» en revista *Proceso*, México, núm. 996, 4 de diciembre, 1995, pp. 54-59.
- 55
- VOSSLER, Karl, «La "Décima Musa de México", Sor Juana Inés de la Cruz», en *Poetas y escritores de España*, Buenos Aires / México, Espasa Calpe, 1947, p. 109.
- WEBER, Alison, *Teresa of Avila and the Rhetoric of Femininity*, Princeton, Princeton University Press, 1990.

Sor Juana y sus retratos poéticos⁵³

El final del Barroco español, que empezó con la apertura del Renacimiento a la dulce voz del cantor del Tajo, no termina, como todos sabemos bien, en la Península: es una monja de la Nueva España quien, del otro lado del mar, en el Nuevo Mundo, recoge toda esa larga tradición del castellano y, prestándole nuevos ecos, cierra gloriosamente ese periodo literario de nuestra lengua.

Entre las muchas tradiciones literarias que llegaron a Sor Juana parecen tener un lugar especial, por la cantidad que ella le dedicó al tema, las composiciones de retratos. Desde Garcilaso hasta Calderón, desde Polo de Medina hasta Salazar y Torres, poetas grandes, medianos y pequeños utilizaron esa técnica, la cual se fue intensificando a medida que el tiempo transcurría, y se impuso en la Contrarreforma⁵⁴. Nos explicamos así que haya sido Sor Juana, al cerrar el Barroco, la poeta que con más atención y ahínco se dedicara a cultivarla.

No queda lugar a dudas sobre la enorme curiosidad intelectual de la monja y su gran conocimiento del mundo clásico antiguo: Platón, Aristóteles, Plutarco, Plotino y Horacio; del mundo medieval y de cuestiones del amor cortés. Todo ello, pasando por el Renacimiento, es asimilado hasta darnos, como en el caso del Sueño, modelos que son síntesis y reelaboración de tradiciones pasadas e ideas personales. Platón⁵⁵, como es sabido, rechazaba el realismo pictórico tanto en la pintura como en la poesía. El conocimiento del ser no podía basarse -según

decretaba- sino en realidades supersensoriales que eran, por tanto, intransmisibles a la realidad del mundo físico. Aristóteles rechazó las teorías de su antecesor estableciendo la «mimesis», es decir, la imitación cercana de la naturaleza como base para las artes humanas, especialmente de la pintura y la poesía. La imitación, pensaba, debía consistir en alcanzar en otro nivel lo que la naturaleza logra en el suyo. Cicerón y Séneca desarrollaron los conceptos aristotélicos proponiendo procesos de generalización y síntesis para seleccionar y unir las excelencias diseminadas en la naturaleza. El resultado así obtenido sería mejor y más noble que la realidad misma de donde se tomaba; es la naturaleza metodizada; «la belle nature» que se halla en la base de la competencia entre Naturaleza y Arte, motivo que Sor Juana cultivó en varios de estos poemas.

Vamos a tratar de clasificar algunas composiciones de retratos que, tiene la monja, las cuales caen dentro de lo que Méndez Plancarte llamó «lírica personal». Es decir, no tratamos aquí los retratos religiosos que se hallan en sus composiciones de este tipo y en los villancicos, ni los que aparecen en su teatro. Todas esas composiciones son retratos femeninos y cubren muchos modos de versificación: cinco décimas, tres endechas, dos redondillas, dos romances; un ovillejo, un romance decasílabo y un soneto. La clasificación trata de explicar la relación entre el poema y los versos con el retrato, es decir, con la pintura o descripción que se hace.

Resultan cuatro grupos dentro de los cuales tenemos tres retratos burlescos que no vamos a examinar en este trabajo. El Grupo I56 lo forman ocho composiciones donde se describe a la hermosa en cuestión en forma vertical yendo desde el pelo hasta los pies. El Grupo II57 tiene como motivo central una verdadera pintura (sea real o imaginaria). Es decir, se habla de la existencia de un retrato como si éste fuera motivo a reflexiones filosóficas, morales o amorosas. El Grupo III58, así como el Grupo IV59, lo forman un poema cada uno. En el III, la poetisa le habla a un retrato y en el IV ella, quien es la retratada, es la que aparece interpelando a la persona amada. Hay que señalar una composición cuya primera parte pertenece a nuestro Grupo II, y la segunda al III60.

Tratemos de dar una visión rápida de las tradiciones que se hallan en la base del Grupo I, el más nutrido: los retratos descriptivos verticales donde se van enumerando los detalles que constituyen a la bella en cuestión. Edmond Faral, Félix Lecoy y María Rosa Lida, así como John K. Walsh, se han ocupado del estudio de estas tradiciones. Para la conocida crítica argentina el esquema de estos retratos se forma en la decadencia de la literatura latina y continúa elaborándose a lo largo de la Edad Media. Se señala la introducción, durante este periodo, de la nota religiosa en el elogio a Dios o a la Naturaleza, apuntando que ésta o aquél empezó la fabricación del ser humano por la cabeza y la terminó por los pies; de ahí la trayectoria vertical. Se señalan como preferencias medievales los ojos claros sobre los oscuros, preferidos por los antiguos, y la mención del cuello erguido aunque Dámaso Alonso se refiere a que lo corriente, en la «tradición estética clásica general [...] es el atribuir el color rubio a la bonita, y el negro a la fea»⁶¹. Edmond Faral resalta la importancia que la Edad Media le prestaba a ese género de descripciones y para ello se ocupa del tratado de Mathieu de Vendôme, retórico medieval.

Nos dice Faral⁶²:

La description du physique obéit à des lois strictes. Souvent précédée d'un éloge du soin donné par Dieu ou par Nature à la confection de sa créature, elle porte d'abord sur la physionomie, puis sur le corps, puis sur le vêtement et dans chacune de ces parties, chaque trait a sa place prévue. C'est ainsi que, pour la physionomie, on examine dans l'ordre la chevelure, la front, les sourcils et l'intervalle qui les separe, les yeux, les joues et leur teint, le nez, la bouche et les dents, le menton; pour le corps, le cou et la truque, les épaules, les bras, les mains, la poitrine, la taille. Le ventre (à propos de quoi la rhétorique prête le voile de ses figures à des points licencieuses), les jambes et les pieds. Cette théorie de l'ordre à suivre dans les descriptions ne se trouve pas chez les anciens, sauf qu'ils indiquent que l'éloge d'une personne peut quant au physique et quant au moral.

Según el autor del libro que ahora tratamos, esta teoría del orden a seguir en las descripciones de personas se desprendió de los textos tenidos por clásicos durante la Edad Media, que fueron los que proveyeron los modelos. Félix Lecoy⁶³ se hace eco de lo dicho por Faral, añadiendo algunos ejemplos y apuntando la fidelidad de este diseño en la descripción que hace Don Quijote de Dulcinea. Señala que:

Les descriptions de beauté féminine se bornent généralement aux parties visibles du corps, principalement à la tête; pour le reste, caché aux yeux profanes, elles s'excusent et déclarent être obligées de s'en remettre à l'imagination.

María Rosa Lida⁶⁴, recogiendo las investigaciones de Faral que se refieren especialmente a los retratos del Libro de buen amor, y Lecoy, nos dice que:

El retrato medieval descende del género «demonstrativo» de la oratoria antigua y, como él, se propone alabar o censurar, no pintar objetivamente; la imagen primorosa o deforme de un personaje indica la actitud de simpatía o antipatía con que lo aborda el autor. El tipo más frecuente de acuerdo al móvil ornamental del género es el retrato de mujer bella, que sigue un esquema formado en la decadencia latina cuyos elementos, orden de enumeración y expresión estilística (los diminutivos, por ejemplo), repite durante varios siglos la enseñanza retórica. Salvo detalles nimios («dientes apretadillos», «labios angostillos»), el retrato de la dueña adorable coincide desde los «cabellos amarillos» hasta los «pies chicos, socavados» con los numerosísimos ejemplos que ofrece el «roman courtois».

Dámaso Alonso también, a propósito de los retratos de Libro de buen amor, observa además de los detalles de los dientes, ahora «apartadillos», y los labios delgados, las encías rojas y la estatura alta que, según dice, son rasgos de tradición árabe. Para John K. Walsh⁶⁵ fue Helena de Troya la que impuso el modelo descriptivo vertical de belleza femenina, basado en los numerosos ejemplos medievales latinos de la Helena de Troya y en las descripciones de la famosa Helena.

Para Hagstrum la razón de que la concepción generalizada de belleza relacionada con la pintura y la poesía propuesta por Cicerón y Séneca se halle en todas partes, no se debe a ninguna inevitabilidad filosófica sino más bien a ejemplos históricos: el de Zeuxis cuando pintó a Helena de Troya⁶⁶ o el diálogo que aparece en el Eikones de Luciano donde uno de los protagonistas hace la descripción de una hermosa mujer que vio en la calle tomando las facciones más sobresalientes de distintos pintores de la Antigüedad.

Para comprobar la asiduidad en la mención de los rasgos de estos retratos descriptivos, hemos examinado los retratos más antiguos de la literatura española siguiendo un orden cronológico. Tres de ellos pertenecen al siglo XIII, uno a la primera mitad del XIV, y el último al siguiente siglo. Son los retratos que se hallan en la Razón de amor, el de Calectrix del Libro de Alexandre, el de María Egipciaca, los ya mencionados del Libro de buen amor y los de los cantares del Marqués de Santillana⁶⁷. Los detalles del cuerpo y cara que aparecen más continuamente siguen el orden que enseguida menciono: los ojos que, de alguna manera, se apuntan negros; la boca, siempre pequeña, y la nobleza moral o social que se apunta en esas hermosas. Siguen la mención de la blanca frente, las cejas negras y en arco, la nariz afilada y los dientes inmaculados. La ropa que visten es importante así como el calzado aunque sólo se mencione en relación con María Egipciaca. Los cabellos siguen esa relación y sólo en uno, de los tres retratos donde se menciona, son rubios (BA)⁶⁸. Los labios son también motivo de disensión ya que una vez se dan como hermosos los «grosezuelos» (RA) y otra los «angostillos» (BA). Hay detalles que van apuntando hacia el Renacimiento como, por ejemplo, la mención de «mejillas» en vez de «cara» o «semblante», y la de «garganta» (MS) en vez de «cuello». Los siguientes rasgos sólo se apuntan en dos o en uno de esos retratos que estudiamos: la libre mención de los pechos, las orejas y pestañas, las manos y los dedos así como el conocido «ancheta de caderas» que pide Juan Ruiz.

Al llegar al Renacimiento, la influencia de Petrarca impone a la rubia Melibea que, consolidada luego por la Dulcinea de Cervantes, se mantendrá sin competencia posible hasta el Romanticismo. Estos retratos del Grupo I de la monja siguen un esquema fijo que heredó de sus antecesores y que ella elabora de muy diversas maneras. Veamos el ejemplo concentrado, y básico, que nos da en esta décima:

Tersa frente, oro el cabello,
cejas arcos, zafir ojos,
bruñida tez, labios rojos,
nariz recta, ebúrneo cuello,
talle airoso, cuerpo bello,

cándidas manos en que
el cetro de amor se ve,
tiene Fili, en oro engasta
#8594;
pie tan breve, que no gasta
ni un pie⁶⁹.

El más hermoso de los poemas pertenecientes al Grupo 1 que estamos tratando es el romance decasílabo que Sor Juana le dedicó a Lisi o Lisis, su gran amiga la marquesa de la Laguna, cuyos barroquísimos versos comienzan todos con esdrújulos. Veamos la primera estrofa:

Lámina sirve el cielo al retrato,
Lísida, de tu angélica forma;
cálamos forme el sol de sus luces,
sílabas las estrellas compongan⁷⁰.

Hay que observar que la poeta no seguía las convenciones de su tiempo al pie de la letra. Aparentemente era fiel a la realidad que conocía, es decir, si la mujer a quien retrataba no era rubia ni de ojos claros como pedía el modelo de belleza de su época, hacía resaltar otras gracias, como, por ejemplo, la longitud, ondeado y suavidad de los cabellos y la dulzura de la mirada, además de mostrar por medio de las facciones, siguiendo la tradición clásica, cualidades espirituales, morales o personales. Así en los versos de ese mismo poema donde se subrayan los rizos del pelo como propiedad personal para enredar en ellos las almas de los que la veían:

Cárceles tu madeja fabrica:
dédalo que sutilmente forma
vínculos de dorados ofires,
tíbares de prisiones gustosas⁷¹.

O una calidad moral, la honestidad, en versos del mismo poema:

Dátiles de alabastro tus dedos,
fértils de tus dos palmas brotan,
frígidos si los ojos los miran,

cálidos si las almas los tocan⁷².

En otro poema en seguidillas compara a la condesa de Galve con héroes clásicos otorgándole a sus rasgos las cualidades tradicionalmente atribuidas a aquellos:

A Cortés y Pizarro
tiene en las cejas,
porque son sus divisas
medias esferas
[...]
Es su bien torneado
cándido cuello,
Hércules, pues él solo
sustenta el cielo⁷³.

No podían faltar los detalles que muestran la preocupación constante de la monja por cuestiones intelectuales en forma de conceptos y agudezas: las mejillas son maestras, la nariz es juez o árbitro. Así en su romance en «ecos» dedicados a la misma condesa:

Árbitro a su parecer,
ser la nariz determina:
termina dos confinantes,
antes que airados se embistan⁷⁴.

En unas redondillas muy neoplatónicas pinta «la armonía simétrica [...] con otra de música» para retratar el microcosmos de una amiga de nombre Feliciano:

Las claves y puntos dejas
que amor apuntar intente,
del espacio de tu frente
a la regla de tus cejas.
Tus ojos al facistol
que hace tu rostro capaz,
de tu nariz al compás
cantan el re mi fa sol⁷⁵.

Pasemos ahora a examinar algunos ejemplos pertenecientes al Grupo II. Son, según ya señalamos, los retratos poéticos que tienen como motivo central una pintura cuyo recuerdo o contemplación lleva a disquisiciones varias. En algunos de ellos combina la «Décima Musa» cuestiones del amor cortés con motivos mitológicos preferidos. Veamos unas citas de Ícaro y Faetón en forma cercana a las del Sueño, en un poema (con el sugerente epígrafe: «Puro amor, que ausente y sin deseo de indecencias, puede sentir lo que el más profano»), que comienza:

Lo atrevido de un pincel,
Filis, dio a mi pluma alientos,
que tan gloriosa desgracia
más causa corrió que miedo⁷⁶.

Logros de errar por tu causa
fue de mi ambición el cebo;
donde es el riesgo apreciable,
¿qué tanto valdrá el acierto?

Permite, pues, a mi pluma
segundo arresgado vuelo,
pues no es el primer delito
que le disculpa el ejemplo.

[...]

¿De qué le sirve al sol mismo
tanta prevención de fuego,
si a refrenar osadías
aun no bastan sus consejos?⁷⁷.

Es en este mismo poema donde más adelante Sor Juana tiene esa conocida estrofa que dice:

Ser mujer, ni estar ausente,
no es de amarte impedimento,
pues sabes tú que las almas
distancia ignoran y sexo⁷⁸.

En este poema, así como en otros, se subraya que el pincel no es capaz de copiar tal hermosura, es decir, la naturaleza, aquí, vence al arte, aunque el pincel represente el impulso del ser humano en su búsqueda. Así en la décima que sigue, de otra composición⁷⁹:

Este retrato que ha hecho
copiar mi cariño ufano,
es sobrecribir la mano
lo que tiene dentro el pecho
que, como éste viene estrecho
a tan alta perfección,
brota fuera la afición
y en el índice la emplea
para que con verdad sea
índice del corazón.

En otro poema destacan rasgos del amor cortés: las oposiciones del original contra el retrato, de la victoria fácil de la amada frente al amante ya vencido, de las flechas del amor convertidas en pinceles, de muerte y vida del amor...⁸⁰. Ninguno tan hermoso y lleno de significado como el conocido soneto suyo donde se refiere a un retrato de ella misma y que dice así:

Este, que ves, engaño colorido,
que del arte ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;

éste, en quien la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores,
y venciendo del tiempo los rigores
triunfar de la vejez y del olvido,

es un vano artificio del cuidado,
es una flor al viento delicada,
es un resguardo inútil para el hado,

es una necia diligencia errada,
es un afán caduco y, bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada⁸¹.

Con la primera estrofa volvemos a las creencias neoplatónicas que mencionamos antes y que señalan el triple engaño de la pintura. Veamos: el cuerpo físico nuestro no es nuestra forma ideal, supersensorial. Así que la copia de esa forma material con esos «falsos silogismos de colores» apuntan, en triple dimensión, a un «cauteloso engaño del sentido» que representa una materia física que desaparecerá algún día. Hay recuerdos de Aristóteles en la segunda estrofa cuando apunta al deseo de «la lisonja» de copiar la realidad física, mejorándola. El último verso, no sólo está cerca de otro muy conocido de Góngora sino de Gracián, quien apunta, al hablar del microcosmos: «[...] diré que es tierra, que es polvo y nieto de la nada»⁸².

El Grupo III, como advertimos al comienzo, está formado por un poema y la última mitad de otro (cuya primera parte pertenece al Grupo II). El Grupo IV lo constituye un solo poema donde es el retrato quien habla. Son versos donde la poeta se dirige a un retrato, lo interpela, o donde la copia misma adquiere vida y habla. Veamos lo que nos dice Jean H. Hagstrum sobre lo que sucede en relación con el cristianismo durante la Alta Edad Media:

El deseo de hacer hablar al objeto artístico -aunque está presente en la Antigüedad pagana y nace del hecho obvio de que, como había dicho Simónides, es mudo- se hace más insistente en la poesía cristiana iconográfica. La razón, me parece, es obvia. La estatua o pintura, a pesar de los pronunciamientos oficiales contra la idolatría y a pesar de poderosos movimientos iconoclasticos, ha venido a ser como intermediaria entre lo divino y lo humano. Interpelada, suplicada, implorada, habla a su vez⁸³.

Al grupo de aquellos a los que el poeta se dirige pertenece la segunda mitad de una composición cuya estrofa final elabora tradiciones conocidas, pero de modo original⁸⁴:

Vive sin que el tiempo ingrato
te desluzca, y goza, igual,
perfección de original
y duración de retrato.

Es decir, le desea que goce de la perfecta belleza de su naturaleza física con la duración que sólo los retratos como tales pueden captar al detenerse el tiempo en ellos.

Todavía más novedoso y también más complicado es un poema en décimas donde asimismo se habla a la «copia» y que comienza «Copia divina, en quien veo / desvanecido al pincel [...]»⁸⁵. La poetisa no aparece solamente como autora del poema sino que es también, aparentemente, la autora de la pintura. Dice el epígrafe: «Esmera su respetoso amor; habla con el retrato y no calla con él, dos veces dueño». Encontramos aquí rasgos de técnicas ya comentadas. La voz lírica, por utilizar términos actuales, recalca el papel preponderante del instrumento, el pincel, que ha servido para remedar la obra de Dios (o de la Naturaleza). El retrato mismo presenta la oposición ya conocida de original y copia. Es interesante la utilización del motivo de Naturaleza y Arte, y complicado el uso de los pronombres. Este pretendido diálogo es, en verdad, monólogo puesto que la segunda persona, «tú», permanece siempre muda. Es técnica, ésta, muy novedosa y original, que puede incluso entroncarse con lo que sucede en las investigaciones policíacas de nuestros días cuando se interpela al acusado⁸⁶. Así, cuando se recrimina a la copia en la sexta estrofa y ésta no puede defenderse porque no tiene voz:

Bien puedo formar querella
cuando me dejas en calma,
de que me robas el alma,
y no te animas con ella;
y cuando altivo atropella
tu rigor, mi rendimiento,
apurando el sufrimiento,
tanto tu piedad se aleja,
que se me pierde la queja
y se me logra el tormento⁸⁷.

En cuanto al tópico de Naturaleza y Arte, encontramos ecos de Plotino al tratar de animar al artista, como lo hacía Platón, a descubrir la realidad supersensorial detrás de las formas visibles, aunque aquí, en esa copia que ellos rechazaban:

Tan espíritu te admiro,
que cuando deidad te creo,
hallo el alma que no veo,
y dudo el cuerpo que miro⁸⁸.

Pero es que esa copia es tan perfecta que rivaliza con el mismo original, lo suplanta, pues dice «que puede copiarse el alma». Espíritu y materia se confunden, y las cualidades opuestas, tradicionalmente atribuidas a uno y otra, se diluyen. Con Sor Juana, la lucha de siglos entre cuál tenga más valor, Arte o Natura, desaparece: el espíritu anima a aquél lo mismo que a ésta.

La personalidad todopoderosa que se advierte detrás de la voz poética adquiere, después de fluctuar entre la esperanza y la muerte, «la dicha de poseer». Es decir, la mente humana lo puede todo y por un esfuerzo de su voluntad es capaz de aprisionar al ser amado. Es lo mismo que apunta en el bellissimo soneto suyo⁸⁹ que comienza: «Detente, sombra de mi bien esquivo», y cuyos versos finales dicen así:

poco importa burlar brazos y pecho
si te labra prisión mi fantasía.

El Grupo IV y último lo forma una composición también escrita en décimas donde es el retrato de la poetisa el que adquiere el don del habla, donde la obra de arte, otra vez, se confunde con la naturaleza conservando aquí, en ocasiones, diferentes «personalidades». Así empieza⁹⁰:

A tus manos me traslada
la que mi original es [...]

Hay una extraña ambigüedad en la utilización de los géneros. Al hablar el retrato en la primera estrofa, se usan femeninos en participios pasivos y pronombres al referirse a ella, es decir, a quien escribe el poema, que es la persona que hace el envío y al mismo tiempo la figura retratada en el lienzo. En la segunda estrofa hay un cambio a formas masculinas que, sin embargo, no corresponden siempre a la misma entidad. Hay concordancia gramatical o bien con «el original» («él», el «infeliz») o bien con «el retrato» («dichoso»).

De mi venida envidioso
queda, en mi fortuna viendo
que él es infeliz sintiendo,
y yo, sin sentir, dichoso⁹¹.

Vuelve al femenino pocos versos después cuando la voz lírica se refiere a la poeta misma en «de mi pincel nacida». Es otro modo, por demás sugestivo, de borrar los límites entre la pintura de ella misma y la persona, es decir, entre Arte y Naturaleza. En la estrofa tres, «inanimada», «desamada» y «pintada» apuntan ahora a la persona retratada que se ve en el lienzo. Se nos lleva, una vez más, al concepto de lo «animado» en el arte (si «por dicha» significa aquí «por desdicha»):

Mas si por dicha, trocada
mi suerte, tú me ofendieras,
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.

En la estrofa final se reitera la intercambiabilidad de retrato a persona, especialmente con la palabra «cuerpo» que, en la primera mención, se refiere a la efigie reproducida en el lienzo, es decir, al retrato, el cual ha recibido el alma de la persona querida, adquiriendo así vida propia. En la segunda mención, «cuerpo» se refiere a la forma física, a la «vida», que ese mismo ser amado le da al retrato (al que se llama «sombra»). Es decir, el «cuerpo» retratado y sin vida que aparece en la tela adquiere cuerpo y vida en el mundo físico, además del espiritual, cuando recibe el alma o espíritu de la persona amada. Es el amor el que presta el espíritu vital al cuadro y hace que la obra de arte se haga naturaleza remedando así el soplo divino que convirtió el barro en ser. Terminamos, con este último poema, el intento de clasificación y estudio de las composiciones a las que hemos dedicado este trabajo. Hallamos, una vez más, el sello avanzado y original que supo impartirle a su poesía de tradición de siglos nuestra «Fénix americana», Sor Juana Inés de la Cruz.

Sor Juana: mujer letrada y americana en su romance a la duquesa de Aveiro
Si en el mundo hispánico hubo alguna mujer capaz de desarrollar su escritura en el centro del discurso masculino dominante de su época, fue sin duda Sor Juana Inés de la Cruz; a ella, ciertamente, no se la pudo excluir de la polis, «la ciudad letrada» de la que -como todo el mundo sabe- nos ha hablado Ángel Rama, y en la cual se desarrollaba la alta

cultura oficial. Según documentos que han llegado recientemente a nosotros, su voz quizá, pero sus acciones no cayeron en el silencio ni siquiera al final de su vida. De todos modos, por lo mucho que ya había dicho a través de sus escritos, podemos tratar de desentrañar el significado de su voz de mujer y de americana. Aunque la monja conoció muy bien el ambiente opresor que la sociedad de su tiempo aplicaba a las mujeres que no aceptaban el status quo, ella se afirmó en la experiencia colectiva de las mujeres destacadas de las que le había llegado noticia, formando así eslabones a través del tiempo y del espacio; eslabones en los que, implícitamente, también se insertaban aquellas voces que habían sido del todo silenciadas. Así, lo que plasmó en su escritura durante el recorrido de su vida, al recoger otras existencias femeninas a través de la historia, se convierte en el tiempo eterno, universal, de la presencia de la mujer en el mundo. Sor Juana también llegó a considerar la posibilidad de guardar silencio pero, afortunadamente, se decidió por dejar oír su voz, según nos dice en la Respuesta⁹². De este modo, nos revela un sentido histórico y social ejemplar, tanto en cuanto se refiere a su «feminismo»⁹³ como a la problemática de su personalidad de criolla. La lección que aprendemos de ella, a pesar de los siglos que median, es que, aun suponiendo que sigamos sometidas y nos convirtamos en cooperadoras del poderoso, por muy restringidas que sean las voces y por muy condicionadas que estén al poder social o intelectual⁹⁴, debemos utilizarlas al máximo posible. Porque después de todo, si nuestras voces adoptan el discurso masculino, éste, como se ha dicho, se encuentra dentro de lo que podemos entender como «discurso humano»⁹⁵. Si Sor Juana utilizaba una lengua que era el patrimonio de los hombres letrados de su época, su experiencia y saber del mundo se articulan en esa misma lengua creando, paradójicamente, su propia identidad.

La vida y obra de Sor Juana es un proceso largo y doloroso, es una búsqueda de esas vertientes de su personalidad doblemente «colonizada» de mujer y de criolla⁹⁶. Y la conciencia de esta problemática comienza muy pronto, como nos lo dice en la Respuesta cuando nos habla de que, para ser admitida en la Universidad, le propone a su madre vestirse de hombre; es decir, cuando, por medio de esas palabras, nos da pruebas de que ya su experiencia de hembra-niña se había transformado en conciencia de hembra-mujer al registrar, ya mujer adulta, ese dato como importante en la confección de su carta al obispo de Puebla: una experiencia vital se convierte así en literatura. En su mundo barroco, con toda la vacilación, ambigüedad y contradicciones que le son propias -la contradicción es una forma de rebelión-, también Sor Juana, en su obra, nos da muestras de su conciencia criollista⁹⁷. De hecho, el Barroco contribuiría a la simultaneidad, probablemente inconsciente, de discursos aparentemente opuestos, expresión de la lucha interna de sentimientos por su tierra y la metrópolis; en otro plano, es una batalla parecida a la que llevaba adelante en defensa de su derecho como mujer a la intelectualidad aunque en esta lucha se nos muestra aún más firme que en aquella.

De las preocupaciones de tipo femenino y de las inquietudes de criolla de Sor Juana hay ejemplos a todo lo largo de su obra⁹⁸. Aunque Sor Juana tenía conciencia clara de la marginalización de la mujer, y esto la llevaría a identificarse con la alienación social sufrida por los indios y

negros (hombres y mujeres) a quienes les da voz en sus villancicos, el romance que vamos a tratar se dirige a una mujer de la clase noble; eran ellas las que tenían más posibilidades de llegar a la instrucción de letras que ofrecía la época y, por tanto, no es de extrañar que ella se sintiera a gusto en su compañía⁹⁹. La preocupación de la monja por encontrar ejemplos de mujeres destacadas o de alto saber intelectual, es decir, por afirmarse a sí misma como tal y por insertarse en una comunidad femenina de alta clase, la llevó a rastrear la historia, la mitología, la literatura, la filosofía y el saber de todas las épocas hasta llegar a la suya, sin hacer distinción de credos, razas o modos de vida: Eva, Isis, Minerva, Cleopatra, Santa Catarina, etcétera; son muchas las mujeres que aparecen en su obra. Es, sin embargo, la Virgen María aquella que nos presenta con más asiduidad como alto ejemplo de mujer fuerte¹⁰⁰ e intelectual hasta ponerla al nivel de Dios mismo¹⁰¹; no es de extrañar que así lo hiciera con María de Nazaret ya que en la lucha diaria que llevaba a cabo en la sociedad patriarcal en que vivía, este ejemplo lo era de una figura religiosa que no podía ser negada por la alta jerarquía clerical. La lucha número uno de Sor Juana fue en favor de la igualdad de capacidad intelectual entre los sexos; defendió siempre ese principio fundamental como mujer y como religiosa basándose en la justicia divina al crear al ser humano.

El largo romance dirigido a la duquesa de Aveiro, que tiene aspectos de la carta horaciana renacentista, constituye un prelude, una muestra probablemente temprana y quizá menos llamativa que otras, de esas dos preocupaciones: la feminista y la americanista, de la «Fénix americana» de que hemos venido hablando y que se presentan conjuntamente en este poema¹⁰². Comienza con el verso: «Grande duquesa de Aveiro», mencionando los altos títulos de la noble portuguesa teniendo cuidado en señalar que sus «prendas generosas» y el «valor» de ella como persona, es decir, sus dotes personales y lo que ella ha logrado por sí misma, valen más que los títulos heredados por la sangre. La generosidad cristiana que le han contado de la duquesa y, sobre todo, su fama como mujer docta, es lo que ha motivado la carta, como le dice hacia el final de la composición: «Yo, pues, con esto movida / de un impulso dominante, / de resistir imposible / y de ejecutar no fácil [...]»¹⁰³. No importa que nadie recuerde hoy el nombre de la duquesa como mujer letrada; lo que importa es la voluntad de Sor Juana de registrar su nombre como tal para la posteridad: comparemos esta práctica de la poeta con el escrutinio que se hace hoy dentro de la crítica feminista por rescatar nombres de mujeres escritoras de un posible olvido, preocupación que sólo ha comenzado en los años veinte de este siglo¹⁰⁴.

Antes de tratar los dos temas principales que hemos señalado en esta composición, Sor Juana, en forma breve, paga el acostumbrado tributo a la belleza de la mujer, prenda superlativa, además de la virtud (o de la aceptación de las costumbres imperantes), en el pensamiento patriarcal de la época. Lo esencial, en todo caso, es el hincapié que hace en lo intelectual de la duquesa otorgándole el título de Minerva (al recordar el premio ganado por ésta en la prueba a la que la sometieron junto a Neptuno, según aparece en el Neptuno alegórico¹⁰⁵ de la monja), el de «alta Sibila española» y el de «cifra de las nueve Musas», «primogénita de

Apolo» y «presidenta del Parnaso», colocándola, de este modo, en escala de igualdad nada menos que con el dios de la poesía. Hay una estrofa significativa en la que Sor Juana destila su lucha como mujer¹⁰⁶:

claro honor de las mujeres,
de los hombres docto ultraje,
que probáis que no es el sexo
de la inteligencia parte.

Estos mismos conceptos los desarrollará la monja hasta la última parte de su vida -demostrando que, aun bajo fuertes presiones, seguía manteniendo la integridad de sus creencias- como aparece en los villancicos de Santa Catarina. La estrofa que hemos transcrito se entiende como si Juana nos voceara desde el siglo XVII predicamentos feministas de hoy que nos dicen que «la desigualdad de los sexos no nos llega transmitida por lo biológico ni por mandato divino, sino que es una fábrica cultural»¹⁰⁷. Sor Juana, como vemos, aunque sin amargura, ponía a cada uno de los sexos en dos bandos enfrentados favoreciendo el suyo y colocándose en él en la búsqueda de esa comunidad femenina a la que es atraída, en este caso, al conjuro de la mujer sabia que le han contado es la duquesa¹⁰⁸: «al imán de vuestras prendas / que lo más remoto atrae»¹⁰⁹.

Después de las muchas alabanzas que siguen al primer verso del poema, y que llenan un período de doce estrofas, aparece el amor hacia América por parte de la monja. Le pide a la portuguesa-española: «oíd a una musa que, / desde donde fulminante / a la tórrida da el sol / rayos perpendiculares», es decir, oye a una poeta que te escribe desde aquí, desde el Nuevo Mundo: «Desde la América enciendo / aromas a vuestra imagen»¹¹⁰. Hay en esta composición énfasis en la distancia que sugieren los deícticos «acá» y «allá», un vaivén entre Europa y América en la que ésta sale favorecida:

que yo, señora, nací
en la América abundante,
compatriota del oro,
paisana de los metales,

adonde el común sustento
se da casi tan de balde,
que en ninguna parte más
se ostenta la tierra, madre¹¹¹.

Aquí aparecen los conocidos temas de la riqueza, feracidad y abundancia de América curiosamente absorbidos por la musa misma para recalcar su desinterés, ya que esos «aromas» se dirigen, como un homenaje, a la inteligencia y saber de la duquesa, y no buscan nada más: «Desinteresada os busco: / que el afecto que os aplaude, / es aplauso a lo entendido / y no lisonja a lo grande»¹¹². La poeta no pretende favores y se asimila a las características de la rica América haciéndolas parte de su personalidad como cosa inseparable. América es madre generosa: ha sido perdonada del precepto divino de ganar el pan con el sudor de la frente ya que, repitiendo, «[...] el común sustento / se da casi tan de balde, / que en ninguna parte más / se ostenta la tierra madre». Pero quien conoce bien la generosidad de América, le dice sin ambages a la duquesa portuguesa que vive en España, es la «insaciable» Europa, recalcando el esquilmo que hace tiempo lleva a cabo en el Nuevo Mundo puesto que: «de sus abundantes venas / desangra los minerales»¹¹³ y haciendo que sus riquezas, al llegar los europeos a sus costas, les hagan «olvidar los propios nidos, / despreciar los propios lares»¹¹⁴ y no quieran volver puesto que existe «voluntad en los que quedan / y violencia en los que parten»¹¹⁵. Recoge así la monja, continuando las que hallamos en la obra del criollo neogranadino Domínguez Camargo, características esenciales que muy pronto después de la Conquista se aplicaban a América, según señalan las obras seminales de Henríquez Ureña y de Picón Salas, entre otros. Para más abundar en el plano personal y explicar su desinterés, la monja le aclara que es rica porque América es rica pero que su desasimiento de bienes materiales le viene no sólo, y principalmente, por ser americana sino también por ser religiosa: «Conque por cualquiera de estas / razones, pues es bastante / cualquiera, estoy de pedir / inhibida por dos partes»¹¹⁶.

De pronto, Sor Juana se da cuenta de que se ha desviado del asunto principal de su «carta»: el saludo y alabanza de «vuestras prendas», que se inserta dentro de las preocupaciones femeninas de la poeta, para dar a conocer sus otras inquietudes: «Pero, ¿adónde de mi patria / la dulce afición me hace / remontarme del asunto / y del intento alejarme?»¹¹⁷; nótese que «mi patria» no es sólo su tierra mexicana, sino la totalidad de América, el mundo nuevo que rivaliza con el viejo, ya que en las estrofas anteriores ha estado oponiendo sus virtudes y ventajas en oposición a Europa.

¿Quién le «dilató» las noticias de la docta duquesa? «La siempre divina Lysi»¹¹⁸ para quien «no hay alabanzas capaces»¹¹⁹, fue quien, convertida en Homero, le hizo la relación de «tanto Aquiles». De un trazo, Sor Juana eleva a estas dos mujeres, una al ejemplo máximo de escritor clásico, y la otra, a un héroe modelo: la marquesa es el Homero que cuenta las hazañas de una mujer-Aquiles de su propio tiempo. Si la escritura de una mujer -se dice- es una proeza incluso en nuestra época, imaginemos lo que representa la de Sor Juana que no sólo es gran literata en su sociedad y en su época, sino que hace Homeros y Aquiles a otras mujeres de su mundo. La monja es «discreta» -al modo barroco de Gracián, cuya obra conocía bien- y enseguida, para suavizar aristas que pudieran levantarse, descorporiza a esas mujeres, las hace seres espirituales: «que de un ángel sólo puede /

ser coronista otro ángel»¹²⁰, pero esto no significa, en modo alguno, que la escritora sea temerosa puesto que, a renglón seguido, utilizando un tópico común de la época y que aquí representa a la duquesa de Aveiro convertida en sol (y añadamos todas las connotaciones de poder masculino que el astro representa), nos dice que:

con pluma en tinta, no en cera
en alas de papel frágil
las ondas del mar no temo,
las pompas piso del aire¹²¹.

Sor Juana se convierte en un Ícaro que repite su vuelo hacia el sol (Febo: la duquesa); la gran diferencia entre esos atrevimientos está en que su intrepidez es utilizar el papel (aunque sea frágil) y la tinta, instrumentos que, a diferencia de la cera derretida de las alas de Ícaro -que lo hicieron caer al mar- llegarán a cumplir su cometido guardando constancia de su voz. Notemos que los dos protagonistas mitológicos, Ícaro y Febo, también en este caso (como en el de Homero y Aquiles), han pasado a ser dos mujeres. El ejemplo de Ícaro en este poema, seguramente prelude al de Faetón en el Sueño; se presenta como un ejemplo a seguir, es aleccionador, no como generalmente se utilizaba en las obras del Siglo de Oro: como muestras de lo que no debe hacerse¹²². Llegar al sol de la duquesa «venciendo la distancia» (en sentido geográfico y en el figurado) y consiguiendo la ingravidez necesaria, ha sido posible por «la gloria de un pensamiento» (rendir homenaje a una mujer destacada), pensamiento que es capaz de prestar «agilidades» inesperadas. Veamos una estrofa hacia el final:

Aquí estoy a vuestros pies,
por medio de estos cobardes
rasgos, que son podatarios
del afecto que en mí arde¹²³.

El verso «Aquí estoy a vuestros pies» marca la distancia que mentalmente se ha recorrido, al escribir el poema, desde la joven América hasta la vieja Europa donde mora la duquesa de Aveiro y donde recibirá la «carta»¹²⁴. La inmediatez que sugiere este verso nos da cuenta de la «proeza» realizada por Sor Juana por medio de su escritura (a través de sus «rasgos», que, ciertamente, no tienen nada de cobardes): su pensamiento se ha hecho la realidad escrita que la duquesa comprobará al recibir, del otro lado del mar, el poema de Sor Juana. La estrofa nos transmite asimismo su reconocimiento de «superioridad» femenina en otra

mujer, identificándose, de este modo, con la comunidad de su grupo genérico; nos evoca, en última instancia, su «presencia» en la Península y su consecuente conquista de Europa.

Las voces en defensa del sexo femenino y de América que nos ha venido dando Sor Juana desde el siglo XVII, ¿nos han, por fin, despertado? La crítica revisionista de los textos de la Colonia confirman la realidad desgarradora que sintieron los que vivieron entonces. En cuanto a la crítica feminista de hoy, sabemos lo mucho que se han explicado y desarrollado conceptos importantes para la mujer; lo extraordinario es que esa defensa contundente de la mujer que en su obra hace Sor Juana -mujer en verdad excepcional- ha estado martillando en nuestros oídos desde hace más de tres siglos.

Obras citadas

CRUZ, Sor Juana Inés de la, Obras completas, t. I y IV. Alfonso Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda eds., México, Fondo de Cultura Económica, 1955 y 1957, respectivamente.

, Obras selectas, ed. de Georgina Sabat de Rivers y Elías L. Rivers, Barcelona, Noguer, 1976.

, Inundación castálida, ed. de Georgina Sabat de Rivers, Madrid, Castalia, 1982.

GARDINER, Judith K., «On Female Identity and Writing by Women», en *Writing and Sexual Difference*, Chicago, The University of Chicago Press, 1982, pp. 177-191.

GREEN, Gayle y Coppélia KAHN, «Feminist Scholarship and the Social Construction of Woman», en *Making a Difference: Feminist Literary Criticism*, Londres y Nueva York, Methuen, 1985, pp. 1-36.

HEILBRUN, Carolyn G., «A Response to Writing and Sexual Difference», en *Writing and Sexual Difference*, Chicago, The University of Chicago Press, 1982, pp. 291-297.

MORAÑA, Mabel, «Barroco y conciencia criolla en Hispanoamérica», en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Pittsburgh, University of Pittsburgh, vol. XIV, núm. 28, 1988, pp. 229-251.

MUNICH, Adrienne, «Notorious signs, feminist criticism and literary tradition», en *Making a Difference: Feminist Literary Criticism*, Londres y Nueva York, Methuen, 1985, pp. 238-259.

RAMA, Ángel, *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 1984.

SABAT DE RIVERS, Georgina, *El «Sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz. Tradiciones literarias y originalidad*, Londres, Tamesis, 1976.

, «El Barroco de la contraconquista: primicias de conciencia criolla en Balbuena y Domínguez Camargo», en *Estudios de literatura hispanoamericana. Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la Colonia*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias (PPU), 1992, pp. 17-48.

, «Ejercicios de la Encarnación: sobre la imagen de María y la decisión final de Sor Juana», en *Estudios de literatura hispanoamericana. Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la Colonia*, pp. 257-282.

, «Apología de América y del mundo azteca en tres loas de Sor Juana». Se halla en esta colección.

, «Mujer, ilegítima y criolla: en busca de Sor Juana». Véase en esta colección.

, «Mujeres nobles del entorno de Sor Juana». También se halla en esta colección.

SHOWALTER, Elaine, «Feminist Criticism in the Wilderness», en *Writing and Sexual Difference*, Chicago, The University of Chicago Press, 1982, pp. 9-35.

Portada de Inundación Castálida

Mujeres nobles del entorno de Sor Juana
Para María Isabel Barbeito Carneiro
y María del Carmen Simón Palmer,
mujeres ejemplares de hoy.

[...] y quise
ayunar de tus noticias.
Pero no de tus memorias:
que ésas, en el alma escritas,
ni el tiempo podrá borrarlas
ni otro objeto confundirlas.

Sor Juana Inés de la Cruz, «Romance a la marquesa de la Laguna»125.

No hay duda de que las mujeres de la clase alta, durante el Siglo de Oro de la literatura escrita en español, tanto en España como en América, fueron las privilegiadas del sexo femenino que tuvieron acceso a la instrucción y cultura que la época podía ofrecerles, aunque las posibilidades a su alcance estuvieron muy por debajo de las que se les ofrecían a los varones. No debe extrañarnos, por tanto, que la mexicana Juana, quien desde niña sintió verdadera pasión por el estudio, se sintiera a gusto y compartiera su saber con tales mujeres, ya que eran ellas las que con más facilidad podían darse cuenta del valor de su inteligencia y de sus conocimientos; fueron ellas también las que -después de la segura ayuda inicial de las mujeres de su familia- le tendieron la mano en aras de reconocimiento femenino solidario, y dieron a conocer su

nombre más allá de los muros del palacio y el convento. De hecho, el entrar en un convento no solamente era la mejor manera de dedicarse al estudio: era también otro modo de conseguir el prestigio y respeto que la cuna había negado¹²⁶.

¿Cuán conocida era Sor Juana? Sabemos que llegó a serlo mucho en su patria si tenemos en cuenta, por poner sólo un ejemplo, el gran escándalo que produjo en el mundo intelectual de la época su crítica al conocido sermón del padre Vieira, su Carta Atenagórica (o Crisis de un sermón, según título que aparece en las ediciones antiguas españolas). Otro ejemplo, que se extiende en América más allá de la Nueva España, serían las alabanzas del «caballero del Perú» que le mandó un romance, y el libro colmado de halagos para la novo-hispana, del neo-granadino Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla: *Rhythmica Sacra, Moral, y Laudaloria*¹²⁷. En la Península, la monja se ganó la admiración y el respeto de los hombres ilustres e ilustrados como lo prueban las alabanzas que ya aparecen en los preliminares de la primera edición de su tomo II, publicado en Sevilla en 1692, y las que se hallan en el tomo III, *Fama y Obras pósthumas*, Madrid, 1700, así como su propio romance «[...] a las inimitables Plumas de la Europa» que se ha considerado inacabado y que dice en la segunda estrofa: «¿De dónde a mí tanto elogio? / ¿De dónde a mí encomio tanto? / ¿Tanto pudo la distancia / añadir a mi retrato?». No hay necesidad de «probar que Sor Juana fue el poeta más famoso de su época -lo cual está totalmente fuera de duda-» como dice Antonio Alatorre¹²⁸. Para abundar, digamos que hay en la Biblioteca Nacional de Madrid (BNM) escritos varios en los que aparecen poesías de la «Décima Musa» o composiciones dedicadas a ella como, por ejemplo, el curioso manuscrito de «Poesías Varias / de / Don Gabriel Álvarez de Toledo, / y Pellizer / Bibliotecario Mayor / DE / Su Magestad / RECOXIDAS / POR / Don Miguel Joseph Vanhufel / Secretario del Excelentísimo Señor Duque / De Albuquerque / 1741»¹²⁹. Hay ahí una composición, «Elogios a la Madre Sor Juana Inés de la Cruz» que comienza: «Ya del Parnaso Américo circunda / Laurel segundo, la segunda frente / que de Phebo, y de Júpiter los rayos / burla con exenciones, y desdenes».

No vamos a tratar, sin embargo, de lo conocida que era Sor Juana entre los varones¹³⁰ porque esa fama, que se fue luego extendiendo, la iniciarían, a instancias de la misma niña apoyada por el abuelo materno, como mencioné antes, las mujeres de su familia y más tarde las amigas que encontró en la corte virreinal, en especial aquellas que ocupaban posiciones lo suficientemente importantes para darla a conocer en la corte y en la alta sociedad de la época. Pensemos, para empezar, en el papel preponderante que jugaron la madre, Isabel Ramírez de Santillana, y la tía, María Ramírez, casada con Juan de Mata, de «mucho caudal» (según recoge Méndez Plancarte de Ramírez España)¹³¹, cuando la primera le permitió ir a casa de su hermana adinerada en México¹³², y ésta propició la entrada de Juana Inés en la corte virreinal como dama de la virreina.

Por ello es más interesante señalar las contribuciones que, en esa misma Fama que mencionamos antes, hicieron las mujeres españolas¹³³. Ahí tenemos a María Jacinta de Abogader y Mendoza; Francisca de Echevarri, señora de la Villa de Aramayona de Muxica (un soneto y un romance); Catalina de Alfaro Fernández de Córdova, religiosa en el convento de Sancti Spiritus

de Alcaraz; Marcelina de San Martín, religiosa en la Concepción francisca de la Villa de Manzanares; Inés de Vargas; una señora «aficionadísima al ingenio de la poetisa» (pero no se da el nombre). Hay, además, una décima acróstica «De una gran señora muy discreta y apasionada de la poetisa» cuyo primer verso dice: «Assumptos las Nueve Musas», que se añadió al «cuaderno» una vez que ya éste estaba «perficionado» (acabado), lo cual da fe del valor que Castorena le daba a la persona que, obviamente, lo entregó tarde. Tampoco se da el nombre, pero se ha pensado que es la marquesa de la Laguna; esta cuestión creo que debe reconsiderarse: la marquesa fue dama de la reina-madre, Mariana de Austria, no de Mariana de Neoburg, aunque es posible -pero no probable- que pasara al séquito de ésta a la muerte de aquélla¹³⁴. Lo más importante de estas colaboraciones es que nos dan una idea de la actividad y participación femenina en el mundo de las letras; de nuevo, tengamos en cuenta que provenían de mujeres de la clase alta¹³⁵. En cuanto a esas amigas nobles de Sor Juana, ¿quiénes eran? ¿Escribieron algo?

En este trabajo reuniré lo que he encontrado en libros y relaciones -algunos difíciles de conseguir incluso en España-, así como en documentos de los Archivos de Palacio¹³⁶, en la Biblioteca del Monasterio de Guadalupe y en la Biblioteca Nacional de Madrid, sobre las siguientes mujeres nobles que Sor Juana menciona en su obra y que, de algún modo, intervinieron en su vida: la marquesa de Mancera, Leonor Carreto, virreina de México; la marquesa de la Laguna, condesa de Paredes por título propio, María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, virreina de México; y la duquesa de Aveiro, María Guadalupe de Lancaster. Sor Juana le dedicó muchas composiciones a Elvira de Toledo, la condesa de Galve (o Galbe), virreina de México¹³⁷, pero no he encontrado, hasta ahora, nada sobre ella; la monja menciona en la Respuesta, al final del catálogo de mujeres ilustres y junto a la duquesa de Aveiro, a la condesa de Villaumbrosa, pero tampoco de ella he podido hallar nada aunque a su marido Maura le menciona mucho como personaje importante en la política del gobierno de Carlos III¹³⁸. No hay duda de que en la corte había mujeres que demostraban gusto por las letras, que hablaban más de una lengua, que disertarían con conocimiento sobre el teatro de la época, que conocerían el latín¹³⁹, pero su esfera de acción era limitada y, si escribieron algo, la desidia del tiempo y el concepto impuesto por aquellos varones de que las mujeres debían guardarse de darse a conocer, hizo que sus escritos, si los hubo, desaparecieran.

- I -

Leonor Carreto, marquesa de Mancera, fue hija del marqués de Grana -quien, como embajador alemán había muerto en Madrid en el desempeño de su cargo en 1651-, era mujer de familia rica de procedencia alemana y fue primero menina¹⁴⁰ de la infanta María Teresa¹⁴¹ y luego dama de la reina Mariana de Austria, madre de Carlos II. Su hermano Otón Enrique Carreto, heredó el título y los otros honores; de la familia y fue representante del Emperador haciendo «su entrada pública en agosto de 1680»¹⁴². Por lo

que se dice del Carreto varón: «Aunque deformemente obeso, su inteligencia, su cultura y el atractivo de su trato excedían de lo vulgar [...] rico, ambicioso, tan alemán como Neoburgo y casado con María Teresa de Aremberg, Condesa de Erbstein, de muy linajuda stirpe flamenca [...]»¹⁴³, podemos esperar que también a Leonor le daría su familia una buena educación¹⁴⁴ y que ella, por las prerrogativas que la reina-madre le daba a las familias alemanas, intervendría en los muchos favores que recibió el marqués de Mancera, su marido, de doña Mariana, quien lo hizo no sólo su mayordomo mayor en abril de 1677¹⁴⁵, sino quien le otorgó la grandeza de España en 1687¹⁴⁶.

Fue Leonor Carreto quien, junto con el marqués, invitó a la jovencita Juana a venir a palacio «donde entraba con título de muy querida de la señora Virreina», según apunta Calleja en su «Aprobación» a Fama, 1700. Esta invitación de Leonor Carreto debe calibrarse tanto como la publicación, en 1689, de la primera edición de las obras de Sor Juana patrocinada por la condesa de Paredes; fue el paso inicial que propició su fama posterior. El título de «muy querida» nos sugiere que doña Leonor ya conocía a Juana socialmente y que ésta la había impresionado por su saber y su presencia. Parece obvio pensar que en el palacio virreinal, Juana continuaría sus estudios y sus clases con maestros renombrados que le pondrían los virreyes, como también lo sugiere el hecho de que Mancera, orgulloso como era y deseoso de mostrar lo mucho ya aprendido por su huésped, se arriesgara a someterla a un examen de muy variadas disciplinas ante los sabios del tiempo, examinadores que, según Calleja, llegaron a cuarenta. En cuanto a su modo de ser, si Leonor Carreto no nació de carácter fuerte, aprendería a defenderse de su marido que sí lo tenía; así lo sugieren las palabras que recoge Méndez Plancarte del Diario de Robles en relación con su muerte en Tepeaca: «dijose que, siendo Virreina, cuando le iban a pedir alguna cosa y se enfadaba, decía: Vayan al rollo de Tepeaca»¹⁴⁷. La marquesa murió, precisamente en ese lugar, el 21 de abril de 1674, cuando al haber cesado en sus cargos de virreyes, iban de México a Veracruz para su regreso a España, después de haber pasado seis meses en las casas del conde de Santiago.

Señalemos que, de algún modo, aunque no se han podido fechar todas las composiciones de la poeta, Juana parece haberse sentido menos constreñida a escribir poemas en honor de estos virreyes; son menos las composiciones «de circunstancia» que les dedicó a ellos en comparación con las otras dos parejas de virreyes con quienes tuvo trato. Quizás lo más significativo que Juana escribió para los Mancera son cuatro hermosos sonetos, de los cuales tres son funerales, y todos cuatro dedicados a la marquesa, Laura en su poesía. En el que escribe Juana a raíz de haber salido de una enfermedad grave, dicen los primeros versos: «En la vida que siempre tuya fue, / Laura divina, y siempre lo será», reiterándole su mucho amor y el «mando» que sólo Laura tiene en su vida. El tríptico restante lo escribió cuando llegó a México la noticia de la muerte de la marquesa; los versos iniciales del primero: «De la beldad de Laura enamorados», hablan de la hermosura física de Leonor, y sugieren la espiritual, tema que más claramente se perfila en el segundo soneto funeral que comienza: «Bello compuesto en Laura dividido», En el tercero, «Mueran contigo, Laura, pues moriste», continúa alabando la belleza de la marquesa expresando su pena y

el protagonismo, por decirlo así, de Laura en la vida poética de Juana:
«Muera mi lira infausta en que influíste / ecos, que lamentables te
vocean».

En el Archivo de Palacio hay varios documentos que se refieren a Leonor Carreto. El primero que hallamos (en C.208/26) es un papelito que dice:
«Por Real decreto de 12 de enero de 1649, fue recibida por Dama de la Reina. / Casó en 7 de octubre de 1655 (?) con el marqués de Mancera». En otro documento leemos: «Tengo por bien que Doña Leonor del [sic] Carreto sirva de Menina a la Infante mi Hija¹⁴⁸, y que sea con calidad que quando venga la Reyna goce de la antigüedad de Menina suya desde el día que le está hecha merced de tal. / Darase para ello la orden necesaria. / En Palacio a 19 de noviembre de 1648». «Decreto de Su Magestad [Felipe IV] de 19 de noviembre de 1648» dice en uno de los dobleces. Y ahí mismo se explica, de modo resumido, de lo que se trata en el interior del papel. Otro documento es la petición para que se haga el asiento de dama de la reina a doña Leonor para que se la considere como tal desde el uno (?) «del año passado de mill y seiscientos y quarenta y seis que es quando se le declaró esta merced». Lleva fecha de enero de 1649. Otro, siempre en la misma caja, habla de «Bureo de la Reina Nuestra Señora en Madrid a 29 de enero de 1649». Se explica dentro del papel (doblado en cuatro, como es costumbre) que se ha hecho el bureo (diligencia preliminar antes de hacer el asiento); se repiten palabras de la reina para que esa merced «se entienda y corra desde junio del año pasado de mil y seiscientos y quarenta y seis que es quando se le declaró esta merced». Se añade que, haciendo el bureo, se halla que no ha pagado la media annata¹⁴⁹ «y que no obstante se le ha dado vianda aparte como a güespeda» aunque, por ser dama, se le pide a su majestad que coma con las demás «y se escusse el gasto que está haciendo» pero que en todo se hará como S. M. disponga. En el doblez que hace de cara principal, hay, con otra letra, y al lado de otro escrito anterior, lo siguiente: «En pagando la media annata se le haga el assiento con la fecha ordenada y en lo demás se haga como parece»¹⁵⁰.

Otros documentos relativos a Leonor Carreto (611/11) tienen que ver con pagos que no se le habían hecho de su puesto como dama de la reina. El primero tiene fecha de 19 de noviembre de 1656; en otro, de fecha 15 de diciembre del mismo año, aparece Pedro de Mancera (?), quien reclama dineros que se le deben a Leonor «por la merced que se le hizo el año de 649 de llama de la Reyna Nuestra Señora» (se refiere a Mariana de Austria, segunda esposa de Felipe IV). Como, obviamente, no se saldaban las cuentas con la dama de honor, hay otro documento de enero de 1657 que pide cantidades exactas y hace referencia al documento anterior señalado. Para el 6 marzo de 1657 todavía no se habían saldado las cuentas con Leonor Carreto, ya que así lo atestigua otro documento más de esa fecha.

Entre las cartas de la infanta María Teresa -cartas que, según señalamos, veremos después en relación con la marquesa de la Laguna- hay una en la que se menciona a Leonor Carreto. Está fechada en Madrid a 5 de octubre de 1655 y dice: «el jueves se casa la Carreto que te prometo que esta boda a sido toda de dilaciones por [a]lcá no ay otra cosa de nuevo»¹⁵¹. Aunque el año del documento donde se da la fecha de la boda de los Mancera, que se mencionó arriba, no se ve del todo claro, con esta fecha y mes que da la

carta de la infanta, no cabe duda de que, efectivamente, el matrimonio de Leonor Carreto se celebró el 7 de octubre de 1655 y probablemente en palacio ya que, por lo que dice la infanta María Teresa sobre que se iba a celebrar la boda «el jueves» y de que «por [a]cá no ay otra cosa de nuevo», se sugiere no sólo que ella asistiría, sino que el acontecimiento era cosa de palacio. Por lo que comenta la infanta de las «dilaciones», el novio, Antonio Sebastián de Toledo Molina y Salazar, marqués de Mancera, era un hombre difícil de convencer para el matrimonio, o querría dejar bien aclarada la cuestión de la buena dote que aportaría Leonor. El marqués murió en 1715 a los 108 (!) años de edad ya cumplidos¹⁵², así que había nacido para 1607; en 1655 tenía o iba a cumplir 48 años. ¿Cuántos años tenía la novia? Entendemos que los documentos que se han mencionado más arriba hablan de ser Leonor menina de la infanta en 1646 y luego dama de la reina en 1649. En uno de ellos, el rey reclama que se le respete la antigüedad de menina cuando venga la reina a casarse; esta reina, como ya dijimos, es Mariana de Austria. Felipe IV se casó con doña Mariana el 6 de agosto de 1649; el matrimonio tuvo efecto en España el 3 de octubre de 1649. Si en 1646 Leonor podía ser sólo menina, debemos pensar que tendría en esa fecha, 1646, unos 12 años y en 1649 cumpliría los 15, lo que resulta en unos 21 años en 1655, fecha de su boda; nacería hacia 1634. En 1673, menos de un año antes de su muerte, cuando casó a su hija en México -quien casaría aún más joven que ella-, tendría unos 39 años; Méndez Plancarte anota, correctamente, que «[l]a Marquesa no era ya muy joven»¹⁵⁴, pero lo era aún lo suficiente para que pudieran celebrarse las gracias y la belleza:

de la Marquesa Palas
de la Alemana Venus,
de Mancera consorte,
a quien las diosas dieron
todas las gracias juntas
para mejor compendio¹⁵⁵.

No nos ha llegado mucha información sobre Leonor Carreto pero aún así, podemos colegir que era una mujer culta, determinada y hermosa; lo que nos importa, sobre todo, es destacar que tuvo la necesaria generosidad y admiración por una niña campesina genial a quien bien supo evaluar.

- II -

La familia de María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, condesa de Paredes de Nava (título heredado de su propia familia) y marquesa de la Laguna por

su matrimonio con Tomás Antonio Manuel de la Cerda y Enríquez Afán de Ribera, era rica y de alta alcurnia. Fue hija de Vespasiano de Gonzaga, duque soberano de Guastala, descendiente de San Luis Gonzaga y de la casa de los duques de Mantua, y de María Inés Manrique de Lara, condesa de Paredes. Como se sabe, su amistad con Sor Juana fue la más estrecha que la monja sostuvo con las tres virreinas con quienes tuvo trato, sea por «el agradecimiento de favorecida y celebrada» o por «aquel secreto influjo [...] de los humores o de los Astros, que llaman simpatía, o todo junto» según reza en la «Advertencia» que aparece como epígrafe en su romance a la marquesa, que comienza «Pues vuestro Esposo, Señora». María Luisa también debe haber recibido una buena instrucción ya que el cultivo de las letras, al lado del de las armas, era tradición familiar. Era descendiente, por parte de madre, de Pero López de Ayala, Fernán Pérez de Guzmán, del marqués de Santillana, Diego Hurtado de Mendoza, Gómez Manrique y Jorge Manrique¹⁵⁶; su abuela, Luisa Manrique de Lara (Luisa Magdalena de Jesús en el convento carmelita de Malagón), escribió poesía sacra.

Está claro que la marquesa sintió gran admiración por la obra de la monja y supo apreciarla al punto de darle la mayor prueba de su amistad y entusiasmo, ocupándose y seguramente costeadando la publicación de *Inundación castálida*, en Madrid, en 1689.

Las composiciones que Sor Juana escribió a los marqueses de la Laguna son las más numerosas de las que escribió para los distintos virreyes mencionados, lo cual podemos interpretar, bien como consecuencia normal del agradecimiento y amor que sintió por ellos y por su hijo, el «Mexicano», y especialmente por la marquesa¹⁵⁷, o bien porque las exigencias de esas composiciones de «circunstancia» eran, de parte de ellos, mayores que en los otros casos.

En el Archivo de Palacio hay numerosos documentos que remiten a diferentes miembros de la familia de la marquesa, incluyendo a su marido. Vamos a tratar sólo con los que se refieren a ella, pero para dar idea de la importancia y riqueza de la familia, mencionemos un asiento que aparece en un largo documento (C.789/19) en el que se menciona a «Doña Catalina de Córdoba Condesa de Paredes, [a quien se le hace] merced de dos millones quatrocientos ducados de renta cada año por su vida y que cesen los gajes del conde su marido de gentil hombre de cámara del príncipe nuestro señor» quien, evidentemente, había muerto. Este documento tiene fecha del 19 de diciembre de 1616; este conde de Paredes disfrutó poco de esta merced de gentil hombre de Felipe IV, siendo éste aún príncipe, puesto que también aparece (789/20) el documento que es el nombramiento de este puesto, con fecha del 18 de octubre de 1615. Aquí también encontramos asientos en los que se reclaman pagos de cantidades adeudadas por la Corona a esta familia, en particular uno en el que se da la fecha de muerte de «nuestro» marqués de la Laguna, 22 de abril de 1692, y donde se declara que se le deben gajes de su puesto de mayordomo mayor (de la joven reina Mariana de Neoburg) que se reclaman para sus herederos. Un año y medio más tarde aún no se había saldado esa cuenta; obviamente la Corona era morosa en estos asuntos.

Las condesas de Paredes, con cargos de honor en la corte (dueña de honor y camarera mayor), menudean en estos papeles. El más antiguo que he visto

(0.789/26) tiene fecha de 1 de enero de 1572 y pertenece a doña Francisca de Rojas, condesa de Paredes, a quien se nombra «dueña de honor»; con el mismo nombramiento aparece cinco años más tarde «Ynés Manrique condesa de Paredes» quien murió en palacio el 15 de diciembre de 1583 y fue enterrada en el Monasterio de Santo Domingo el Real. La mayor parte de los documentos de Palacio que se refieren a condesas de Paredes son los que se relacionan con Luisa Manrique de Lara, abuela de la virreina de México, nuestra María Luisa, la que escribió poesía religiosa¹⁵⁸ y quien tuvo muchos puestos en la corte de Felipe IV de quien fue muy querida, así como de la reina Isabel de Borbón, su primera esposa: fue guardamayor de las damas, dueña de honor, señora de honor y aya de las infantas.

Por lo bien que desempeñó sus puestos (relaciones de 1643 a 1649), cuando entró en el convento se decidió que se le dieran sus gajes de aya y guardamayor «en qualquier parte y estado que estuvieren» (solamente su sueldo de aya era de 750 ó 650 mil maravedíes; se mencionan las dos cantidades). La madre de María Luisa, María Inés Manrique de Lara, quien heredó el título de condesa de Paredes, entró a ser menina de la reina el 2 de abril de 1633 (C.612/27 y 789/25): «Salió casada en 3 de setiembre de 1.646, con don Vespasiano Gonzaga, Gentilhombre de Cámara del Príncipe de Asturias». A una hermana de ésta y tía de nuestra condesa del mismo nombre, María Luisa Manrique, también se le hace nombramiento de menina de la reina el 8 de noviembre del mismo año (C.612/37)¹⁵⁹.

La condesa de Paredes, nuestra marquesa, fue recibida dama menina de la reina por real decreto de 23 de junio de 1654 (C.612/55); la primera entrada registra la fecha de 29 de marzo de 1653 (hay otras de junio del 1654 en las que se trata de lo mismo y del pago de la media annata); se casó el 10 de noviembre de 1675 en palacio, por lo que el 24 de agosto de 1676 el rey (Carlos II) manda que se le paguen mil ducados de vellón «que valen trescientos y setenta cinco mill maravedíes [...] por el Balón delasaya que le tocó por haber salido casada de Palacio»¹⁶⁰.

La marquesa aparece, ya residiendo en España y viuda, (C.789/24) en el nombramiento de «camarera mayor con todos los emolumentos honores, y Preheminencias pertenecientes a este empleo» firmado en Madrid el 17 de julio de 1694, dos años y pico después de la muerte del marqués; la reina a quien entra a servir como camarera mayor el 1 de agosto de ese año es Mariana de Austria, la reina-madre (no Mariana de Neoburg, como apunta Méndez Plancarte, lo cual ha dado lugar a confusiones)¹⁶¹. Este documento se dirige al mayordomo mayor: «Al Marques de Manzera tendréislo entendido para que así se execute» y es del 18 de julio de 1694; se corrobora este puesto «con el goze correspondiente a otro empleo igual» el 21 de julio del mismo año. Uno de esos «goces» sería el proveerla de «mesilla y vianda como se acostumbra en el Campo sirviendo a Su Excelencia las criadas de Su Magestad que es costumbre, el día de santa Ana en el Real Palacio en el quarto»; era el 24 de julio de 1694 el día que la condesa venía a comer según se consigna detrás del papel. En otros documentos se hace la relación de los pagos a la marquesa una vez muerta la reina-madre (en mayo de 1696), puesto y pagos que se extienden hasta fines de enero de 1700. Nos preguntamos si el marqués de Mancera, que había sido mayordomo mayor de la reina-madre, Mariana de Austria, y quien seguía activo en la política de la Corona, tuvo algo que ver en que se

favoreciera a la condesa de Paredes conservándole el puesto y las remuneraciones pertenecientes a éste, a pesar de que doña Mariana había muerto hacía unos años. Hay conflicto en cuanto a la fecha de muerte de la virreina, condesa de Paredes. Murió, según Rivarola, en 1696¹⁶², pero esta fecha es imposible ya que, como hemos visto, existen en el Archivo de Palacio asientos que confirman que para entonces ejercía aún su cargo de dama de la reina-madre quien moriría ese año de 1696, según apuntamos. La otra fecha de su muerte que señala Méndez Plancarte como más segura¹⁶³, es la de 1721, después de haberse marchado de España, en 1713, para no volver más; todo esto relacionado con la toma «de partido del archiduque Carlos en la guerra de sucesión»¹⁶⁴.

En las cartas mencionadas antes (todas en Travesedo y Sandoval), las que le escribió la infanta María Teresa a la que había sido su aya, Luisa Manrique de Lara, en una forma corta pero muy vivaz, le cuenta de la corte, las fiestas y acontecimientos que allí tienen lugar, a más de sucesos de palacio sin mayor trascendencia. En la del 4 de abril de 1652, le dice de nuestra María Luisa, que a la sazón contaba con dos años y medio: «ayer estuvo acá tu nieta maria luysa harto graciosa que si bieras el pico que tiene se te olgaras»¹⁶⁵; en la de 19 de noviembre del mismo año también se refiere a María Luisa: «Aya mía muy buenas nuebas me dió maria luysa de cómo quedabas buena quando ella se bino me güelgo mucho de ello y tanbién de que mi padre le aya echo merced de mi menina y me pesa mucho que la edad no le de lugar para que pueda entrar luego»¹⁶⁶. Es decir, que ya se había hecho menina a la niña para la fecha de la carta (un mes después de cumplir tres años), pero no pudo entrar porque, obviamente, había un mínimo de edad para poder servir como tal y sería, probablemente, la de cinco años; por ello, se esperaría hasta octubre de 1654 para que entrara (la marquesa había nacido en octubre de 1649). En la carta de la infanta del 24 de septiembre de 1658 también se menciona a la niña, que tiene ahora casi nueve años: «muy alborozada estoi quando entre maria luysa que cierto que es linda niña»¹⁶⁷.

Sor Juana le dedicó a la condesa, su querida amiga -Fili, Lisi, Lisis o Lísida en su poesía-, muchas composiciones, entre las que destaca el romance decasílabo con esdrújulos iniciales: «Lámina sirva el cielo al retrato, / Lísida, de tu angélica forma»¹⁶⁸No le dijo explícitamente a María Luisa, como lo hizo a la muerte de la marquesa de Mancera, que ella hubiera influido su lira; le confesó que toda su obra se la debía a ella en el soneto que comienza:«El hijo que la esclava ha concebido». Esto no se refiere al hecho, sino quizá tangencialmente, de que la condesa de Paredes le fuera a publicar su obra (le mandó este poema, junto con otros, cuando ya María Luisa había regresado a España); se refiere a que:

Así, Lisi divina, estos borrones,
que hijos del alma son, partos del pecho,
será razón que a ti te restituya;

y no lo impidan sus imperfecciones,

pues vienen a ser tuyos de derecho
os conceptos de un alma que es tan tuya.

María Luisa había sido la fuerza creadora del genio de la poeta, incluyendo las composiciones escritas antes de conocerla. Son escasos los datos que nos han llegado de María Luisa Manrique de Lara, pero por ellos podemos inferir que, además de noble y rica, nació hermosa, inteligente y de buen «pico», y que fue culta. Su amistad y admiración por Juana Inés venció la prueba de la distancia y del olvido: se le debe a la condesa la publicación de *Inundación castálida*, libro que echó a volar la fama de su amiga monja, aquella que había quedado dentro de los muros del convento jerónimo de Santa Paula¹⁶⁹.

- III -

María Guadalupe de Lancaster¹⁷⁰ y Cárdenas, duquesa de Aveiro, es probablemente la más instruida de las mujeres que hemos visto hasta ahora. Conocía varias lenguas: griego, latín, italiano, inglés y castellano, además del portugués; pertenecía a una rancia familia noble oriunda de Portugal¹⁷¹. Nació en el palacio de Azeitao, Lisboa, el 11 de enero de 1630; sus padres fueron Jorge de Lancaster, duque de Aveiro y marqués de Torres Novas, y Ana María Manrique de Cárdenas, duquesa de Maqueda¹⁷². Fueron cuatro hermanos: un varón, el primogénito, y tres mujeres, siendo ella la tercera de los hijos. María Luisa Manrique estaba emparentada con María Guadalupe a través de la madre de ésta; María Luisa fue la persona que le habló de ella a Sor Juana. Así lo dice la monja en el hermoso romance que le dedicó («Grande duquesa de Aveyro»)¹⁷³:

mi señora la condesa de
Paredes [...]
me dilató las noticias [...]
me informó de vuestras prendas [...]

En 1660 se trasladó definitivamente a España; en 1665 contrajo matrimonio con Manuel Ponce de León, duque de Arcos, y tuvo tres hijos: Joaquín, Gabriel e Isabel, quien por su matrimonio entraría en la Casa de Alba¹⁷⁴. Su vida española se desarrolló en Madrid donde se «grangeó el

afecto, simpatía y admiración de las más altas dignidades cortesanas»¹⁷⁵, aunque luego llevó una vida alejada de la corte y en «lección continua de sus libros»¹⁷⁶.

Era una mujer de muchísimo caudal y poseía gran cantidad de títulos heredados de su marido y de su hermano Raimundo. Era muy religiosa y devota, utilizando gran parte de su fortuna en la propagación de la fe por las misiones, especialmente las jesuíticas, y en aliviar a los pobres que llegaban a sus puertas. Hurtado cuenta que cuando le parecía que «eran personas extranjeras, ò pobres mugeres, que iban cargadas de sus tiernos hijos, à los quales mandaba los hizieran subir a su presencia, y informada muy por menor de sus necessidades, las socorría con tanta liberalidad, como gusto, sin que le causassen, por asquerosos, que estuviessen, el menor horror a su vista»¹⁷⁷. En su vida posterior no sólo se retiró casi totalmente del mundo, sino que vivió en extrema pobreza y religiosidad sufriendo los dolores de su muerte de modo ejemplar, a la manera que las hagiografías nos relatan las vidas de personas cercanas a la santidad. Era fama «aquella perfectíssima razon, y cabal conocimiento, de que Dios la avia dotado»¹⁷⁸; tenía muy buena memoria ya que recitaba pasajes enteros de la Biblia, especialmente de los salmos, a la menor mención de ellos que hubiera a su alrededor. Su devoción a la Virgen del Monasterio de Guadalupe¹⁷⁹, era, aumentando la tradición que ya existía en su familia, muy intensa, y le hizo al monasterio y a la orden (jerónimos; actualmente agustinos) que allí moraba, cuantiosas limosnas. En su testamento dejó mandado, con detalles muy específicos y habiendo escrito ella misma las inscripciones funerales en castellano y en latín para cada uno de ellos, que la enterraran a los pies de la Virgen en el nicho central y en los de los lados, a su madre, doña Ana María y a su hermano Raimundo. Murió el 9 de febrero de 1715¹⁸⁰ a los 85 años de edad. Una caravana acompañó sus restos desde la región madrileña, pasando por lugares que habían sido de su devoción, hacia Guadalupe, donde reposa hasta el día de hoy.

Lo que he visto de María Guadalupe de Lancaster, en referencia a escritos suyos, es poco y todo de carácter religioso. Lo más interesante de esta señora sería la correspondencia que mantuvo con distintos misioneros jesuitas esparcidos por distintas partes del mundo¹⁸¹ y especialmente la que intercambiaría con el padre Kino¹⁸². Entre las cosas que se enterraron con ella había una «caxa de plata sobredorada»¹⁸³, cerrada y clavada, dentro de la cual se hallaba una consagración en latín a la Virgen escrita con su sangre, fechada en mayo de 1684. Sor Juana, quien al final de su vida hizo algo parecido, no conoció este detalle, a menos que la duquesa lo comentara con su parienta María Luisa, lo cual es improbable; es una prueba más de lo comunes que, durante aquel tiempo, eran estas prácticas. Lo que sí conocería la monja, a través de la misma marquesa, sería un ejercicio devoto de la duquesa de Aveiro: Los siete días de la semana contra los siete pecados capitales. Primero Humildad, Ángeles. Segundo Desapego, Apóstoles. Tercero Pureza, Vírgines. Cuarto Paciencia, Mártires. Quinto Abstinencia, Anacoretas. Sexto Caridad, Confesores, y Operarios. Séptimo Diligencia, Magdalena, y Misioneros¹⁸⁴. En los Ejercicios de la Encarnación de Sor Juana, durante los siete primeros días (es un novenario)¹⁸⁵, se sigue con exactitud este orden sólo

variando un poco los nombres de las virtudes y dando también los vicios correlativos. Los ejercicios de la monja son más extensos, pero suprime los ejemplares de las virtudes a imitar que tiene la duquesa en los suyos. Véase a Sor Juana: Día primero, soberbia / humildad; segundo, avaricia / largueza; tercero, actos deshonestos / castidad; cuarto, 126 ira / paciencia; quinto, gula / ayuno; sexto, envidia / caridad; séptimo, pereza / diligencia.

La duquesa y la monja nunca se vieron pero es probable que se cartearan; lo harían al menos una vez cuando Sor Juana le enviara su romance. Es obvia la gran admiración que «las noticias» que le dio su amiga la condesa de Paredes provocaron en la poeta, quien estaba muy al tanto de las mujeres que se destacaran por su saber. La duquesa tenía fama de mujer sabia, según aparece en sus biógrafos y en un soneto que se le escribió a su muerte:

Y ésta fue, la que en el campo de las Ciencias
pudo correr tan vivamente aguda,
que sólo pasó a vista de la raya,
donde la Fe nuestra razón deslumbra.186

Expresó Sor Juana esta admiración, sin adulación alguna, al dedicarle ese largo y precioso romance mencionado, concentración de feminismo y americanismo:

gran Minerva de Lisboa,
[...]
cifra de las nueve Musas
[...]
claro honor de las mujeres,
de los hombres docto ultraje,
que probáis que no es el sexo
de la inteligencia parte;
[...]
Desinteresada os busco,
que el afecto que os aplaude,
es aplauso a lo entendido
y no lisonja a lo grande
[...]
que yo, señora, nací
en la América abundante,
compatriota del oro,
paisana de los metales.

Porque Sor Juana, si encontraba en sus amigas nobles almas compatibles en su afán de reconocimiento intelectual, no olvidaba su condición de criolla y la conciencia de su propio valer como persona y como escritora. Sor Juana es gran poeta por su enorme talento; celebremos que su nombre haya llegado a nosotros por la habilidad gracianesca de la prudencia que supo ejercer en su trato con los poderosos del tiempo¹⁸⁷. Tenemos la suerte de leer su obra por el fiel reconocimiento que encontró en sus amigas virreinas, Leonor Carreto primero y María Luisa Manrique de Lara después, quienes, en aras de lealtad, devoción, admiración y solidaridad femeninas ensalzaron y difundieron su nombre a través de los mares y territorios de dos mundos.

Obras citadas

- ALATORRE, Antonio, «Para leer la Fama y Obras Póstumas de Sor Juana Inés de la Cruz», en Nueva Revista de Filología Hispánica, núm. 29, México, El Colegio de México, 1980, pp. 428-508.
- ÁLVAREZ DE TOLEDO Y PELLIZER, Gabriel, «Poesías varias de [...] Recoxidas por Don Miguel Joseph Vanhufel [...]», [Madrid], 1741.
- ÁLVAREZ DE VELASCO, Francisco, Rhytmica Sacra, Moral, y Laudatoria, s. p. i., [1703].
- BARBEITO CARNEIRO, María Isabel, Escritoras madrileñas del siglo XVII. Estudio bibliográfico-crítico, t. I y II, Madrid, Universidad Complutense, 1986.
- , «Testamentos de Mariana de Neoburgo», en Anales del Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991, pp. 293-315.
- BEMBERG, María Luisa, dir., «Yo, la peor de todas», Argentina, Gea Cinematográfica, 1990.
- BERNIS, Carmen, Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos, I. Las mujeres, Madrid, Instituto Diego Velázquez / Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1978.
- BLEIBERG, Germán, dir., Diccionario de Historia de España, Madrid, Revista de Occidente, 1968, 3 t.
- CALLEJA, Diego, «Aprobación» en Fama y Obras Póstumas, Madrid, 1700. (Puede leerse en la edición de Juan Carlos Merlo).
- CINTORA, Pilar, Historia del calzado, Zaragoza, Aguaviva, 1988.
- 129
- CRUZ, Sor Juana Inés de la, Fama y Obras Póstumas [...], Madrid, 1700. (Véanse ahí los Ejercicios de la Encarnación, modernizados en Alberto G. Salceda, ed., Obras completas, t. IV, México, Fondo de Cultura Económica, 1957).
- HANKE, Lewis y Celso Rodríguez, Los virreyes españoles en América durante el gobierno de la casa de Austria, México, t. V, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1978.
- HURTADO, Miguel, Breve noticia de la enfermedad, muerte y entierro de la

Excelentísima Señora Duquesa de Aveyro, y Maqueda, mi señora Doña Maria de Guadalupe Lancaster [...], Madrid, 1715.

JUNCO, Alfonso, «Carta de Viaje. Por Toledo y Guadalupe», en *El Monasterio de Guadalupe*, t. XV, 1950.

KAMEN, Henry, *La España de Carlos II*, Barcelona, Crítica, 1981.

LAVRIN, Asunción, «Values and Meaning of Monastic Life for Nuns in Colonial Mexico», en *The Catholic Historical Review*, vol. LVIII, núm. 3, octubre, 1972.

, «Women and Religion in Spanish America», en *Women and Religion in America*, Vol. 2: The Colonial and Revolutionary periods, Nueva York, Harper and Row, 1983.

MAURA Y GAMAZO, Gabriel (?) (Duque de Maura), *Vida y reinado de Carlos II*, t. I y II, Madrid, España-Calpe, 1954.

MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso, ed., *Sor Juana Inés de la Cruz. Obras completas*, t. I, México, Fondo de Cultura Económica, 1951.

, ed., *Poetas novohispanos*, t. II, México, Imprenta Universitaria, 1943.

MERLO, Juan Carlos, ed., *Sor Juana Inés de la Cruz. Obras escogidas*, Barcelona, Bruguera, 1968.

PASCUAL BUXÓ, José, *El enamorado de Sor Juana*, México, UNAM, 1993.

PAZ, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la Fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

SABAT DE RIVERS, Georgina, ed., *Sor Juana Inés de la Cruz. Inundación castálida*, Madrid, Castalia, 1982.

, «Sobre la versión inglesa de *Las trampas de la fe*, de Octavio Paz» (en versión inglesa, en «*Sor Juana: or The Traps of Faith by Octavio Paz*», Boulder, Siglo XX/20th Century, 1990, pp. 153-164), 130 en castellano, en *Bibliografía y otras cuestiúnculas sorjuaninas*, Salta, Biblioteca de Textos Universitarios, 1995, pp. 106-120.

, «Ejercicios de la Encarnación: sobre la imagen de María y la decisión final de Sor Juana», en *Estudios de literatura hispanoamericana. Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la Colonia*, pp. 257-282. Se publicó primero en México en *Literatura Mexicana*, vol. I, núm. 2, México, UNAM, 1990, pp. 349-371.

, «Los problemas de *La segunda Celestina*», en *Nueva Revista de Filología Hispánica. Homenaje a Antonio Alatorre*, vol. XL, núm. 1, 1992, pp. 493-512; y en *Bibliografía y otras cuestiúnculas sorjuaninas*, Salta, Biblioteca de Textos Universitarios, 1995, pp. 85-105.

, «Mujer, ilegítima y criolla: en busca de Sor Juana», en *Crítica y descolonización: el sujeto colonial en la cultura latinoamericana*, Caracas, Universidad Simón Bolívar / The Ohio State University, 1992, pp. 397-418; aparece en esta colección.

SALCEDA, Alberto G., ed., *Sor Juana Inés de la Cruz. Obras completas*, t. IV, México, Fondo de Cultura Económica, 1957.

SAN JOSÉ, Diego de, *La corte del rey embrujado. Memorias de una dama de María Luisa de Orleans*, S. p. i. [hacia el final se da la fecha de 1923].

SCOTT, Nina M., «"Ser mujer ni estar ausente / no es de amarte impedimento": los poemas de Sor Juana a la Condesa de Paredes», en Sara Poot Herrera ed., *Y diversa de uní misma entre vuestras plumas ando. Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, México, El Colegio de México, 1993, pp. 159-169.

TRAVESEDO, Carmen de, y Martín de SANDOVAL, E., (Marqueses de Torre Blanca), «Cartas de la Infanta doña María Teresa, hija de Felipe IV y reina de Francia, dirigidas a la Condesa de Paredes de Nava (1648-1660)», en Moneda y Crédito, 1977.

VELO NIETO, Gervasio, «María de Guadalupe Alencastre (Duquesa de Arcos, Aveiro y Maqueda)», en El Monasterio de Guadalupe, t. XVII, 1953-1954; este trabajo aparece en varias entregas de la revista mencionada (núms. 452, 454, 455, 458, 459 y 460).

El tema bíblico de Adán y Eva en la obra de Sor Juana Inés de la Cruz

Yo, esclava del Trino Dios,
todo el nombre de la Madre
mudo, y todo para mí
el EVA se vuelve en AVE188

Si el estudio de la vida conventual y de la escritura de las mujeres recluidas en un monasterio nos parece que es cosa de nuestros días, honremos a las mujeres de otras épocas que se ocuparon de llevar adelante investigaciones de este tipo. En un libro, ya clásico, dedicado a la mujer monacal que se publicó hace un siglo, se hace un recuento largo y pormenorizado de la contribución de la mujer-monja a la estabilidad y al clima pacífico y progresivo de la Edad Media¹⁸⁹. Ya entonces nos dice la autora, Lina Eckenstein, que «for women especially the convent fostered some of the best sides of intellectual, moral and emotional life»¹⁹⁰, lo cual engloba los aspectos que se han reiterado, a través de los siglos pasados, del respeto en que generalmente se tenía a las monjas; de la carga de las obligaciones familiares y de la casa que dejaban atrás; del sustraerse al sexo -cargado de connotaciones malévolas en épocas pasadas- y, por tanto, del marido e hijos que rechazaban; del encuentro, en la celda, con la soledad, creadora y receptora de ideas y conceptos, lugar propio y personal; y, en fin, del tiempo que -fuera de las obligaciones monásticas- les quedaba para dedicarse a la lectura y escritura. La monja, fuera abadesa o simple hermana, tuviera éxtasis o los rechazara, poseyera poca o mucha educación que le hubiera procurado su familia, o fuera autodidacta, y a pesar de los combates que tuvo que librar, fue predicadora, maestra y autora de poesía, teatro, ensayo, generalmente de tipo religioso aunque, para confirmar la regla con la excepción, tenemos el caso de Sor Juana, quien se aparta de la norma. Seguramente en aras de compañerismo por sus hermanas menos instruidas o de mentes menos desarrolladas, la monja ilustrada también escribió para ellas

prosa devocional y guías para la oración en lengua vernácula (como lo hace nuestra Juana Inés en los Ejercicios de la Encarnación)¹⁹¹.

Casi desde el principio del cristianismo, coincidiendo con la creación de la vida monacal femenina, la mujer se convirtió en autora de textos. Es así como llegamos a un punto controversial: para algunos, el cristianismo da comienzo a esta actividad femenina; para otros, es responsable de la poca estima en la que se ha tenido a la mujer a través de los siglos, según se ha interpretado en algunos Padres de la Iglesia y en San Pablo¹⁹². Muchas mujeres escritoras se ocuparon de reinterpretar estos escritos, especialmente los que se refieren a Pablo y al mulieres in Ecclesia taceant, de lo que también, como sabemos, se ocupó Sor Juana en la Respuesta a Sor Filotea de la Cruz. Pero aquí vamos a limitarnos al pasaje bíblico de la creación de Adán y Eva y al tema de la co-redención de María de Nazaret, ya que nuestra monja los presenta como íntimamente relacionados.

Con la llegada de la Reforma, durante el siglo XVI europeo, la actividad femenina conventual se interrumpió o se aminoró grandemente ya que el protestantismo se opuso a que las mujeres vivieran cortadas de los lazos familiares¹⁹³, y éstas volvieron al seno del hogar. En cuanto se refiere al mundo hispánico, se puede decir que la escritura femenina conventual es una institución católica que continúa hasta nuestros días, a pesar de las trabas que se le hayan puesto¹⁹⁴. Podemos añadir que la jerónima mexicana Sor Juana Inés de la Cruz, así como la trinitaria española Sor Marcela de San Félix, la hija de Lope de Vega, -ambas pertenecientes al mundo literario del siglo XVII-¹⁹⁵, no son simplemente religiosas de un convento: son monjas ortodoxas que escriben dentro del marco regulatorio de la Iglesia católica del tiempo. Si es cierto que había que ajustarse a reglas que se dirigían a guardar las llamadas verdades de la fe y las costumbres, y de que siempre existía en el fondo el temor de topar con la Inquisición, este marco no era quizá tan sumamente estrecho como muchos han querido creer. La manipulación de esas reglas era posible siempre que la monja o la mujer escritora se mantuviera, más o menos, dentro de los roles tradicionales a los que se las limitaba, es decir, que consiguieran no cruzar los límites, a menudo arbitrarios, que se les imponían. Juana Inés, lo mismo que Marcela, ambas muy jóvenes, llegaron al convento con una preparación literaria avanzada¹⁹⁶, la cual hizo posible que alcanzaran altos niveles poéticos al mismo tiempo que las capacitó para comentar, particularmente en el caso de la jerónima mexicana, textos religiosos y de teología.

Dado el ambiente religioso imperante durante muchos siglos, las mujeres escritoras empezaron, desde muy temprano y en el seno del cristianismo, a interpretar a los Padres de la Iglesia y, sobre todo, algunos pasajes bíblicos que, a través de los siglos, no querían aceptar al pie de la letra. Uno de los más significativos es el de Adán y Eva porque, al reinterpretarlo, se rechazaba, desde el mismo origen de la creación de la primera mujer, el nivel de inferioridad en el que se la colocó. Hagamos un resumen de algunas interpretaciones femeninas significativas a través de la historia, para luego analizar las de nuestra monja.

Según se dice repetidamente en los libros que estudian a las mujeres que mostraron inquietudes «feministas» en el pasado, la mujer escritora, al no

conocer las aportaciones de otras mujeres anteriores, reinventa una y otra vez, generación tras generación, lo que otras ya han dicho antes: no tuvieron la oportunidad de apoyarse en lecturas anteriores como han hecho los varones, porque el poco respeto que se tenía a la persona femenina y a su palabra escrita las hacía caer en el olvido.

A través de la Edad Media, y para resumir lo que dice Gerda Lerner¹⁹⁷, la Iglesia patriarcal aceptaba como «verdades» las siguientes: la mujer fue creada como inferior porque se destinaba a una función social inferior a la del hombre; por naturaleza, tiene mayor inclinación al pecado y a tentaciones de tipo sexual que el varón; el pecado de Adán y Eva es transmitido a la descendencia a través de la concupiscencia, que es parte integral del acto generativo. A estas interpretaciones masculinas se oponen las mujeres escritoras a través de las épocas. Una de las primeras preocupadas por el pasaje de la Biblia que nos ocupa, dado que volvió a él repetidas veces, es Hildebranda de Bingen (siglo XII), quien ya subraya la conexión entre Eva y María, presentando a la primera como prefiguración de la segunda, simbolizándose así el aspecto divino de la mujer. Es el tema del «Eva convertido en Ave» (que hemos visto en nuestro epígrafe del comienzo); es el papel de co-redentora, al lado de Jesús, al que se elevó la figura de María de Nazaret. Aunque Bingen admite la inferioridad de Eva, basándose -al contrario de lo que veremos después- en su particular idea de que fue creada de carne y no del mismo barro de Adán, los presenta a ambos dependientes y complementarios uno del otro y enamorados puramente, sin bajo deseo carnal.

En los conocidos debates que Cristina de Pisan inició y que llamaron luego la Querelle des femmes, y en su otra obra *Le livre de la cité des femmes*, la francesa se ocupa del pasaje bíblico que nos ocupa. Cristina (siglos XIV-XV) reinterpreta el pensamiento de Hildebranda al defender la mayor nobleza de la substancia básica -carne y hueso- en la formación de Eva, precisamente por haber sido formada del cuerpo de Adán, después de haber sido éste insuflado del espíritu de Dios -aunque creado Adán de barro- y ambos, pues, creados a imagen y semejanza de Dios y con alma, lo cual indirectamente defiende la igualdad de los sexos, sin importar la precedencia temporal en la creación misma de cada uno de ellos, Adán y Eva. Quizá Cristina estaba familiarizada con el concepto de Hugo de San Víctor ya que también explica que el Creador, al hacer a Eva de una costilla del primer hombre, quiso decirnos que era su compañera, es decir, no su señora ni su esclava, puesto que no salió ni de su cabeza ni de sus pies, y que, por tanto, Adán había de quererla como parte de su propia carne. En cuanto al papel redentor de la Virgen María con respecto a Eva, el tema del «Eva-Ave» que vamos a encontrar repetido una y otra vez, lo elabora más que Hildebranda al considerar el llamado pecado de Eva como *felix culpa* ya que de no haber ésta comido el fruto prohibido en el Paraíso, no se hubiera producido la Encarnación de Jesús en el vientre de María ni la Redención.

Poniendo a Jesús como ejemplo para los «pontífices» de su época, Cristina se ocupa de otros pasajes bíblicos en los que aparecen mujeres, explicando que Jesús no las evitaba sino que, en ciertas ocasiones, las exaltaba, que ventilaba con ellas cuestiones tan importantes como la de su salvación, que les pedía y concedía favores. De manera relacionada con la de Eva,

defiende a la pecadora María Magdalena porque sus lágrimas y arrepentimiento le trajeron el perdón de Jesús y la llevaron al Paraíso; en los escritos de esta mujer los ejemplos bíblicos tienen un peso preponderante. A ella parece deberse, también, la primera utilización de los ejemplos de mujeres, lo que he llamado el «catálogo de mujeres ilustres», que Sor Juana utilizó particularmente en la Respuesta y que han llegado hasta nuestros días; es decir, la base que tenemos las mujeres de apoyarnos en una larga tradición genealógica para defender nuestra presencia significativa desde que el mundo es mundo. La valentía de Cristina de Pisán -hace ya más de seis siglos de su nacimiento- es que sin reparos ni excusas de ninguna clase, defiende a la mujer ante cualquier ataque antifemenino, viniera de quien viniera, hombre o mujer.

Isota Nogarola, mujer letrada del Renacimiento italiano del siglo XV, también se ocupó, de manera ingeniosa y perspicaz, de la interpretación bíblica que nos ocupa. Al entablar una discusión con un ilustre humanista veneciano, Ludovico Foscarini, intentaron ambos determinar quién tenía mayor culpa y responsabilidad en la caída producida en el Paraíso.

Foscarini argüía que era Eva, puesto que ella había recibido castigo mayor, había sido quien llevó a Adán a pecar y había actuado por puro orgullo. Isota, aunque como Hildebranda aceptaba la inferioridad de Eva, utilizó esa debilidad a su ventaja explicando que donde había menor inteligencia y constancia, había menos pecado, y que la astuta serpiente se había aprovechado, por ello, al tentarla, de la simpleza de Eva. Había empezado por ella porque sabía que su tarea sería así más fácil y que Eva, desde luego, cedió no porque quisiera igualarse a Dios sino porque seguía el impulso de todo ser humano -establecido luego por Aristóteles- de querer saber, de ser menos ignorante; por lo tanto, Adán era más culpable porque había recibido más dones de inteligencia y fortaleza y, a pesar de ello, pecó. Además, la prohibición por parte de Dios, de no comer del «árbol de la ciencia del bien y del mal», se le dio a Adán y no a Eva: él tenía mayor responsabilidad por cumplir el mandato ya que, si él no hubiera comido, el comer Eva del fruto prohibido no hubiera tenido consecuencias tan graves. Por eso, al castigarlo, Dios le dijo a él, no a Eva, que era polvo y en polvo se convertiría, es decir, que iba a morir¹⁹⁸: a mayor culpa, mayor castigo.

En Inglaterra, a finales del siglo XVI, se produjeron discusiones al tono de las de la Querelle des Femmes, una mujer de nombre Jane Anger respondió a un panfleto de ataque a la mujer en lo que llamó Her protection for Women... Reiteraba viejas discusiones en torno al tema de la creación humana, con algunas lúcidas consideraciones: Dios creó al hombre in principio, de sucio lodo, y sólo al ver que su obra le satisfacía, le insufló el alma y luego formó a la mujer del cuerpo de Adán, materia más noble y ya purificada, para que lo ayudara; por eso es más excelente que el hombre. Es la mujer la que cuida y preserva al varón, la que fructifica por medio de la procreación y hace que el mundo crezca, la que trajo la salvación porque fue quien primero se arrepintió del pecado.

La crítica feminista recoge el trabajo que, sobre temas bíblicos, se halla en otras mujeres: Margarita de Navarra, Ana Askew, Laura Cereta, Ester Sowernam, Sara Fyge, Emilia Lanyer, Ana María von Schurman, Margarita Fell, María Astell, las «pietistas», las cuáqueras, Sara Grimke¹⁹⁹ y otras

más recientes cuando ya se rechaza la Biblia. Todas ellas muestran ilustración y espíritu de réplica, en constante pujanza, ante los ataques misoginistas; esto nos prueba que, aunque trabajosamente y paso a paso, la mujer iba subiendo escalones y que estas interpretaciones y polémicas, muchas veces públicas, provocaban el interés de un círculo femenino en aumento. Me he referido más espaciosamente sólo a aquellas que creo prestaron al tema del que nos ocupamos una visión original o con aspectos novedosos. De las mencionadas últimamente, con probabilidad la más notable, de menos de 20 años (aunque no es la única jovencísima que se preocupó por estas cuestiones), lo es Raquel Speght, singular por la re-elaboración del tema de la creación y cuya autoría, como era de esperarse, se negó; ella es, al parecer, la primera feminista en defender, basándose en la creación divina de la mujer, la sacralidad de todas las partes del cuerpo femenino.

Algo que quisiera recordar es la atribución equivocada que se hace a la estadounidense de finales del siglo XVI, Judith Sargent Murray, como la primera persona en señalar la privación de la mujer a la educación, vedándole, de ese modo, el mundo de la literatura y la crítica. María de Zayas, en el siglo XVII español, señaló apasionadamente esa injusta discriminación de la mujer y antes, a mediados del siglo XVI, la habían ya señalado los personajes de las pastoras -colocadas en el mundo idealizado del Siglo de Oro clásico de las «Dianas»- en las novelas pastoriles de Jorge de Montemayor y Gil Polo (1554? y 1564 respectivamente).

En la obra de las hispanas, exceptuando a Sor Juana, no parece que el tema que tratamos haya sido muy recurrido. ¿Trataban de evitarlo por alguna razón particular o era ésa, de todos modos, la línea común a la generalidad de las mujeres de siglos anteriores? ¿Podría deberse a la tendencia de la Iglesia Católica de no animar a la lectura de la Biblia, o a no tocar asuntos de fe por temor a equivocarse y buscarse problemas con la autoridad religiosa oficial del tiempo? Sea por una u otra razón, no he hallado el comentario de este pasaje bíblico sino en Clarinda, la gran anónima peruana de principios del siglo XVII, y, más avanzado el mismo siglo y en España, en Sor Marcela de San Félix, la monja trinitaria hija de Lope de Vega. El tratamiento de pasajes bíblicos aparece alguna vez en sus obras; el que nos ocupa de Adán y Eva, lo tratan sólo una vez. Las tres hispanas, Clarinda, Sor Marcela de San Félix y Sor Juana, como era costumbre en la época, en particular la mexicana y la erudita Clarinda, combinan en sus versos los temas cristianos con los paganos²⁰⁰.

Para la peruana colonial, la poesía es el don más preciado, infuso, que Dios nos ha hecho desde el momento de la creación; en su largo Discurso en loor de la poesía (1608) nos presenta en un pasaje, al lado de Adán, a Eva. Según nos dice, Adán es el primer poeta a quien los «espíritus angélicos, perfetos» le infundieron la poesía, utilizándola, después de la desobediencia, para buscar el favor de Dios y componer canciones y elegías. Dice Clarinda de Adán:

Quien duda qu'advirtiéndolo allá en la mente
las mercedes, que Dios hecho l'auía,
porque le fuesse grato, i obediente:

No entonasse la voz con melodía,
i cantasse a su Dios muchas canciones,
i qu'Eva alguna vez le ayudaría.

I viendose después entre terrones,
comiendo con sudor por el pecado,
i sujeto a la muerte, i sus passiones:

Estando con la rexa i el arado,
qu'Elegías compornía de tristeza,
por verse de la gloria desterrado.

Clarinda, pues, nos presenta a la primera mujer con la capacidad mental necesaria para ayudar a Adán a componer poesía poniéndola, de esta manera, en igualdad intelectual con él y en un clima de compañerismo, lo que sugiere equidad en cuanto a la creación misma: la mujer es igual al hombre en forma, espíritu y capacidad intelectual. Pero al hablar de los castigos recibidos por la desobediencia, aunque enumera los de Adán, no hay mención de Eva.

En el siglo XVII español, y en el «Coloquio espiritual del Nacimiento», Marcela de San Félix, al hacer un recuento de pasajes del Génesis y del Nuevo Testamento, como era costumbre en los autos sacramentales y en este tipo correlativo de obra teatral, se ocupa de la caída del Paraíso uniéndola al tema de la co-redención de María de Nazaret. Dice:

Violó de Dios el precepto
el primero de los hombres,
y todos con él perdieron
la libertad y esenciones
que le daba la inocencia,
tan privilegiada entonces
[...]

Decreta la Trinidad,
en consistorio conforme,
que de Dios la fortaleza,
feliz embajada logre
[...]

Esperaba el sí Gabriel,
y esperábanle uniformes
cielos y tierra colgados
de dos letras que se formen,
cuando la pura doncella
los dos corales mejores
abrió, y con ellos la puerta
de su remedio a los hombres²⁰¹
[...]

Según este pasaje, podríamos pensar que Marcela de San Félix, al igual que algunas de las mujeres que vimos antes, utiliza «hombre» como término genérico que incluye a la mujer. Notemos, sin embargo, que, al referirse la trinitaria a «el primero de los hombres», habla específicamente de Adán, en quien hace recaer la culpa que él trajo a toda la humanidad. Repasemos: «Violó de Dios el precepto / el primero de los hombres / y todos con él perdieron la libertad / y esenciones». Parece significativo que Marcela utilice la tercera persona singular, dice que ellos «perdieron», y no nosotros «perdimos», que sería lo normal y con lo cual se contaría ella misma en esa pérdida. Tampoco menciona a Eva en ningún momento; con ello nos sugiere que de ese pecado fue culpable sólo el primer hombre y que es cosa de «todos» ellos, los varones. A quien sí menciona luego es a María, presentando a los cielos y a la tierra «colgados» del sí que saldrá de sus «dos corales mejores», y como reina del mismo «Verbo Eterno»; a ella la hace, por ser madre de Jesús, co-redentora del género humano, reivindicadora de Eva y del honor de todas las mueres, motivo que también veremos en Sor Juana.

En la obra de la monja de México se hallan instancias varias en las que reinterpretamos el tema bíblico de Adán y Eva relacionándolo, casi siempre, con el de la co-redención que hemos mencionado²⁰²; María de Nazaret es presentada en la obra de Sor Juana como el ejemplo máximo para toda mujer: María «no es Dios, pero es quien más a Dios se parece»; al bajar Jesús a su vientre, «bajó Dios a mejor cielo» y «mejoró de asiento»²⁰³; María se nos aparece como mujer intelectual, poderosa, y realizando actividades que sólo a los hombres se les permitía, aspectos que he analizado en otros lugares. El tema de la creación del hombre y la mujer en el Paraíso y sus correlativos aparece en la obra de Sor Juana en la lírica, los villancicos, sus escritos devocionales y los autos del Divino Narciso y El cetro de José. No vamos a examinar aquí todos los aspectos en que nos presenta este tema; vamos a limitarnos a unas pocas instancias en las que se refiere explícita y directamente a Adán y Eva.

Un ejemplo del ya muy mencionado motivo del Eva convertido en Ave, que resume los aspectos mencionados en Sor Marcela, lo hallamos entre los poemas de Sor Juana escritos en latín; es el epigrama que comienza «Nomine

materno [...]» que ella misma tradujo también al castellano y donde hace decir a María: «Yo, Esclava del Trino Dios, / todo el nombre de la Madre / mudo, y todo para mí / el EVA se vuelve en AVE», que hemos visto en el epígrafe del comienzo. El tema pagano de Camila quien, al dedicarse al culto de Diana, cambió su nombre²⁰⁴, se utiliza para Eva, la «Madre» que menciona, al resolverla en la figura de María, quien, según la Iglesia, es madre de Dios y madre nuestra por excelencia, rescatando el deshonor del pecado ocasionado por Adán y Eva, y restaurando, de este modo, la dignidad de la mujer. En otro villancico a la Encarnación encontramos: «¿Qué bien al mundo no ha dado / la encarnación amorosa / si aun la culpa fue dichosa / por haberla ocasionado? / Ni ella sola ser podía / causa, que si se repara, / para que Dios encarnara / bastaba sola María»²⁰⁵. Aquí Sor Juana alaba la «culpa dichosa» (felix culpa) de Eva -como vimos antes en Cristina de Pisán- porque trajo la Encarnación, pero no se detiene ahí: esa culpa, según la elabora atrevidamente, no podía ser la única causa para la encarnación. En «la gracia», es decir en el amor del Padre por las virtudes y bellezas de María, había suficiente motivo para ello; es más, el bajar Dios al suelo y el encarnarse el Hijo en su vientre «fue por la culpa de todos / y la gracia de María». Juana Inés, en estos versos, podría referirse a la responsabilidad compartida de Eva con Adán en la caída, sin embargo, hay ambigüedad en la mención de «todos»²⁰⁶, ¿se refiere a todos los hombres y mujeres que después han cometido pecado y que Jesús redimió, o pensaba, como nos sugiere Sor Marcela, en sólo los varones? Porque veamos lo que nos dice de María en otro pasaje de un juego de villancicos²⁰⁷: «Sin la mancha de la culpa / se concibe, de Adán hija, / porque en un lunar no fuese / a su padre parecida». Aquí no hay ni mención de Eva, como si nada hubiera tenido que ver en la culpa original; en Sor Juana, como vemos, el personaje de María escuda al de Eva, es la «copia» o trasunto posterior que parece absorber a ésta y reemplazarla reivindicándola, porque el Demonio en forma de serpiente, que engañó a Eva, a María «jamás pudo ni aun tocarla / la Sierpe» sino que «queriendo acecharla / el fiero Dragón soberbio, / de un puntapié le dejó / todos los cascos abiertos»²⁰⁸.

Tampoco menciona Sor Juana a Eva cuando, en los Ejercicios de la Encarnación, se refiere a la creación humana; la culpa se achaca siempre al primer hombre, porque «pecando Adán» y «por culpa y haber él quebrantado la obediencia que a Dios debía [...]». Y más adelante dice: «y crió Dios al hombre a su imagen y semejanza, varón y mujer, y los bendijo». Notemos los siguientes aspectos: que «hombre» es aquí genérico de «naturaleza humana» y que engloba al «varón y mujer» de las palabras que siguen; que no establece ninguna diferencia entre la creación de los sexos; que tampoco la establece en el disfrute de los peces, las aves, los animales y las plantas que les puso Dios a ambos, Adán y Eva, en el Paraíso. María, nuevamente en su papel de rescatadora, es «la restauradora de nuestro honor perdido en Adán»; ella es «sola la en quien se restauró la imagen y semejanza de Dios, borrada con el pecado de nuestro primer padre» (los énfasis son míos).

En el Divino Narciso, en un parlamento de Naturaleza Humana sobre sus «culpas», hallamos: «Díganlo, después de aquel / pecado del primer hombre, / que fue mar, cuyas espumas / no hay ninguno que no mojen, / tantas

fuentes, tantos ríos / obscenos de pecadores [...] vamos a buscar / la Fuente en que mis borrones / se han de lavar [...]» (los énfasis son míos). Como vemos, en este pasaje tampoco hay mención de Eva; la falta se atribuye a Adán. La fuente mencionada representa el agua del Bautismo, de la gracia, y también, en todo el auto, a María, la «llena de gracia». En un parlamento posterior de Eco, quien representa el Mal, ésta habla de Naturaleza Humana achacándole que es «una villana grosera, / de tosco barro formada, / hecha de baja materia»; Sor Juana, pues, no hace diferencias entre la manera en que Dios creó al hombre y a la mujer: ésta, puesto que está compuesta de barro, fue creada de la misma materia utilizada para la creación del hombre, y desde el mismo momento; y, ella, «porque es a Él tan parecida», es también la imagen de Dios. Así reinterpreta Sor Juana los conceptos que habían elaborado Hildebranda de Bingen y Cristina de Pisán. No cabía en la mente de la monja -al contrario de lo propuesto por Hildebranda e Isota de Nogarola- sugerir inferioridad en la mujer en ningún sentido ni aun para defenderla indirectamente. En El cetro de José, al hacer la relación acostumbrada y remontarse al Paraíso, en el comienzo, aparecen Adán y Eva. La «Música» representa la «voz de Dios» quien regaña a Adán por haber roto su precepto al preferir «de tu mujer el antojo, / comiendo la fruta / del Arbol que solo / intacto a tu gusto / puse entre los otros». Estas palabras minimizan la culpa de Eva tajándolas de «antojo»; la responsabilidad se le echa a Adán de quien, en los versos siguientes, se hace un recuento de los castigos que va a recibir por haber pecado, sin que se mencionen los de Eva. A la serpiente -representación de Satán- se le da el nombre de Lucero, y la Música, siempre representando la voz de Dios, le maldice:

y entre la Mujer y tú
impondré perpetuos odios.
Quebrantará, altiva,
tu cuello orgulloso,
y a su carcañal
le pondrás estorbos.

Es decir, se enfatizan la culpa y los castigos de Adán pero a la Mujer, Eva, se la ensalza en la figura de María, quien aplastará con sus pies, a Satán-Lucero, según la visión del Apocalipsis. Resumimos: en la reinterpretación de la monja con respecto al tema de Adán y Eva, que presenta -al igual que lo hace Sor Marcela- íntimamente ligado al de la figura de María de Nazaret, no se acepta diferencia alguna en cuanto a la materia de que fueron formados ni al espíritu que se les insufló; la culpa del Paraíso la atribuye a Adán, sin elaborar sobre las razones que tenga para ello pero está claro que cree, como vimos anteriormente, que el precepto se le dio a él y no a Eva. Sor Juana -utilizando lo mismo el Viejo que el Nuevo Testamento- en ningún pasaje ni en ningún aspecto considera más débil ni menos inteligente a Eva, ni busca

excusa para explicar el que comiera del árbol del bien y del mal; sí se infiere que aquel fruto prohibido se convirtió, en el vientre de María, en el fruto por excelencia, que es Jesús. Siguiendo los Evangelios, consigna que la serpiente engañadora de Eva -Satanás- será más tarde aplastada por María: ésta rescata a Eva de todas sus faltas y proporciona a todos, hombres y mujeres, los beneficios de la salvación por medio de la Encarnación.

En el corolario final, recojamos algunas ideas con respecto a las estrategias escriturarias utilizadas por nuestra monja mexicana:

1) la omisión consciente, que hemos visto en Juana Inés, del nombre de Eva en relación con la culpa del Paraíso;

2) la defensa indirecta de Eva -y, por extensión, de todas las mujeres- al escudarla bajo el nombre de María: el viejo tema del Eva convertida en Ave;

3) la alusión oblicua que pone a Eva al par de los beneficios y prerrogativas otorgados al primer varón, como en la mención del barro utilizado en la creación de ambos a imagen y semejanza de Dios; y en el disfrute de las aves, peces y animales así como de los frutos de la tierra en el Paraíso.;

Vemos, pues, que nuestra monja, sin traspasar los límites de la ortodoxia, estaba bien consciente de su sexo femenino y, en la reinterpretación de pasajes del Génesis encontró maneras de defender a Eva al mismo tiempo que, incluyéndola, defendía la dignidad de la mujer.

Heroínas de amor trágico en cinco sonetos de Sor Juana

Entre la enorme y muy variada producción de sonetos escritos en castellano durante el Siglo de Oro, los cinco sonetos de Sor Juana Inés de la Cruz que vamos a examinar ocupan un lugar especial. Estos cinco sonetos pertenecen a la producción temprana de Juana ya que aparecieron todos juntos, y en el orden que señalaremos, en *Inundación castálida* (Madrid, 1689)²⁰⁹, la primera edición de las obras antiguas de la monja, que se debe a la amistad y al cuidado de su gran amiga la marquesa de la Laguna, María Luisa Manrique de Lara, condesa de Paredes por propio título. Tengamos en cuenta, pues, que la difusión de la obra de la jerónima nació al calor de inquietudes e identificaciones femeninas.

La monja fue, desde el Siglo de Oro hasta hace unos treinta años, la única mujer escritora considerada con suficiente mérito para estudiarse junto a los grandes poetas masculinos. Era fácil percibir en los sonetos suyos, que se codeaban en las antologías con los de los grandes maestros de su tiempo, su alto conocimiento del canon poético, la perfecta destreza de su hechura. Sin embargo, hasta hace unos cuantos años, con el incremento de los estudios dedicados a la mujer, no habíamos cabalmente comprendido lo obvio: que la singularidad que percibíamos en la obra de Sor Juana, y ahora hablando de sus sonetos en particular, se debía a que

eran el producto de la mente de una mujer, que el sello especial que la monja mexicana le daba a sus versos era el reflejo de la constante preocupación y defensa de su sexo, preocupación que rigió su vida, ya sea que se expresara en forma abierta o disimulada. Volveremos luego a este punto.

Estos cinco sonetos de que hablamos son los que Alfonso Méndez Plancarte agrupó bajo la etiqueta de «histórico-mitológicos»²¹⁰; tratan del destino trágico de tres mujeres pertenecientes a la historia romana: Lucrecia, el prototipo clásico de fidelidad conyugal, a la que Sor Juana dedica dos de ellos; Julia y Porcia, quienes, como Lucrecia, personifican el amor al esposo y la lealtad en el matrimonio. El quinto soneto cubre el aspecto mitológico; se dedica a una mujer que pertenece a la historia literaria griega: Tisbe, la dulce doncella de Babilonia quien se dio muerte al creer muerto a su amado.

- I -

El soneto fue inventado en Italia por el culto notario de la corte siciliana Giacomo da Lentino²¹¹, quien escribió unas veinticuatro de estas «cancioncillas» de tema amoroso en catorce versos; fue intentado en el siglo XV en España por el marqués de Santillana (1398-1458) y quizá algún otro poeta al impulso de la influencia del dulce stil nuovo de los sonetos -también casi todos amorosos- de Dante y de Petrarca²¹². ; Los poetas castellanos del siglo XV, también influidos por la poesía trovadoresca y de amor cortés²¹³, ensayaron esta nueva estrofa poética; sin embargo, hasta el triunfo del endecasílabo con Boscán y Garcilaso en el siglo XVI renacentista, el soneto no se estableció alcanzando luego la fama y prestigio que conserva hasta hoy en todo el mundo hispánico. La reconocida dificultad para lograr un poema perfecto -como debe de ser el soneto- en un espacio tan corto le ha abierto al poeta que lo logre, el camino hacia el prestigio y la fama desde hace siglos.

El soneto español se mantuvo fiel a su origen italiano en la construcción formal, sintáctica; con el tiempo, en sus aspectos de contenido semántico y temático, se desarrolló con juntamente con el soneto italiano ejerciéndose entre ellos una influencia mutua durante dos siglos²¹⁴.

Porque, si la fijeza formal del soneto se respeta -con unas pocas variantes en las rimas de los tercetos- no sucede así con respecto a las combinaciones semánticas que nos transmiten los temas, que son variadísimos, yendo de lo más religioso y trascendental, de lo más exquisitamente expresado en cuestiones de amor humano, a lo más grotesco y francamente grosero y escatológico. Es por eso que el soneto no constituye un género literario per se ya que los géneros están formados por combinaciones más o menos fijas que explican su coherencia a través de la relación entre forma y contenido, así como sucede con la elegía, la sátira, la epístola horaciana y otros géneros más.

Los catorce versos endecasílabos de los sonetos españoles se distribuyen en los dos cuartetos en que ya los agrupó Giacomo da Lentino, cambiándose las rimas ABAB:ABAB de éste a las muy conocidas ABBA:ABBA del soneto

normal italiano y español. En los tercetos se conservaron las combinaciones métricas de su inventor (CDE:CDE; CDC:DCD) añadiéndose algunas más que enseguida veremos. En Tomás Navarro²¹⁵ hallamos las más usadas en el mundo hispano por orden de frecuencia, siendo las dos combinaciones que acabamos de dar del mencionado inventor del soneto (pero invirtiendo el orden), las más utilizadas; siguen cinco combinaciones más, a saber: CDE:DCE; CDC:EDE; CDE:DEC; CDC: CDC; CDE:EDC.

Nos dice Tomás Navarro que la mayoría de los poetas españoles emplearon casi todas estas combinaciones aunque otros mostraron marcada preferencia por alguna o algunas de ellas en particular.

Los preceptistas del Siglo de Oro, desde Sánchez de Lima²¹⁶, trataron de definir el soneto. Herrera lo alaba como «[l]a más hermosa composición i de mayor artificio i gracia de quantas tiene la poesía Italiana i Española»²¹⁷, y continúa enumerando la capacidad que tiene el soneto para tratar toda clase de «argumentos» así como sus virtudes estilísticas. Las notas más repetidas de los preceptistas son la gravedad que se debía observar en el soneto, haciendo ellos mucho hincapié en que se debe tratar con un solo concepto «sin que falte ni sobre nada»²¹⁸. Se explica la combinación formal de los versos del soneto: dos cuartetos con pausa entre el octavo verso y el noveno, es decir, pausa al final de los cuartetos y antes del comienzo de los tercetos. Aconseja Carvallo²¹⁹ que en los versos de los cuartetos se debe prevenir, es decir, exponer, la substancia «de concepto delicado [...] haciendo la cama» ya que «en los seys postreros versos conviene estar toda la sustancia del Soneto». Herrera establece la conexión entre la concisión que se requiere en el soneto con la del epigrama latino²²⁰, lleno de juegos conceptuales y de agudeza mental, a los que los poetas del Barroco eran tan aficionados, como lo era la barroca Sor Juana²²¹.

García Berrio, quien ha investigado miles de sonetos españoles de los siglos XVI y XVII, nos transmite su convicción con respecto a «la condición sistemática y tópica con que se organiza la cultura clásica»²²², reafirmando lo que llama el «contexto de tradición literaria»²²³ que halla en los sonetos. Cada soneto puede formar parte de una tipología, es decir, puede pertenecer a grupos «unitarios» como, por ejemplo, el de la poesía amorosa; pero estos tipos estarán siempre integrados por «la superposición de dos componentes básicos [...el] semántico y el sintáctico»²²⁴, (lo que hace años llamábamos el fondo y la forma). Y esto se aplica a los sonetos del Siglo de Oro lo mismo que a los que se escriben hoy, reflejando, a través de las épocas, su carácter conservador; la «conciencia tradicional»²²⁵, cuando el artista crea su propio texto, está siempre en el fondo, sea para seguirla o para violarla.

- II -

Ahora bien: al principio señalamos que estos cinco sonetos de Sor Juana

ocupaban un lugar especial en la gran producción de sonetos del Siglo de Oro español; ¿en qué consiste la innovación? La monja, por supuesto, es fiel a la sintaxis, la forma del soneto clásico: en los cuartetos expone el tema, hay una pausa, y en los tercetos elabora la conclusión. Las rimas de los tercetos siguen, precisamente, a las que utilizó su inventor prefiriendo, de las dos, la combinación CDC:DCD excepto en el segundo soneto dedicado a Lucrecia, donde escogió la primera y más utilizada por el inventor del soneto, a saber, CDE:CDE. Vemos, pues, que Sor Juana, con respecto a la sintaxis del soneto, siguió la tradición de modo estrecho, así que la que proclamábamos «originalidad» la hemos de buscar por otro lado: el semántico, la «postura» que conlleva el mensaje de estos sonetos suyos. La forma tradicional reviste los conceptos de su proyecto vital de la defensa de la mujer, que es lo que los hace destacarse como cosa nueva. Sor Juana tenía conciencia de su rareza como mujer escritora: su ilustración y su saber no eran la norma dentro del mundo femenino y, por lo tanto, no eran aceptados por todos. Vivía en una época en la cual sólo a los hombres se les reconocía la capacidad intelectual y el derecho a la sabiduría; la gran batalla de su vida, pues, fue defender la equidad intelectual entre los dos sexos y el derecho de la mujer a la búsqueda del saber. Sus armas eran las que podía utilizar el hombre más letrado del tiempo: su aptitud intelectual la hizo poseedora de las más altas formas de pensamiento, su conocimiento de la retórica y otras disciplinas era superior; su redacción se ajustaba al canon. Como mujer escritora, se sabía marginalizada, y manteniéndose en la cuerda floja entre lo que se aceptaba y lo que no -de ahí muchas de sus contradicciones-, fue capaz de comprender y compartir esa marginalización con otros atropellados de su tiempo: los indios, los negros, los hijos ilegítimos, los coterráneos suyos criollos porque, recordémoslo: Sor Juana no sólo era mujer e hija natural o ilegítima, era también criolla²²⁶. Aprovechó su fama de mujer escritora para dar a conocer la antigua cultura azteca de su tierra pero, sobre todo, para hablar de la mujer, para solidarizarse con ella. Sor Juana no admitía que ella fuera la única mujer que hubiera sobresalido, sabía que no estaba sola y se dio a la búsqueda de las mujeres notables y fuertes de la Biblia, partiendo de Eva, a la que trata de explicar racionalmente; buscó a las que se mencionaran en la historia antigua, del mundo pagano o clásico; llegó a las mujeres cultas contemporáneas suyas de las que tuvo noticia; todo ello buscando una genealogía de mujeres ilustres a la cual adscribirse, como las que aparecen en los catálogos que nos presenta en la Respuesta. El único mundo ilustrado que le ofrecía su época era el de los hombres; la monja adoptó ese mundo en su escritura pero le imprimió sus valores femeninos²²⁷. Las historias que cuentan el destino y fuerza trágicos de tres mujeres romanas casadas y una joven perteneciente al mundo antiguo babilónico, o mejor dicho, al mundo literario griego, tenían, por fuerza, que llamar la atención de nuestra monja²²⁸. Los sonetos de Sor Juana tienen un carácter único porque, a pesar de la gran preponderancia que tenían los temas clásicos y mitológicos en aquella época, en un repaso de las composiciones de Garcilaso, de Francisco de Medrano, de Lope de Vega, de Góngora, de Quevedo, de Francisco de la Torre²²⁹, no encontramos nada parecido a lo que hizo la jerónima en estos sonetos. Garcilaso y Lope

tratan alguna vez asuntos de mujeres clásicas u ovidianas²³⁰ pero lo hacen dentro de la tónica renacentista o barroca donde se relaciona a la mujer con el amor que ha causado y los males que haya traído, o con su belleza. Góngora y Quevedo tratan, en poemas varios, a los personajes de Hero y Leandro, de Píramo y Tisbe, y hasta el de Lucrecia, con espíritu jocoso o satírico²³¹: en ellos la atención se vuelca en las acciones masculinas y, si se menciona al personaje femenino, es en tono de burla o en relación con el masculino, que es a quien se le da el protagonismo. Sor Juana, al mismo tiempo que nos presenta estos sonetos como ejercicios de estilo, saca de las acciones de sus mujeres paralelos con los hechos heroicos de los varones dándonos lecciones moralistas: nos las presenta como modelos y prototipos del amor y de la fidelidad conyugal en el caso de las tres primeras y de fidelidad en el amor, que llega hasta la muerte, en el segundo. En tres de las mujeres: Lucrecia, Porcia y Tisbe, que aparecen en cuatro de los sonetos, el denominador común es el suicidio: es obvio que la monja, aunque ortodoxa en líneas generales, consideraba al mundo clásico de los estoicos -que proponían el suicidio como medida para conservar la honra- exento de las leyes del mundo cristiano. (Recordemos que en los villancicos de Santa Catarina también nos presenta el suicidio de Cleopatra como remedio o explicación para salvar su honor)²³².

- III -

Pasemos ahora a la lectura y comentario de cada uno de los sonetos. En ellos, Sor Juana hace uso de su bien conocida retórica y de los recursos estilísticos de los poetas de su tiempo; anotaremos los encabalgamientos²³³. Dice así el primero de los dos que dedica a Lucrecia²³⁴:

Engrandece el hecho de Lucrecia²³⁵

¡Oh famosa Lucrecia, gentil dama,
de cuyo ensangrentado noble pecho
salió la sangre que extinguió a despecho
del rey injusto, la lasciva llama!:

¡Oh con cuánta razón el mundo aclama
tu virtud, pues por premio de tal hecho
aun es para tus sienes cerco estrecho
la amplísima corona de tu fama!

Pero si el modo de tu fin violento
puedes borrar del tiempo y sus anales,
quita la punta del puñal sangriento

con que pusiste fin a tantos males,
que es mengua de tu honrado sentimiento
decir que te ayudaste de puñales.

Para evocar el caso de Lucrecia de modo más vívido trayéndonos la historia al presente, utiliza apóstrofes -recurso lírico-heroico de la poesía desde el Mio Cid- en los dos cuartetos, mencionando a Lucrecia por su nombre. En el segundo cuarteto, con la utilización clara de la segunda persona, pondera el hecho de Lucrecia engrandeciéndolo: aunque su gloria es grande, la virtud de su hecho -representado por sus sienes y relacionado con la corona de la fama- es todavía mayor. (Anotemos, con el uso de «sienes», la ocasional tendencia de la monja a representar las virtudes tomando como base la cabeza, sede de la inteligencia). En los tercetos, la poeta le dice a Lucrecia que no era necesario utilizar un puñal para causarse la muerte: que el dolor de su honra perdida («tu honrado sentimiento») la hubiera matado de todas maneras. Literariamente, Sor Juana pensaba que el sentimiento del dolor, en particular el causado por la muerte del ser amado, debía provocar la muerte²³⁶. Veamos el segundo soneto:

Nueva alabanza del hecho mismo

Intenta de Tarquino el artificio
a tu pecho, Lucrecia, dar batalla;
ya amante llora, ya modesto calla,
ya ofrece toda el alma en sacrificio.

Y cuando piensa ya que más propicio
tu pecho a tanto imperio se avasalla,
el premio, como Sísifo²³⁷, que halla,
es empezar de nuevo el ejercicio.

Arde furioso, y la amorosa tema238
crece en la resistencia de tu honra,
con tanta privación más obstinada.

¡Oh providencia de deidad suprema,
tu honestidad motiva tu deshonra,
y tu deshonra te eterniza honrada!

Aquí tenemos otra interpretación del mismo hecho anterior pero enfocándolo en la figura de Tarquino, al que aquí se nombra explícitamente, lo que no se hizo en el primer soneto; se mantiene la exposición de modo directo, en segunda persona, y se nos da un recuento angustioso del sufrimiento de Lucrecia ante los continuados ataques llenos de argucias y «artificio» utilizados por el rey ante las negativas de la esposa de Colatino, al mismo tiempo que se nos cuentan los distintos estados emocionales por los que Tarquino pasa. Notemos que «tu pecho» del segundo verso y del sexto, ocupa el lugar del corazón, sede del sentimiento honesto de esta mujer²³⁹; y que es en los primeros versos de cada uno de los cuartetos que hay encabalgamiento con los segundos que, en cada caso, comienzan con la mención del «pecho», dándole significación especial a esta palabra. En el primer terceto se continúa el recuento de la batalla, aún más enconada, entre el ofensor y la mujer honesta. El último terceto es una exclamación, con dos últimos hermosísimos versos antitéticos que resumen la lucha y el paradójico vencimiento final de Lucrecia: si su honestidad fue un acicate, una excitación para el abuso de Tarquino, la forzada deshonra le ha logrado la palma eterna como modelo de mujer honrada. Parece justificado que Sor Juana escribiera dos sonetos a este hecho ya que, si en el primero tiene algo que reprocharle a Lucrecia, aquí deja el asunto de su fama bien definido. El tercer soneto se dedica a Julia²⁴⁰, la esposa romana de Pompeyo el Magno, hija de julio César y Cornelia:

Admira con el suceso que refiere los efectos imprevénibles de
algunos acuerdos

La heroica esposa de Pompeyo altiva,
al ver su vestidura en sangre roja,
con generosa cólera se enoja

de sospecharlo muerto y estar viva.

Rinde la vida en que el sosiego estriba
de esposo y padre, y con mortal congoja
la concebida sucesión arroja
y de la paz con ella a Roma priva.

Si el infeliz concepto que tenía
en las entrañas Julia no abortara,
la muerte de Pompeyo excusaría.

¡Oh tirana Fortuna, quién pensara
que con el mismo amor que la temía,
con ese mismo amor se la causara!

En este soneto, escrito en tercera persona, la poeta sugiere con el adjetivo «altiva» la noble familia a la que pertenecía Julia; «su vestidura» se refiere a la de Pompeyo, tinta en sangre al regresar de los comicios (asamblea general del pueblo romano para votar). El encabalgamiento entre el tercer verso y el cuarto se apresura a transmitirnos la idea ya comentada de la poeta acerca de que el sentimiento de dolor que provoca la muerte de la persona amada, debe tener la capacidad, a su vez, de provocarnos la muerte. El «rinde la vida» del primer verso del segundo cuarteto -donde hallamos encabalgamientos entre todos los versos, signo de la emoción de la voz poética-, se refiere a la vida del hijo que Julia llevaba en su seno, es decir, que el choque angustioso de ver a su marido en tal estado, le provocó el aborto del heredero del trono. Con la pérdida del hijo -Sor Juana arguye- Roma pierde la paz: se refiere al rompimiento que tiene lugar entre el padre de Julia y su marido, julio César y Pompeyo, lo cual da lugar a guerras por el poder. En el primer terceto (con encabalgamiento entre el 1.º y el 2.º), Sor Juana elabora hechos de la historia romana²⁴¹ y resume lo que avanza en el 2.º cuarteto: «el infeliz concepto» se refiere al hijo abortado de las entrañas de Julia, el cual hubiera podido excusar la muerte de su padre, Pompeyo, al evitar las guerras que su pérdida provocó. El último terceto (con un encabalgamiento igual al del primero) es una exclamación de desaliento que resume cómo ve el caso la poeta: la diosa Fortuna, tirana en sus inesperadas vueltas, ha hecho que el amor que Julia sentía por Pompeyo, al creerlo muerto («la temía» se refiere a la muerte de Pompeyo), le haya provocado el aborto del hijo y con ello, indirectamente, la verdadera muerte a su padre.

Veamos a continuación el cuarto soneto, dedicado a Porcia²⁴²; dice así:

Contrapone el amor al fuego material, y quiere achacar remisiones²⁴³ a éste con ocasión de contar el suceso de Porcia

¿Qué pasión, Porcia, qué dolor tan ciego
te obliga a ser de ti fiera homicida,
o en qué te ofende tu inocente vida,
que así le das batalla a sangre y fuego?

Si la Fortuna airada al justo ruego
de tu esposo se muestra enfurecida,
bástale el mal de ver su acción perdida:
no acabes con tu vida su sosiego.

Deja las brasas, Porcia, que mortales
impaciente tu amor elegir quiere;
no al fuego de tu amor el fuego iguales;

porque si bien de tu pasión se infiere,
mal morirá a las brasas materiales
quien a las llamas del amor no muere.

De este soneto se encuentra un antecedente en los epigramas de Marcial²⁴⁴.
Dice así:

De Porcia, esposa de Bruto

Quando Porcia hubo oído del hado de su marido Bruto
y su dolor buscaba las armas que le habían
escondido,
dijo: -«¿Todavía no sabéis que la muerte no puede
negarse?

Creía que asaz os lo había enseriado mi padre».
Así habló, y tragó con ávida boca las ascuas ardientes.
¡Vete ya, turba molesta, y niégale la espada!

No podemos saber si Sor Juana leyó o no este epigrama; sin embargo, no debe ser la fuente de su propia interpretación, que es más psicológica y en la que se le da relieve al amor extraordinario de Porcia, según veremos a continuación.

En el primer cuarteto, la poeta, utilizando nuevamente el tuteo clásico, interpela a Porcia enfatizando el gran dolor que la obliga a ser «fiera homicida» de sí misma, dándose batalla «a sangre y fuego» a pesar de una vida inocente. (El encabalgamiento entre el verso 1.º y el 2.º precipita, de entrada, la idea del gran «dolor» y del homicidio feroz que comete Porcia contra sí misma). El segundo cuarteto introduce, de nuevo, a la diosa Fortuna del soneto anterior, aquí «airada», lo cual se refuerza por el encabalgamiento de los dos primeros versos. La poeta parece referirse a detalles de la relación histórica que leería: la Fortuna se mostró sorda al «justo ruego» de Bruto, presumiblemente al pedirle éste que lo librara de la muerte, así que determina que es ya bastante ver esa acción perdida. El último verso de este segundo cuarteto -difícil de interpretar- aconseja a Porcia que no acabe con su vida, pues, de otro modo, terminará con el sosiego que, de manera supuesta, disfruta Bruto en su descanso eterno. En el primer terceto, Sor Juana conmina a Porcia a dejar las brasas que, impacientemente, su dolor de amor ha elegido para su suicidio (el encabalgamiento del primer verso y el segundo agudizan esta impaciencia); el último verso presenta una oposición entre el amor, presentado con la conocida imagen del fuego, y el fuego material, imagen cuya explicación se continúa en el último terceto. En éste, la poeta sugiere que la pasión amorosa de Porcia no puede extinguirse a consecuencia del fuego material ya que las llamas de ese mismo amor no acaban con esa pasión (el encabalgamiento de los dos últimos versos exageran la antítesis entre el fuego de amor y el fuego material). Vemos, pues, que la poeta no sólo repite aquí la idea de que el dolor de amor debía matar sino que oímos ecos lejanos de las cenizas de amor que viven más allá de la muerte, «el polvo enamorado» de la serie a Lisi de Quevedo. Por fin, llegamos al último soneto, el único dedicado a una joven doncella, Tisbe²⁴⁵:

Refiere con ajuste, y envidia sin él, la tragedia de Píramo y Tisbe

De un funesto moral la negra sombra,
de horrores mil y confusiones llena,
en cuyo tronco aun hoy resuena
el eco que doliente a Tisbe nombra,

 cubrió la verde matizada alfombra
en que Píramo amante abrió la vena
del corazón, y Tisbe de su pena
dio la señal, que aun²⁴⁶ hoy al mundo asombra.

Mas viendo del amor tanto despecho²⁴⁷
la muerte, entonces de ellos lastimada,
sus dos pechos juntó con lazo estrecho.

Mas, ¡ay de la infeliz y desdichada
que a su Píramo dar no puede el pecho
ni aun por los duros filos de una espada!

Comentemos brevemente el curioso epígrafe del editor: lo que nos dice es que la poeta, o la voz lírica, refiere ajustada o acertadamente la historia trágica de los dos conocidos amantes y que envidia sin ajuste, es decir, con desmesura, lo que se cuenta en ese mito; esto se refiere al último terceto.

El primer cuarteto refiere la leyenda del moral bajo el cual se desarrolló la acción: de blanco, el fruto se convirtió en el color rojo oscuro de la sangre; el moral es «funesto» y su sombra está llena de horrores por la tragedia que cubrió, debido a las confusiones que sufrieron los amantes. En el tronco, hueco, resuena todavía el eco doloroso de la voz de Píramo llamando a Tisbe (el encabalgamiento de los dos últimos versos refuerzan, vívidamente, la impresión de esa voz). El encabalgamiento entre el primer verso del segundo cuarteto y los dos versos siguientes continúa la relación, con notas ambiguas, de cómo aparecía el lugar antes y después de la tragedia: la «negra sombra» del moral cubrió la que era antes verde alfombra matizada donde Píramo se clavó la espada en el corazón. Y allí Tisbe, al encontrarlo, dio señal de su pena al suicidarse, señal que incluso (o todavía) hoy asombra al mundo.

El comienzo de cada uno de los tercetos utiliza uno de los vocablos más utilizados para marcar una transición («mas»), una conjunción adversativa

que va a explicar lo que, a pesar de todo ello, se consigue: a la Muerte le dio lástima el fin trágico de los amores de Píramo y Tisbe y, en el último instante, «juntó» estrechamente sus pechos en un postrer abrazo: todo esto en el primer terceto (para «despecho», véase la nota anterior). El segundo terceto, como apuntamos, repite la conjunción adversativa para explicarnos -con una exclamación y con encabalgamientos en todos los versos precipitando su propia conclusión- la resolución personal que saca la poeta del primer terceto: la mujer enamorada muere feliz por su amado; la infeliz y desdichada es aquella que no puede morir por «su» Píramo, o, de otro modo, que es rechazada por el hombre a quien ama (a esto se refiere lo de la envidia sin «ajuste» del epígrafe). Para finalizar con el estudio de estos cinco poemas, no hace falta decir que Sor Juana fue una gran poeta capaz de escribir cinco sonetos epigramáticos como éstos que nos cuentan episodios históricos o mitológicos con una gran agudeza mental. Lo que sí podemos ponderar es que presentan una marca femenina muy notable: la monja, de hecho, eleva a estas cinco mujeres al grado heroico (en el soneto de Julia utiliza la palabra «heroica» al comienzo), y sin duda el publicarse todos juntos fue intencional para que tuvieran más impacto.

Las notas más interesantes, en cuatro de los sonetos, es el tratamiento que hace del suicidio, justificándolo, indirectamente, como necesidad para salvar el honor o como muestra de amor. Es, además, una señal de la voluntad de acción, del afecto y fidelidad al esposo, y, particularmente, del valor ante la muerte. Es decir, Sor Juana les da a sus heroínas dos virtudes varoniles de las más preciadas: la fortaleza y la valentía; y una que no pertenece al sexo masculino: la fidelidad, que presenta como prerrogativa femenina, el amor va más allá de la muerte. Pero, aparte de los detalles materiales del suicidio o de la muerte (en el caso de Julia), el aspecto más singular es proponer una re-elaboración profana del «muero porque no muero» de la literatura amorosa y mística: la monja declara que los sentimientos internos de dolor intenso debían provocar la muerte²⁴⁸.

Sor Juana Inés de la Cruz fue, ciertamente y para suerte nuestra, esa avis rara entre los poetas masculinos de su época que habló por y para las mujeres, y para la admiración de todos.

Obras citadas

BONNEVILLE, Henry, *Le poète sévillan Juan de Salinas (1562?-1643). Vie et oeuvre*, París, Presses Universitaires de France, 1969.

CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Obras completas*, t. I y II, ed. de Alfonso Méndez Plancarte, México, Fondo de Cultura Económica, 1951 y 1952.

, *Inundación castálida*, ed. de Georgina Sabat de Rivers, Madrid, Castalia, 1982.

DÍEZ ECHARRI, Emiliano, *Teorías métricas del Siglo de Oro. Apuntes para la historia del verso español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones

Científicas, 1970.

GARCÍA BERRIO, Antonio, «Macrocomponente textual y sistematismo tipológico: el soneto amoroso español en los siglos XVI y XVII y las reglas del género», en *Zeitschrift für romanische Philologie*, Alemania, núm. 98, 1981, pp. 146-171.

GARCILASO DE LA VEGA, Obras completas, ed. de Elías L. Rivers, Columbus, The Ohio State University, 1964.

GÓNGORA, Luis de, Sonetos, ed. de Biruté Ciplijauskaitė, Madison, Wisconsin, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1981.

HERRERA, Fernando de, Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de F. H., Sevilla, 1580.

, Poesía castellana original completa, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 1985.

LAPESA, Rafael, La trayectoria poética de Garcilaso, Madrid, Revista de Occidente, 1968.

LOPE DE VEGA, Félix, Poesía selecta, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 1984.

174

MEDRANO, Francisco de, Poesía, ed. de Dámaso Alonso, Madrid, Cátedra, 1988.

NAVARRO TOMÁS, Tomás, Métrica española, Syracuse, Syracuse University Press, 1956.

QUEVEDO, Francisco de, Obras completas, t. I, ed. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1963.

RIVERS, Elías L., El soneto español en el Siglo de Oro, Madrid, Akal, 1993.

, «Certain Formal Characteristics of the Primitive Love Sonnet», en *Speculum*, Medieval Academy of America, vol. XXXIII, núm. 1, 1958, pp. 42-55.

SABAT DE RIVERS, Georgina, «Tiempo, apariencia y parodia: el diálogo barroco y transgresor de Sor Juana», en *Homenaje a Alfredo Roggiano: en este aire de América*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1990, pp. 126-149. Y en *Estudios de literatura hispanoamericana. Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la Colonia*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, pp. 179-206.

, «Sor Juana: imágenes femeninas de su científico Sueño», en *Estudios de literatura hispanoamericana. Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la Colonia*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, pp. 305-326.

, «Apología de América y del mundo azteca en tres loas de Sor Juana», en *Revista de Estudios Hispánicos*, Puerto Rico, Letras coloniales, Universidad de Puerto Rico, 1992, pp. 267-291 (véase también en este libro).

SHOWALTER, Elaine, «Feminism Criticism in the Wilderness», en *Writing and Social Difference*, Chicago, The University of Chicago Press, 1982, pp. 9-35.

STIMPSON, Catharine R., «Introduction», en *Feminist Issues in Literary Scholarship*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1987, pp. 2-6.

TORRE, Francisco de la, Poesía completa, ed. de María Luisa Cerrón Puga, Madrid, Cátedra, 1984.

Sor Juana Inés de la Cruz y Sor Marcela de San Félix: su devoción a San José como antítesis del autoritarismo patriarcal

No es mucho en una concha que el mar cría
encerrar de la mar la furia brava,
parar un rayo en esa región fría,
contar los astros de la esfera otava,
quitar a Argos la vaca, a Febo el día,
a Jove el cetro, a Hércules la clava;
que más es que un varón y una doncella
moren juntos, él casto y virgen ella²⁴⁹.

- I -

Durante el Barroco, el siglo XVII en el que vivieron Sor Juana Inés de la Cruz y también Sor Marcela de San Félix, las dos monjas que vamos a considerar, en la Vieja España así como en la Nueva, se le negaba a la mujer -como ya se sabe- la capacidad de desarrollarse intelectualmente por creerse que no estaba dotada para esos menesteres. Por lo tanto, a los hombres se les destinaba para la vida pública y a las mujeres para el encerramiento y el encubrimiento de sus dotes intelectuales, el silencio, la casa, el servicio al esposo y la crianza de los hijos. Los filósofos, científicos y teólogos más adelantados de la época, los que escribían e incluso abogaban por la educación de las mujeres -a las cuales la universidad les estaba vedada- como Fray Luis de León, Huarte de San Juan, Luis Vives y hasta el mismo Erasmo, explicaban que la enseñanza que recibieran y las que ellas impartieran, no podía rebasar el círculo de los hijos porque no era «decente» que la mujer mostrara a los demás su sabiduría; la tónica del tiempo era que las mujeres debían darse a conocer sólo por su virtud²⁵⁰.

Teniendo en cuenta el alto grado cultural que alcanzaron durante el siglo XVII las dos Españas mencionadas antes, resultaba inverosímil esperar que todo ese mundo literario de alto grado del Siglo de Oro español no llegara también, por lo menos, a algunas mujeres, a aquellas que habían nacido con «luces», inteligentes, y que por las circunstancias de su vida vivieron en hogares donde se cultivaba la literatura y en donde los visitantes eran

personajes vinculados a ese mundo; ése es el caso de Sor Marcela, hija del máximo dramaturgo y literato Félix Lope de Vega²⁵¹. En cuanto a Sor Juana, nuestra famosa mexicana, se trata el suyo de un raro caso de niña prodigio cuyo talento, a pesar de las trabas, le abrió todas las puertas. Hay que pensar que estas mujeres, precisamente por su amor a las letras y por darse en ellas dos hechos que las colocaban en el borde de la marginalización -el ser mujeres y el ser ilegítimas- pudieron discernir la injusticia que veían a su alrededor y de la que ellas mismas eran víctimas, y se rebelaron, abierta o soterradamente, a lo que todo esto conllevaba, es decir, a la sociedad autoritaria y paternalista en la que vivían. Estas dos niñas literatas e ilegítimas decidieron, muy jóvenes, entrar en el convento seguramente para escapar a la imposición familiar del matrimonio e hijos, para conseguir la dignidad que el estado de religiosas les otorgaba en la sociedad del tiempo²⁵² y, sobre todo en el caso de Sor Juana, para tener tiempo para dedicarse a sus estudios, que fue la razón de su vida. Ambas encontraron, aparte de algunos contratiempos, el respaldo de una comunidad femenina conventual para desarrollar su obra. Ninguna de las dos podía sentir gran respeto por el matrimonio ya que en sus casas, los padres de ambas, generalmente ausentes, no se casaron con sus madres ni llevaron una vida familiar normal y, además, sí vieron otros ejemplos desalentadores en su familia²⁵³. Especialmente el padre de Sor Marcela, Lope de Vega, tuvo una vida personal desordenada, con varias amantes -algunas de ellas casadas, como en el caso de la propia madre de Sor Marcela- a pesar de estar él mismo casado y de que, luego, al quedar viudo de su segunda esposa, se hiciera sacerdote. Puesto que tanto Juana Inés como Marcela no podían cambiar su mundo, se acomodaron a él lo mejor posible escogiendo la vía que les pareció menos pesada²⁵⁴.

Si bien es cierto que el convento fue refugio para aquellas que, por los motivos que fueran, no se sentían bien en el mundo, es decir, que los monasterios fueron lugares especialmente propicios para desarrollar y ejercitar las capacidades intelectuales y las habilidades -dramáticas o poéticas, como en el caso de nuestras monjas- que las mujeres pudieran tener, debemos decir que no fueron solamente religiosas las que escribieron. Hubo también mujeres que vivían en «el siglo», como se decía entonces, que se dedicaron a la escritura como lo prueban los casos de María de Zayas y Ana Caro en España, por sólo nombrar a dos, y las anónimas peruanas Clarinda y Amarilis, así como la mexicana María de Estrada Medinilla²⁵⁵, quienes desarrollaron sus actividades literarias en los dos grandes centros de cultura de las colonias en América.

¿Cuándo empezaron las mujeres el estudio interpretativo del Viejo y Nuevo Testamento? En un libro que cumple este año un siglo, Lina Eckesteins²⁵⁶ describe largamente diferentes fases de la vida monacal femenina que era «the most peaceful and progressive of the Middle Ages» ya que el convento les procuró un clima apropiado para la vida intelectual, moral y emocional. Los conventos o monasterios libraron a las mujeres que en él entraban de obligaciones familiares y domésticas, y les trajo el encuentro con la soledad en la celda propia²⁵⁷: un lugar reservado solamente para ellas en donde podían dedicarse a la búsqueda de Dios, al estudio y a la escritura; recordemos a Santa Paula y a sus hijas Blesilla

y Eustoquia quienes, luego, bajo la tutela de San Jerónimo, dirigieron en Belén comunidades de mujeres dedicadas a Dios y al estudio, y ayudaron al santo en sus traducciones de la Biblia cuando le faltó a éste la vista. Prácticamente con el comienzo del cristianismo y coincidiendo con la creación de la vida monacal femenina, la monja se convirtió en autora de textos. Llegamos de este modo a un punto controversial, que hemos comentado antes: para algunos el cristianismo tuvo que ver con el comienzo de esta actividad femenina; para otros, ha sido parte en la poca estima que se ha tenido a la mujer a través de las épocas²⁵⁸.

Gerda Lerner²⁵⁹ nos dice que en el siglo XVI, en Europa, con la llegada de la Reforma, la actividad femenina intelectual se cortó grandemente ya que el protestantismo, en un momento dado, determinó que las mujeres no debían vivir lejos de la custodia familiar sino volver al seno del hogar. Con respecto al catolicismo, podemos decir que la vida monacal femenina no sufrió interrupción, a pesar de las trabas que, para el desarrollo intelectual de la mujer, se le pusieron. A las ideas imperantes de que la mujer era inferior al hombre y de que estaba más inclinada al pecado, se opusieron muy pronto las escritoras de todas las épocas, según nos muestra la autora del último libro señalado, al ponerse ellas a reinterpretar pasajes del Viejo Testamento como, por ejemplo, el de la caída de Adán y Eva; y del Nuevo Testamento, así como lo hicieron con la sentencia de San Pablo: «mulieres in Ecclesia taceant». El primer tema fue tratado por las dos monjas que nos ocupan y el segundo por Sor Juana en la Respuesta a Sor Filotea de la Cruz. Sea como fuere, la monja, perteneciera o no a altos niveles dentro de la comunidad que le correspondía, a través de éxtasis o por las vías comunes de la observancia religiosa, poseyera o no instrucción y a pesar, repito, de los combates que tuvo que librar, fue predicadora y maestra, autora de obras de teatro intra o extramuros, poeta y ensayista, generalmente, pero no siempre, de tipo religioso. Todo ello nos muestra el deseo de estas mujeres de conseguir un lugar destacado en su mundo.

Reparemos en la figura de San José, ¿cómo se nos presenta su persona? El santo ha sido objeto de veneración por parte de la comunidad religiosa católica a través de los siglos²⁶⁰. Lo que queremos analizar aquí, sin embargo, es el significado de la particular devoción que monjas-escritoras famosas le han dedicado, como es el caso de Santa Teresa. Esta conocida santa le debió una curación milagrosa a San José y se convirtió en su devota fiel; doce de los conventos que fundó llevaron el nombre de ese santo, y dijo de la Virgen María, «[Our Lady] told me I made her very happy in serving the glorious St. Joseph»²⁶¹. La Virgen fue personaje religioso por excelencia, que la Iglesia no podía negar, y que las mujeres presentaban como estandarte en pro de la mujer. En cuanto a ella, Santa Teresa, tuvo hermanos que vivieron en Hispanoamérica, tenía intereses y preocupaciones por estas tierras, y tanto ella como Sor Juana estuvieron muy vinculadas a la Compañía de Jesús, orden que fue la promotora de la devoción a San José, la cual trajo a América. Si las pinturas europeas nos presentan en ocasiones una figura de San José como hombre muy anciano, las de América nos lo muestran generalmente joven y vigoroso; seguramente no cabía en la mente de las gentes que vivían en un mundo joven y utópico pintarlo de otra manera: quien tenía la

responsabilidad de cuidar y preservar de peligros a la Virgen y a todo un Dios, no podía ser viejo y débil²⁶².

Además de considerársele representación de Dios, o del Espíritu Santo, en la tierra, ángel entre los hombres y la figura de un nuevo Adán reformado, existen otras condiciones únicas del santo, como son el ser esposo de María y padre putativo de Jesús, por las cuales -se ha dicho- recibió muchas gracias del cielo²⁶³. Las principales cualidades que se le atribuyen son santidad, castidad y pureza de corazón, contemplación, paciencia, amor al trabajo. Siguiendo al evangelista Mateo, cuando se habla de San José, se dice que fue un «just man»; según el *Dictionnaire de Spiritualité*: «Le mot, profondément enraciné dans la spiritualité juive du temps, évoque la droiture morale, l'attachement sincère à la pratique de la loi, l'affectivité religieuse totalement tournée vers Dieu»²⁶⁴. Para nuestras monjas seguramente tenía gran importancia el hecho del «constante silencio» que se le atribuye y que, como se mencionó al principio de este trabajo, se le exigía a las mujeres; este rasgo de San José era terreno común de identificación. Ese silencio, la confianza del santo en la virtud de María, la aceptación y comprensión del misterio que se le ofrecía, la bondad y dulzura de su trato, la castidad y la constancia en su trabajo, y su afecto y humildad, lo hacían el modelo opuesto del hombre opresivo y dominante de la sociedad del tiempo incluyendo a miembros de la autoridad clerical, contra los cuales estas monjas -como es seguro en el caso de Sor Juana- tuvieron que luchar. San José, quien voluntariamente renunció a ser padre biológico a pesar de que, en la cultura judía, como en la hispana, «fatherhood defined a man's identity»²⁶⁵, aparecería ante estas mujeres, fuera o no de manera consciente, como figura «anti-macho», como ya notó hace años Marie Cécile Bènassy: «l'homme dont l'Écriture n'a conservé aucune parole, qui ne se met jamais en avant, mais qui est toujours là quand on a besoin de lui»²⁶⁶. Naturalmente, la fama de San José llamó asimismo la atención de escritores masculinos de ambos mundos como lo atestiguan, por ejemplo, dos literatos contemporáneos de nuestras monjas; una de estas obras es el conocido poema heroico del español José de Valdivielso, el que fue -como ya mencionamos- padrino de Sor Marcela (y de quien hemos escogido una estrofa como epígrafe, que nos parece significativa, al comienzo de este trabajo) y el novohispano Fray Juan de la Encarnación en su «Loa de un pastor al Señor San José» escrita en romance²⁶⁷. Al reinterpretar las Escrituras, lo que estos escritores masculinos revelan en forma contenida, es, precisamente, el asombro que les produce la castidad de José (como lo vemos en los versos de Valdivielso del epígrafe mencionado) y como lo sugiere Fray Juan de la Encarnación al proclamar que José, más que de naturaleza humana lo es de la angélica:

Todos os miramos hombre
de naturaleza humana
[...]
En lo interior ángel sois
de jerarquía tan alta
cual convenía que fuera
para custodia del Alba

y estrella del mar, María.

También señalan la enorme angustia que sufre José al descubrir la gravidez de María, mostrando así Valdivielso, en numerosas octavas, la gran preocupación de la época por el honor. Se señalan, asimismo, la grandeza del personaje del santo con la mucha influencia que tiene en el cielo y se propone el acercamiento de José al Espíritu Santo por ser ambos «padres de Jesús», como aparece en la primera octava del comienzo del poema de Valdivielso:

El varón justo, el padre virgen canto,
escogido por padre verdadero
legal de Cristo, el que naciendo santo,
sacudió el yugo del tirano fiero;
el viceparacleto sacrosanto
que hizo sombra a la sombra del primero,²⁶⁸
al misterio mayor que gozó el mundo,
de hacerse carne el que es de tres segundo.

Hay otros detalles que tienen que ver -lo que nos interesa- con los diferentes enfoques masculino y femenino. Al hacer Valdivielso, por ejemplo, el recuento de la Anunciación, no se menciona que Dios espera el consentimiento de María, sino su aquiescencia como «esclava del Señor». Al hacer el de la Visitación, apenas se les da protagonismo a las dos figuras femeninas sino a los dos niños santos, el que será San Juan Bautista y el Niño Divino.

Recordemos que lo mismo en el caso de Sor Marcela que en el de Sor Juana, sus progenitores no fueron buenos modelos de esposos y, ni siquiera, de padres: nunca las reconocieron como hijas. Para abundar: en la casa de Marcela hubo promiscuidad e incluso, su padre, Lope de Vega, siendo ella muy joven, utilizó la buena ortografía que ya tendría para hacerle copiar cartas suyas de amor, de modo que el duque de Sessa -su protector- «aprendiera» cuáles eran los secretos de Lope en sus conquistas femeninas. Juana Inés, niña extraordinaria, reemplazó al padre ausente haciendo de su abuelo materno la figura masculina de su infancia²⁶⁹. No solamente resintió la conducta de su propio padre al llamarlo «no [...] honrado» en un epigrama que escribió para contestar el insulto de que la llamaran ilegítima²⁷⁰, sino que vio a su madre tener otros tres hijos sin que tampoco este otro señor se casara con ella²⁷¹. No nos extrañe, pues, que estas niñas, porque casi lo eran todavía al entrar en el convento²⁷², se negaran al matrimonio y que fueran devotas del santo; San José era la figura ideal que contradecía la conducta que habían visto en

su casa, el modelo de padre superior a quien se le encomendó la crianza de un hijo que lo era de Dios, siendo también esposo amantísimo.

En su comedia *Los empeños de una casa*²⁷³, Sor Juana nos presenta al personaje de Carlos, el galán enamorado de Leonor, protagonista principal -la cual presenta rasgos autobiográficos de Juana Inés-, como un hombre hermoso y joven, de «claro origen», humilde y tierno, valeroso y honesto, considerado y comprensivo, de entendimiento sutil y elevado, firme en el amor a Leonor a pesar de las apariencias que sugerían faltas, a las cuales trata de dar una explicación racional salvando el honor de su amada. En fin, a esta pintura que hemos dado, pintura que podría aproximarse a la figura de San José, añade la poeta otras dos virtudes: Carlos es sufrido y callado:

en los peligros resuelto,
y prudente en los acasos.

- II -

En la obra de Sor Marcela de San Félix, la figura de San José aparece en cuatro composiciones: en el «Coloquio del Nacimiento», en un «Romance al Nacimiento», en «Otro. A San Josef» y en otro «Romance al Nacimiento»²⁷⁴. Señalemos que la devoción principal de la monja trinitaria era el Niño Jesús, por tanto, la de San José es subsidiaria de ésta y de la de la Virgen María, como aparece en el «Coloquio» señalado²⁷⁵ en los labios de Piedad, al llegar los personajes ante el pesebre:

¿No veis al Niño y su madre?
¿No veis su guarda mayor,
el santo y divino esposo
ardiendo en fuego de amor?

También se mencionan aquí el perfecto amor entre «los dos esposos mejores»²⁷⁶ y el buen cumplimiento del «santo Josef» en la manutención de María y el Niño «... pues ya / da de comer a los dos, / y aun mandárselo podrá / pues ha de criar a Dios»²⁷⁷, lo cual pone énfasis, indirectamente, en la preocupación de esposo y padre del santo con respecto al buen mantenimiento de su familia²⁷⁸. En el primer «Romance al Nacimiento», Sor Marcela recalca la castidad de José y su divina paternidad al mismo tiempo

que, mezclando a la consabida mitología, lo llama «divino Atlante» «pues puede sustentar / dos cielos los más grandes» (Jesús y María). En el romance titulado «A San Josef» se dirige al santo en segunda persona. La escritora española se refiere a su humildad y servicio, a la obediencia que el Niño y María le profesaban y los que «obsequios te rendían»; particularmente dice que, aunque «celoso amante», «presumir no podías / impureza en tu esposa, / mancha en la siempre limpia» y, así, el santo mereció que el cielo le quitara la ansiedad «declarando el misterio / que encierra en sí María». También se señalan en este romance la oración contemplativa y «estática» de San José, es decir, oración callada y quieta. El segundo «Romance al Nacimiento», aunque bastante más largo que el primero, elabora mucho más las figuras del Niño y de la Virgen que la de San José, y se pone en boca de un pastor. Llama la atención el que Sor Marcela presente al santo anciano; al llegar el pastor ante el pesebre le quiere dar un beso al Niño y dice: «el amor es atrevido, / el niño me da licencia, / su madre me lo permite, / el viejo calla y se güelga». Presentar la imagen de San José en forma de un anciano, como señalamos antes, podía encontrarse en la Vieja España²⁷⁹. En la obra de Sor Juana Inés de la Cruz, San José -quien se nos presenta siempre joven- aparece en un juego completo de villancicos²⁸⁰ que se cantó en la catedral de Puebla en la celebración del santo, el año de 1690; en un romance, un soneto y una glosa en décimas. Veamos primero estas composiciones cortas para luego comentar lo sobresaliente de las varias composiciones pertenecientes a los villancicos. El romance que comienza, «Escuchen qué cosa y cosa / tan maravillosa aquésta», introduce las «adivinanzas» que vienen en seguida; señalan todas ellas hacia la Sagrada Familia. Veamos las que se refieren a San José: él es «un marido sin mujer»,

Un padre que no ha engendrado
a un hijo a quien otro engendra;
un hijo mayor que el padre
y un casado con pureza.
Un hombre que da alimentos
al mismo que lo alimenta,
cría al que lo crió, y al mismo
que lo sustenta, sustenta.
Manda a su propio señor,
y a su hijo Dios respecta;
tiene por ama una esclava,
y por esposa una reina.
Celos tuvo y confianza,
seguridad y sospechas,
riesgos y seguridades,
necesidad y riquezas.
Tuvo, en fin, todas las cosas
que pueden pensarse buenas;
y es, en fin, de María esposo,
y de Dios, padre en la tierra.

En esta apretada síntesis de «maravillas» relativas a San José, Sor Juana apunta a su pureza de casado, a su paternidad terrenal y a su vacilación en relación con la gravidez de María antes de recibir la revelación del ángel. Todo ello haciendo contrastes con el cielo y la tierra, con lo material y lo espiritual: José crió al mismo que lo había criado a él, dándole sustento material aunque los recibía espirituales de Dios; y como hijo suyo en el suelo, manda a Jesús al mismo tiempo que, como su Dios que es, lo respeta.

En la glosa en décimas, la monja «glosa», es decir, presenta, al comienzo, una estrofa ajena de cuatro versos utilizando cada uno de éstos al final de cada una de sus propias décimas y explicándolos en el texto de ellas. El tema se desarrolla, principalmente, alrededor de la idea de la grandeza de San José («¿Cuán grande, Josef, seréis?») por la paternidad de Jesús en la tierra que se le encomendó, haciendo comparación con la gloria que tiene en el cielo. La medida de la grandeza y santidad de José se da por el hecho de haber sido escogido como padre de Jesús:

¿Quién habrá, Josef, que mida
la santidad que hay en vos,
si el llamaros padre, Dios,
ha de ser vuestra medida?

Y esa medida se da, también, por la gran humildad de José, la «que puso a vuestra virtud velo», es decir, la misma humildad fue un velo que no le permitió darse cuenta de su gran dignidad hasta no llegar al cielo. En el resto de los versos se elabora el mismo tema de la honra que representa la paternidad de José ya que:

El Señor os quiso honrar
por tan eminente modo,
que aquel que lo manda todo,
de vos se dejó mandar.

Así, pues, esta composición elabora esos dos aspectos significativos: la grandeza de José como padre y su gran humildad como hombre. Recordemos lo que se ha dicho antes sobre el caso personal-familiar de Juana; en cuanto a la humildad, sabemos, por su obra, lo que creía ella de la arrogancia varonil, por ejemplo, a través de su muy antologadas redondillas que comienzan «Hombres necios que acusáis» y, particularmente, por la

Respuesta, como cuando habla de «los hombres, que con sólo serlo piensan que son sabios»²⁸¹.

A continuación, veamos el soneto que Sor Juana escribió, con su epígrafe:

A Señor San José, escrito según el Asunto de un Certamen que pedía las metáforas que contiene

Nace de la escarchada fresca rosa
dulce abeja, y apenas aparece,
cuando a su regio natalicio ofrece
tutela verde, palma victoriosa.

Así Rosa, María, más hermosa,
concibe a Dios, y el vientre apenas crece,
cuando es, de la sospecha que padece,
el Espíritu Santo palma umbrosa.

Pero, cuando el tirano, por prenderlo,
tanta inocente turba herir pretende,
sólo Vos, ¡Oh José!, vais a esconderlo:

para que en vos admire, quien lo entiende,
que Vos bastáis del mundo a defenderlo,
y que de Vos, Dios solo le defiende.

Descubramos las metáforas del primer cuarteto; tenemos que la «dulce abeja» es Jesús, la «fresca rosa» es María y la «tutela verde» y «palma victoriosa» es José, probablemente en recuerdo del florecimiento de su vara al indicar Dios que era el escogido como esposo de María, según la tradición (en el juego de villancicos a San José, que veremos a continuación, hay mención de la «vara fértil de Jesé»). Según esa misma tradición, también se apareció una paloma sobre José en el mismo momento²⁸², por tanto, la metáfora de la palma, al mismo tiempo, apunta al Espíritu Santo. Notemos que, según se dice ahí, el mismo Jesús, como Dios, es quien ofrece esa «tutela», esa sombra, a «su regio natalicio» y que, en el segundo cuarteto, el último verso señala, específicamente, al Espíritu Santo como «palma umbrosa»²⁸³. Era corriente en Sor Juana, y en el Barroco, presentar conjuntamente más de una idea; tenemos, así, una vez

más, la idea que vimos anteriormente de acercar, uno al otro, a estos dos personajes del cielo: el Espíritu Santo y José. Esta aproximación se intensifica en los tercetos al recontar el pasaje de Herodes y la huida a Egipto, con respecto a la tutela umbrosa de ambos, cuando a José, como padre preocupado, se le ocurrió esconderlo. Termina Sor Juana diciendo que José basta para defender al Niño contra el mundo porque, no viniendo esa defensa de José, «Dios solo le defiende», idea que indica que la sombra tutelar o protectora del Niño-Dios viene, si no es de José, de Dios mismo. Vemos, pues, que en esta composición, a más de lo señalado, se hace hincapié en el buen oficio de José como padre por excelencia. Los juegos de villancicos a San José presentan una dedicatoria en la que Sor Juana habla de su «cariño» al santo y de la incapacidad suya y de todos para expresar sus glorias. El «Primero Nocturno» comienza con un villancico y coplas que nos cuentan de una lucha entre los cielos y la tierra -que aparece en otros villancicos de la monja- por subir al santo hacia el cielo (se imagina la ascensión en cuerpo y alma, como la de la Virgen María) o por retenerlo en la tierra. En el villancico que sigue (el II) se recalcan las condiciones de «José Virgen y Puro» y su grandeza ya «que para ser Hijo suyo, / sólo Cristo fue bastante». En el III, con la imitación de voces populares, se propone lo siguiente:

-¿Quién oyó? ¿Quién oyó? ¿Quién miró?
¿Quién oyó lo que yo:
que el hombre domine y obedezca Dios?
¿Quién oyó? ¿Quién oyó lo que yo?

Y se pasa a hacer un recuento de maravillas que aparecen relacionadas con distintas figuras del Viejo Testamento a quienes Dios «escuchó» sus peticiones: Moisés, Josué, Jacob, Elías, Isaías (con respecto al «Reloj de Acaz»), para concluir que José «los excede a todos / en la perfección». El «Segundo Nocturno», que comienza con el villancico IV, nos transmite la admiración de la poeta por el silencio de José haciendo un contrapunteo con el silencio de Zacarías²⁸⁴. José calla -nos dice- porque la del «Verbo Eterno / es la que tiene por Palabra suya», y prosigue con versos significativos:

Virgen y silencioso,
ni halaga ni fecunda
el tálamo, de prole,
ni el aire, de sus ecos con dulzuras.

La monja apunta a dos virtudes que considera importantes en José: el ser virgen y el ser callado; como consecuencia, el tálamo se exime de hijos y

el aire se priva de sus dulces voces, tal como se suponía debía suceder con las monjas que habitaban los conventos. En el villancico siguiente desarrolla el mismo tema al decirnos que José es virgen dos veces, por él y por María:

El tener Dios Madre Virgen
le debe: pues a merced
lo fue de José, cediendo
su matrimonial poder.

Sor Juana nos muestra aquí, así como en otros lugares, el conocimiento que tenía de lo que se había escrito sobre estas cuestiones: José tenía el derecho de cohabitación con su esposa, pero lo había renunciado por santidad prometiendo permanecer virgen. Los versos que siguen nos muestran el valor que la escritora le otorgaba a la virtud de la castidad, al darnos la medida de la perfección de José al merecer tal esposa: «Si la mujer buena al hombre / se le da, porque obra bien, / ¿cuál será la dignidad / que mereció tal mujer?». Es decir, José estaba hecho a la medida de María. El villancico vil trata el tema del pugilato de las «finezas» entre Dios y José.

En el «Tercero Nocturno» también oímos ecos de preguntas que se han hecho teólogos de la Iglesia:

¿Por qué no de simple Virgen,
sino ligada a la unión
del Matrimonial consorcio,
el Hijo de Dios nació?

Y la respuesta de la monja es: «Digo, que fué por premiar / de José la perfección / pues sólo era digno premio / el llamarlo Padre, Dios». El villancico VIII, el final en este juego, es el que llaman de «la ensalada» por su vivacidad y por ofrecer diferentes tipos de composiciones. La «jácara» nos da, en forma popular, recuentos de la huida a Egipto y de la pérdida de Jesús en el templo; Sor Juana aprovecha este último pasaje para burlarse de los «mentecatos» que interpelaban a Jesús en la sinagoga. Luego siguen adivinanzas a la manera infantil, que pretenden descubrir cuál es el mejor oficio de los que tuvo José, decidiendo que es el oficio de «Prima clase» el ser patrón de España. Inmediatamente, la monja hace intervenir a un indio y a un negro quienes dicen, respectivamente, que el «mejor San José» es la estatua que está en la iglesia de Xochimilco, realzando de este modo la habilidad artística del indio; y el negro, a continuación, dice que lo mejor de San José es

que pudo ser negro «[p]ues ¿no pulo de Sabá / telé algún cualteló?» (la reina Sabá era de la raza negra; aquí se habla de una posible cuarta parte en la genealogía de José)²⁸⁵. Esta es una pequeña instancia de: la simpatía humanitaria, o llámese caridad cristiana, para con los marginados, que aparece frecuentemente en los villancicos de la monja. Este juego de villancicos tiene a continuación, lo que no es frecuente, una serie de otros que se escribieron «A la Epístola», «Al Ofertorio», «Al Alzar» y «Al Ite Missa Est». Los temas que se desarrollan en ellos, resumiendo, son los siguientes: en el estribillo y coplas de la Epístola, vemos un contrapunteo entre José y el apóstol Tomás en relación con el «ver para creer» de la llaga de Jesús, y el «no-ver creyendo» en relación con el vientre grávido de María. En el «Ofertorio» se continúa con el mismo tema aunque aquí se liga a José con el soñar y la aparición del ángel, así como al tópico barroco de desconfiar de la vista: «Si dicen que en el empleo / de mi Esposa falta fe, / nunca estoy más ciego que / cuando veo». En el momento de «alzar», se desarrolla lo mismo en relación con lo que José sabe dormido o despierto, llegando a la ambigüedad también barroca del sueño y la vigilia y de cuál sea la realidad. En el ite missa est, se hace, de nuevo, una aproximación entre la persona divina y la de José.

En este largo recorrido, hemos analizado la figura de San José desde el punto de vista femenino, y teniendo en cuenta las circunstancias vitales de dos mujeres-monjas hispanas que vivieron en un mundo paternalista y autoritario en el que era difícil la utilización de su inteligencia y el desarrollo de su habilidad de escritoras. Estas dos monjas oponen a la lujuria del siglo -entre otras virtudes menos relevantes-, la castidad y contención de José y el cuidado y devoción a su familia en contraste con las circunstancias reales -o que podemos suponer- de sus experiencias familiares. Si, como es el caso en Sor Juana, la figura de la Virgen María fue estandarte en su defensa personal en cuanto al derecho de la mujer a la intelectualidad, la de San José fue aprovechada por Sor Juana y Sor Marcela, para mostrar el modelo de hombre al que debían aspirar los mundos sociales de ambos lados del Atlántico.

Contemporáneos de Sor Juana; las monjas portuguesas y los Enigmas (con soluciones)

Para Margo Glantz, querida amiga, destacada escritora y distinguida contemporánea de los fervorosos sorjuanistas de hoy.

Por vuestro ingenio divino,
sutil, la del oro llaman
[...]

«Carta-romance», Juan del Valle y Caviedes

Y así paso a pedir al cielo justo
os dé de vida, de salud y gusto
tantos años, mi Nise, cuantos diestra
siglos excederá la fama vuestra.

«Carta laudatoria», Francisco Álvarez de Velasco²⁸⁶

- I -

Durante el año de 1995, conmemoración del tercer centenario de la muerte de Sor Juana Inés de la Cruz en el que se celebraron tantos merecidos homenajes, tal vez alguno encontró exagerados los halagos que se le dedicaron a su obra. Sin embargo, éstos nos parecerán pálidos si consideramos los que les aplicaron a su personalidad y a sus escritos los hombres y las mujeres de su tiempo, es decir, sus contemporáneos. Antes y ahora, seguimos bajo esa entrañable fascinación de la que se ha hablado, rasgos de lo cual se encuentran en sus coetáneos, y que quizá debemos atribuir -entre otras cosas- al espíritu juguetón y sonriente de la escritora que devuelve, como en un espejo, los elogios que se le dirigen.

Se ha sabido siempre que Sor Juana fue desde temprano muy famosa, y eso va avalado, lo primero, por el gran número de ediciones que se publicaron de cada uno de los tres tomos antiguos: nueve ediciones del primero, seis del segundo, y cinco del tercero, que hacen un total de veinte²⁸⁷. En segundo lugar, esa idea de fama de que hablamos va aumentando a medida que se van descubriendo obras de personajes de su tiempo que se impusieron, por propio gusto, estudiar, apreciar y alabar la obra de nuestra «Fénix americana». Por el hecho de ser mujer escritora y por la alta calidad de su poesía, constituyó el asombro y maravilla que buscaban las mentes barrocas de su tiempo. Incluso la misma Sor Juana, al final de su vida y quizá abrumada por tanto elogio, en medio de expresiones de «falsa modestia», les decía -hablando de su caso- «a las inimitables plumas de la Europa» que aparecen en el epígrafe de ese romance, lo siguiente:

Si no es que el sexo ha podido
o ha querido hacer, por raro,
que el lugar de lo perfecto

obtenga lo extraordinario²⁸⁸.

A lo que sí parece que no le hemos prestado suficiente atención es al hecho de que la monja mexicana no solamente asimiló a la perfección el canon y los modos discursivos del mundo literario de su época perteneciente a los hombres letrados, sino que fue capaz de conmoverlos ante el hecho insólito de mostrar, en sus escritos, lo que una mujer poeta era capaz de alcanzar dentro del alto nivel cultural del Siglo de Oro; tengamos en cuenta que Sor Juana, si bien defendía a la mujer, no escribió, expresamente, para las que cosían bajo las lámparas de su casa²⁸⁹. Quería conseguir el respeto que, como mujer intelectual, buscaba de parte de los poderosos hombres de letras de su tiempo y lo alcanzó plenamente despertando conciencias; lo mismo éstos que las mujeres escucharon su voz, fuera en Europa o en América, así que, a su modo, ella sola promovió una revolución reivindicadora y de igualdad intelectual entre los sexos que fue su lucha e interés primordial.

Los hombres, desconcertados, le confiesan que son incapaces de medirse con ella y, utilizando la desmesura barroca, la declaran superior a cuantos ha habido en la historia de la poesía, llegando incluso hasta el mismo Apolo; las mujeres, entre halagadas y sorprendidas, se afirman en su ejemplo esforzándose por escribir cosas dignas de ser leídas: ya tenían un adalid y recuperaban su identidad dignificadora de mujer. Así, pues, aunque nuestra monja recibió críticas, especialmente dentro de la clase clerical, también tendría la satisfacción de verse admirada por muchos y recoger algún fruto de su lucha por la igualdad intelectual entre los sexos, aun cuando algunos de los homenajes que se le dedicaron no los llegaría a conocer.

Repasemos algunos testimonios que han llegado a nosotros de parte de contemporáneos de Sor Juana para ocuparnos, más adelante, del caso particular de las monjas portuguesas y de los Enigmas; empecemos por los de la Península. Ya desde la publicación de *Inundación castálida* en Madrid, 1689, y dejando aparte a Diego Calleja -quien desde entonces estaba bien al corriente del genio de su amiga mexicana- consta la sorpresa de aquellos que tuvieron que ver con los papeles de nuestra Juana. Luis Tineo de Morales la llama «rara» más de una vez, «numen prodigioso» y «furor divino» entre otras expresiones de asombro y halago, justificando que se unan el servir a Dios «y hacer muy buenas coplas»²⁹⁰, algo que reitera Diego Calleja ya terminada la biografía de Sor Juana que escribió para la primera edición del tomo III *Fama y Obras póstumas* («pues no estaba la piedad reñida con los metros»), aunque todos sabemos lo cara que le costó a Sor Juana la práctica de tal combinación. Los encomios se intensifican, significativamente, con los varios colaboradores, entre los que se hallan el clérigo Juan Navarro Vélez y Fray Juan Silvestre, que aparecen en los preliminares de la primera edición del tomo II en Sevilla, 1692, y que no vamos a comentar aquí, así como tampoco lo haremos de los que aparecen en los preliminares de

Fama y Obras pósthumas, Madrid, 1700291. La única excepción que haremos a estos elogios en preliminares es la de un texto de Gabriel Álvarez de Toledo que apareció en la primera edición del tomo II, ya que fue reeditado años más tarde: en la Biblioteca Nacional de Madrid existe un curioso manuscrito, con portada a plumilla, cuyo título dice: «Poesías Varias / de / Don Gabriel Álvarez de Toledo, / y Pellicer / Bibliotecario Mayor / DE / Su Magestad / RECOXIDAS / POR / Don Miguel Ioseph Vanhufel / Secretario del Excelentísimo Señor Duque / De Alburquerque / 1741». Llama la atención, enseguida, la composición «Elogios a la Madre Sor Juana Inés de la Cruz», cuya primera estrofa dice así:

Ya del Parnaso Américo circunda
Laurel segundo, la segunda frente
que de Phebo, y de Júpiter los rayos
burla con exemciones, y desdenes.

Notemos que en «segundo» y «segunda frente» hay claros ecos del Sueño de Sor Juana, ya que también éste se publicó en la edición de Sevilla. Como decimos, este poeta le otorga a la monja categoría de «segundo» ante Febo y Júpiter, pero fijémonos que también dice que la «frente» burla esa categoría «con exemciones y desdenes», es decir, que la frente no está comprendida en ella²⁹², lo cual coloca a Sor Juana por encima de ellos. De más envergadura para calibrar la importancia que le daban a Sor Juana sus contemporáneos, nos parecen dos obras escritas fuera de la Península, que se han descubierto en los últimos años; se trata de la que pertenece al canario Pedro Álvarez de Lugo Usodemar, editada por su coterráneo poeta y crítico, Andrés Sánchez Robayna²⁹³, y la del sardo Josef Zatrilla y Vico, editada en facsímile por Aureliano Tapia Méndez²⁹⁴. El Poema heroyco, al merecido aplauso del único oráculo de las Musas, glorioso asombro de los Ingenios, y célebre Phénix de la Poesía [...] Soror Ivana Inés de la Crvz [...] (1696) de José Zatrilla y Vico -nacido en Cállor, Cerdeña, quien había publicado su obra principal en Nápoles- consta de 100 octavas reales de buena hechura en las que podemos hallar un muestrario de diferentes tipos de tópicos de la época utilizados a lo largo del poema: pájaros, árboles, los cuatro elementos, personajes mitológicos, planetas, deidades femeninas paganas o gentiles, y ninfas de las que se especifica la variedad de nombres que se les han dado según el medio en que vivieran. La estructura general del poema es la siguiente: una octava real sirve de introducción a toda la serie de esos grupos de tópicos y en las subsiguientes se les dedica una estrofa completa a cada uno de ellos por separado; los últimos versos de cada octava son una recolección de las virtudes o características que se han señalado en esa estrofa al mismo tiempo que sirve -utilizando el recurso del sobrepujamiento- para recalcar la superioridad de Sor Juana, dirigiéndose el poeta a la monja con el «tú» clásico. Hay, además, otras estrofas que al comienzo o final de cada grupo dirigen alabanzas a la poeta. Las

octavas 75-78 se dirigen totalmente a Sor Juana, formando, las dos del medio, un acróstico de la monja; veamos la número 78:

No sólo con ventaja sobresales
à todas las que fueron muy gloriosas,
y lograron la Fama de inmortales,
por doctas, erudictas, è ingeniosas,
sino que en ti se miran muy cabales
las virtudes, que cifran misteriosas
las Mugerres, que elogia la Escritura
en virtud, en bondad, y en la cordura.

A partir de la octava número 88, Zatrilla y Vico, siempre dirigiéndose a Sor Juana, habla sólo de ella alabando la tierra y el hemisferio que la vieron nacer. No sé si a las mujeres nos convence lo que le dice sobre que «de tu sexo lo inhabil han desviado / dotándote de vn numen peregrino, / que suple lo que el sexo no te ha dado / pues de éste lo incapaz borró el destino», mas estos versos nos sirven para confirmar lo disminuido en que se tenía entonces al sexo femenino y la rareza de Sor Juana por no caer dentro de esa regla. Lo que sigue es un recuento de las obras de la escritora: de sus versos, sus loas, el Neptuno, de sus virtudes intelectuales y de escritora, con grandes aplausos y referencias a su fama (estrofa 97):

De tus Obras pregona diligente
los aplausos la Fama voladora,
pues aunque fué tu cuna el Occidente,
renazes, y amanezes como Aurora
coronada de luzes en Oriente;
y pues que te confiessa vencedora
el Orbe todo, aliente en sus confines
Liras, Zampoñas, Trompas, y Clarines.

Señalemos, por último, la deferencia del autor hacia la americana que, si bien va envuelta en los rasgos de «falsa modestia», denota también sinceridad ante la «sagrada inteligencia» a la que se dirige al hablar de «lo rudo, lo inexperto, y lo imperito», de su escritura propia en el último verso que cierra el largo poema.

Con la obra del canario, Ilustración al Sueño de la décima Musa Mexicana, en 110 folios (redactado, según Sánchez Robayna, entre 1695 y 1705)²⁹⁵, alcanza Sor Juana con el Sueño la importancia de ser, al igual que Góngora en su Primera Soledad, tema de exégesis por parte de los hombres letrados

de su tiempo. Una de las intenciones de Álvarez de Lugo, como lo fue la de Salcedo Coronel (Madrid, 1636) en el caso de Góngora, es salir al paso a las acusaciones de obscuridad que contra el Sueño «sostenían algunos lectores del momento»²⁹⁶. Desgraciadamente, los años y la falta de buena visión le impidieron continuar con su tarea, que sólo alcanza a un tanto menos de la cuarta parte del poema y que, según notas de otra mano que se hallan al final del manuscrito de Álvarez de Lugo, invitan a otro Teseo a continuar «la entrada de este oscuro labirinto y continuado enigma»²⁹⁷. Además de ser una respuesta al reto de Juan Navarro Vélez (en la primera edición del tomo II, Sevilla, 1692), ya mencionado, es importante esta obra porque es el «único comentario coetáneo hasta hoy conocido sobre un poema sin duda difícil [...que es...] uno de los textos capitales de la poesía española del siglo XVII»²⁹⁸. No importa que, como se ha dicho de los comentaristas de Góngora, los críticos de la época se equivocaran alguna vez o que sus explicaciones fueran insuficientes; la importancia de este texto está en que nos evidencia que los humanistas del tiempo, como lo era este canario y los amigos con quienes se reunía, dedicaron sus horas de descanso a comentar y tratar de dilucidar esta obra de Sor Juana poco después de su publicación. Son notables, también, la falta de vanidad y de confianza en sí mismo que confiesa el autor con respecto al trabajo que emprende: un letrado europeo se inclina ante la sabiduría y el saber poético de una escritora allende el mar.

En cuanto a los admiradores de Sor Juana de este lado del Atlántico, ya Méndez Plancarte registró los nombres e incluso los poemas de varios de ellos, excepto el que le escribió José de Vega y Vique (o Vic) y al que la monja contesta con el romance «¡Válgame Dios! ¿Quién pensara»²⁹⁹. Sor Juana responde a un «Caballero del Perú», de apellido Navarrete y al que no se ha identificado, con otro romance que comienza «Señor: para responderos»³⁰⁰; este caballero fue quien, según el epígrafe del de la monja, le manda unos «barros» y tiene la majadería de pedirle que se haga hombre. Es decir, lo inaudito y lo raro del caso de la escritora había que enmendarlo de esa manera. La contestación de Sor Juana, todos la conocemos, fue darle lecciones sobre lo que significaba ser mujer, virgen y monja, ya que se metió en el convento «porque, si es que soy mujer, / ninguno lo verifique», añadiendo que nadie debía mirarla como tal sino considerar su cuerpo «neutro o abstracto», sólo como depositario del alma. También un romance, con rasgos jocosos, cuya primera estrofa es «Madre que haces chiquitos / (no es pulla, no) a los más grandes, / pues que pones en cuclillas / los Ingenios más Gigantes»³⁰¹ le fue enviado a la monja por «un Caballero recién venido a la Nueva España» al que ella contesta con aquel que comienza «¡Válgate Apolo por hombre! / No acabo de santiguarme» (éste parece ser el que bautizó a la poeta con el apelativo de «Monja Almirante», que aparece en el verso 112, al oponerla a la «Monja Alférez»). Notemos que estos «valgas» denotan protesta dentro de la risa; Sor Juana se divertiría con estos envíos elogiosos. Por fin, llegamos al romance que le escribió el peruano Conde de la Granja «A vos, Mejicana Musa»³⁰², en el que encontramos lo que de original creían ya que se hallaba en su obra sus contemporáneos; le dice el conde que leyó sus obras «hallando tal novedad en lo propio que he leído, / que me parece otra cosa / aunque me suena a lo mismo». Es decir, reconoce la tradición

literaria europea en Sor Juana al mismo tiempo que su obra le denota diferencias. A continuación le ofrece los halagos a los que ya nos hemos acostumbrado: es superior a Virgilio, a Góngora, a Quevedo, y ha mejorado a Calderón «con haberle competido». Hay una estrofa graciosa donde le dice a la monja que la Naturaleza hizo borradores de «Mari-Sabias» hasta lograr sacar en limpio a la marisabía perfecta que es la poeta, quien le contesta con otro romance («Allá va, aunque no debiera»³⁰³) en el que encontramos esta estrofa hablando sobre el romance recibido: «Tiene una altiva humildad, / que con estruendo sumiso / se rinde, para triunfar / con las galas de rendido». Aquí tenemos un rasgo de cómo Sor Juana creía que debían conducir se los varones, lo que nos recuerda al enamorado de Leonor en Los empeños de una casa. Si estas composiciones que hemos comentado nos parecen ligeras al compararlas con las de los europeos que hemos visto antes, probablemente se deba al tono familiar que se suponía debían tener las cartas³⁰⁴, al metro y también al hecho de que los americanos consideraban a Sor Juana muy suya y la trataban con familiaridad. Otro peruano, el importante poeta Juan del Valle y Caviedes, le envió una carta-romance de carácter autobiográfico a Sor Juana³⁰⁵, -cuyo comienzo hemos puesto de epígrafe en este trabajo- la cual encontró Guillermo Lohman Villena en el año 1944³⁰⁶. El epígrafe del editor que aparece como explicación antes de comenzar su romance, nos dice que Caviedes le mandó a pedir «a la monja de México [...] algunas obras de sus versos», y es significativo en cuanto que ese editor añade «siendo ella en esto y en todo el mayor ingenio de estos siglos», lo cual da fe de la fama de la monja en todo el continente americano. Caviedes, quien era un poeta que no menudeaba los elogios, se confiesa inferior a nuestra monja de un modo muy natural; en su romance se refiere no sólo a detalles de su propia vida sino a algunos que corresponden a la de Sor Juana, como el nacimiento de ésta entre dos volcanes, lo cual no viene de la biografía de Calleja de Fama (Madrid, 1700) puesto que Caviedes murió entre 1697 y 1699³⁰⁷. Hay dos estrofas interesantes que dicen: «Mis obras pedís y es cierto / que a mí me hacéis muchas malas, / pues no es bueno el que sepáis, / por extenso, mi ignorancia. / Ahí las envío y yo quedo / [...] / como niño que temblando / llega a corregir la plana»³⁰⁸; vemos, pues, por estos versos y los que comentamos antes, que las noticias corrían rápidamente de un virreinato al otro y que Sor Juana sabría de este poeta, es decir, que había comunicación entre los escritores del mundo americano por muy lejos que estuvieran. Como lo hizo Zatrilla y Vico en su obra, Caviedes menciona la fama al mismo tiempo que alaba la hermosura de Juana: «Dícenme que sois hermosa, / para ser en todo rara, / pues así sois de las feas / discreta excepción gallarda»³⁰⁹. Caviedes, al igual que vimos en el «caballero recién venido a la Nueva España», opone a Sor Juana con la Monja Alférez llamándola él «Monja Capitana»; de nuevo, es evidente por estos nombres que le daban, que la constatación de su saber difícilmente se conformaba, en la mente varonil, con su estado de mujer aunque los más inteligentes comenten, como lo hace Caviedes -quien no tenía pelos en la lengua y era buen conocedor de la naturaleza humana-, que «corridos tenéis los hombres / porque vencéis su arrogancia», arrogancia contra la que la monja habla en su Respuesta, obra que se publicó en Fama después de la muerte de Caviedes.

El neo-granadino Francisco Álvarez de Velasco Zorrilla, quien fue llamado «el enamorado de Sor Juana» por Francisco de la Maza, apelativo que ha utilizado recientemente José Pascual Buxó como título para todo un libro³¹⁰, dedicó -en gran parte- un tomo abigarrado y de temas variados a la alabanza de la poeta sin saber que ya ella había muerto. Don Francisco se presenta ante la monja, a quien llama Nise (anagrama de Inés), «tiritando la pluma entre los dedos / toda anegada en miedos» y como «poeta raso». Para él, en la primera «Carta laudatoria», Sor Juana, la Nise «que lo sabe todo»³¹¹, constituye no sólo la suma sabiduría y saber poético sino que representa al Nuevo Mundo superando al Viejo, tema recurrente en la obra del humanista neo-granadino; le dice, en unas endechas endecasílabas, que por ella verán los europeos:

Que no son caos las Indias
ni rústicos albergues
de Cíclopes monstruosos
ni que en ellas de veras el sol muere.

Entre las obras de la monja alaba particularmente el Sueño, al que considera «oscuro laberinto y continuado enigma»³¹², anotando su carácter científico y filosófico, muestra del conocimiento cultural e inteligencia literarias del escritor. Como otros de los contemporáneos de Sor Juana que hemos visto anteriormente, pone a la monja por encima de los más reconocidos teóricos de la poesía diciéndole que ella destroza «de Horacio el arte viejo, / el vulgar de Rengifo y a un el nuevo / del sutil Caramuel [...]»³¹³, al prescribir modos superiores de componer poesía. Pero lo más tierno es cuando la llama, al comienzo de unas endechas endecasílabas, «Paisanita querida» en ese abrazo de confraternidad hispanoamericana que hemos sugerido en otros coetáneos del continente americano.

El nivel literario alcanzado por Sor Juana fue capaz -como dijimos- de remover la conciencia de los varones de todas partes: reconocen su superioridad intelectual y de escritora bajo el impacto producido por darse, precisamente, en una mujer; la proclaman superior a cuanto poeta ha habido, incluyendo al mismo Apolo, el dios de la poesía; señalan la hermosura de sus obras y de su carácter espiritual como reflejo de su belleza física, y, los más, le dan preponderancia al Sueño³¹⁴. Los que viven de este lado del mar la hacen cosa suya al presentarla como estandarte de la superioridad de América sobre la vieja Europa.

En cuanto a las mujeres, empezando por las de su familia y luego por las otras con quienes tuvo trato, como he comentado en alguna otra parte³¹⁵ y, por tanto, no voy a detenerme en ello aquí, es indudable que tuvieron mucho que ver en la vida de Juana Inés; Sor Juana era bien conocida por las mujeres de la corte de Madrid lo mismo que de la corte virreinal de la Nueva España, amén de serlo, con toda seguridad, en los conventos de monjas lo mismo de la Península que de América³¹⁶.

El testimonio más importante del reconocimiento de la fama de Sor Juana y de la solidaridad que existía entre mujeres nobles y monjas letradas, lo tenemos en la participación de la condesa de Paredes (título que heredó de su familia; marquesa de la Laguna por su marido) y la duquesa de Aveiro, ambas emparentadas³¹⁷, con las letradas monjas de Portugal (entre las cuales también las había pertenecientes a familias nobles)³¹⁸ en relación con los Enigmas ofrecidos a la discreta inteligencia de la Soberana Asamblea de la Casa del Placer³¹⁹. Sor Juana, como sabemos, tuvo una conciencia clara de lo que significaba en su tiempo el establecido magisterio exclusivista de la clase clerical y lo combatió con energía según aparece, principalmente, en la Carta de Monterrey, en la Respuesta, en la crítica al sermón de Vieira (Carta Atenagórica) -que se había publicado «cuatro veces entre 1690 y 1693»³²⁰- y en la loa de su auto sacramental a San Hermenegildo, por ejemplo; todas esas obras con exhibiciones de agudezas al modo barroco. Las monjas portuguesas, y las de todas partes, estarían seguramente al tanto de estas defensas de Sor Juana del derecho de la mujer a la intelectualidad así que, como muestra de respaldo y sororidad femeninas, le pidieron que colaborara con su poesía en el grupo constituido por ellas³²¹ llamado la «Casa del Placer», como se ha señalado arriba al dar el título completo de los Enigmas. En esa asamblea, precisamente, se ventilaban cuestiones profanas de juego cortesano -del tipo de las que se le pedía a Sor Juana que se eximiera en sus versos- entre las cuales eran de rigor «el juego de los enigmas [que] era pasatiempo obligatorio de las academias»³²². El librito de los Enigmas -hecho a mano en imitación de una obra impresa- está fechado en 1695 (el año de la muerte de Sor Juana) así que su confección debe remontarse a 1692-1693³²³, siendo, como dice Alatorre, «una de las últimas "composiciones" mundanas que escribió la monja de México»³²⁴ a petición de otras monjas y recalando el decoro, decencia y licitud del asunto³²⁵. La contribución que envió Sor Juana a las monjas de Portugal consta de un romance-dedicatoria, un soneto que constituye el prólogo y veinte redondillas en las que se escriben los enigmas; éstos, particularmente, nos descubren facetas de la personalidad de la monja que nos la presentan no sólo aguda -lo que ya sabíamos- sino más juguetona y traviesa de lo que habíamos pensado: en los Enigmas, Sor Juana nos hace guiños sutiles y llenos de gracia. Y téngase en cuenta que se escribieron después de la polvareda que levantó el asunto de las cartas (la Respuesta tiene fecha de 1 de marzo de 1691). Ocho monjas portuguesas colaboraron de distintas formas: cuatro escribieron composiciones en español de elogio³²⁶ a Sor Juana y a sus enigmas, y otras las licencias, escritas en décimas, y las censuras, en prosa; hay, además, un romance de María Luisa Manrique de Lara, la querida amiga de Sor Juana. Al final (pero no en todos los manuscritos), aparece un índice escrito en portugués, proponiendo el metro que debía usarse en las veinte explicaciones o resoluciones para

los enigmas lo cual debe atribuírsele a la «Soberana Casa del Placer» pero quizá como recomendación de Sor Juana. Martínez López y Alatorre no coinciden en las resoluciones que debe dársele a los enigmas ni en otros modos de interpretación; el primero piensa que todas las respuestas deben referirse al amor, mientras que el segundo cree que se busca una explicación diferente para cada uno o que tal vez hay en ellos una «pluralidad de interpretaciones»³²⁷.

Puesto que esta pluralidad parece conformarse mejor con el gusto barroco por la variedad, voy a proponer que la adoptemos aunque las explicaciones-respuesta que intento³²⁸ van en prosa, es decir que, por supuesto, no sigo las pautas trazadas por la Casa del Placer en cuanto al tipo de composición en verso que debía utilizarse para las explicaciones; ojalá que algún poeta se anime a ello. Las respuestas que hallo no son todas «el amor», pero se refieren a distintos aspectos relacionados con éste; por supuesto, se podrán hallar otras diferentes. No me voy a ocupar de los enigmas 1 y 4 puesto que ya Alatorre y Gabriel Zaid nos han dado buenas respuestas³²⁹. Lo que sí me parece claro es que Sor Juana les sugería a las monjas que las respuestas a sus enigmas, pasatiempo y diversión, podían encontrarse en su propia obra ya publicada³³⁰ la cual, por supuesto, las monjas conocían muy bien. Veamos lo que dice Sor Juana en algunas estrofas de su romance-dedicatoria del libro de sus enigmas:

Reverente a vuestras plantas,
solicita, en su disfraz,
no daros qué discurrir,
sino sólo qué explicar.

Tan feliz será leído,
que ufano dilatará
los instantes de atención
a siglos de vanidad.

[...]

Todo quanto incluye en sí
por descifrado lo da
[...]

Y si, por naturaleza,
quanto oculta penetráis,
todo lo que es conocer
ya no será adivinar.

Como vemos, Sor Juana le dice -por supuesto, exagerando- a la asamblea de la Casa del Placer, constituida por las monjas portuguesas, que los enigmas que les presenta, «en su disfraz», no van a darles qué discurrir sino qué explicar, -no son adivinanzas que se contestan con una palabra sino conceptos que hay que comentar-; que el libro será leído de modo muy «feliz», es decir, sin gran dificultad y con contento; y que los «instantes» -porque no les va a tomar mucho tiempo- que ellas presten a la solución de los enigmas se convertirán en «siglos de vanidad», lo que interpretamos como motivo duradero de orgullo para las monjas por haberlos resuelto³³¹. Todo cuanto contiene el libro, lo da Sor Juana por descifrado; lo que «oculta», para las monjas -por la naturaleza inteligente y discernidora de éstas- y puesto que conocen las respuestas a través de la obra de Sor Juana, «ya no será adivinar». Esta idea de que la solución de los enigmas se halla en la obra de la monja parece también mencionarse en la composición de Sor Francisca Javier³³² cuando ésta dice, dirigiéndose a Sor Juana: «Sólo tu dulce Musa peregrina / pudiera reducir con feliz orden / al breve mapa deste corto libro / el vasto imperio de tu metro acorde». El «metro acorde» de toda la obra poética («el vasto imperio») de la mexicana está contenido en el libro de los enigmas, pero también lo está lo que va encerrado en ellos, los conceptos, reducidos «con feliz orden».

Recordemos que Sor Juana tiene cantidad de versos que tratan una larga serie de cuestiones relacionadas con el amor: los celos, el desdén, la ausencia temporal y la definitiva por muerte, el amor forzado por las estrellas o los astros, el silencio, las lágrimas, el amor importuno, el respeto, la dicha, el amor correspondido, el atrevimiento, el favor recibido e inmerecido, la pasión...³³³ en los cuales podría encontrarse la solución a sus enigmas.

No pretendo dar respuesta o explicación -y mucho menos en verso, como ya dije- a todos los enigmas, mas veamos lo que se puede hacer con más de las dos terceras partes de ellos. Vamos a aventurarnos en los misterios de los enigmas siguientes: números 2, 3, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 14, 16, 17, 18, 19 y 20.

Empecemos con el Enigma 2334:

¿Cuál es aquella aflicción
que es, con igual tiranía,
el callarla cobardía,
dezirla desatención?

Los celos pueden ser la respuesta: son una aflicción que tiraniza; el callarla es una cobardía pero el decirla es desatención porque con ello se ofende al ser amado. Sor Juana llama a los «celos tiranos» en su soneto

«Esta tarde, mi bien [...]»: «no te atormenten más celos tiranos»³³⁵ y habla del «vil recelo» y de «rigores» que apuntan hacia la persona amada y a la amante que ha sido agredida de este modo, es decir, apuntan a la desatención del enigma. En otra composición en liras³³⁶ que trata sobre lo que son los celos desde la perspectiva de una mujer, habla del celoso «fiero» que ha «condenado» en su «pecho endurecido» teniendo en cuenta «mas la noticia incierta, que no es ciencia, / que de tantas verdades la experiencia»³³⁷. (La verdad, las razones, equivalen a «ciencia» para Sor Juana; así lo vemos en un villancico a San Pedro Apóstol, de 1677³³⁸, con referencia al pasaje de la mujer de la casa de Caifás que lo había reconocido como gente de Jesús, lo que Pedro negó: «Si de una mujer la ciencia / tiene razones precisas, / mirad, Pedro, que es violencia, / concedidas las premisas, negarle la consecuencia»; los énfasis pertenecen al texto.)

El Enigma 3:

¿Cuál puede ser el dolor
de efecto tan desigual
que, siendo en sí el mayor mal,
remedia otro mal mayor?

La ausencia sería la respuesta, pero no la ausencia definitiva de la muerte. Sor Juana tiene más de una composición donde trata el asunto de la ausencia; ese «efecto tan desigual» del enigma tiene su explicación en estos versos suyos pertenecientes a otra composición sobre el tema: «es tan mísero estado en el que peno, / que como dicha envidia el mal ajeno»³³⁹. Siendo la ausencia temporal un mal tan grande, remedia al otro mal mayor de la ausencia por muerte, que los trae, los males, sin esperanza ninguna de resolución, según vemos en estos versos que damos de muestra: «¡Quién llegara, de ausencia o de mudanza, / casi a perder de vista la esperanza!»³⁴⁰; es mejor, pues, sufrir agravios, desdenes, infidelidades y celos ya que todo ello son «menor mal» que los desvelos sin solución que trae la ausencia definitiva de la muerte.

Para el Enigma 5 la respuesta sería la pasión amorosa:

¿Cuál es aquella deidad
que con tan ciega ambición,
cautivando la razón,
toda se haze libertad?

Veamos la explicación en los siguientes versos³⁴¹: «¿Ni qué importa que, en un pecho / donde la pasión reside, / se resista la razón / si la

voluntad se rinde?». Es decir, la pasión amorosa es aquella deidad de ciega ambición que cautivando la razón, al mismo tiempo se hace libertad, porque es la voluntad de amar la que pasa a dominar. Más comentario se halla en estos versos: «Oye mi altivez postrada; / porque son incompatibles / un pundonor que se ostente / con un amor que se humille / [...] / No amarte tuve propuesto; / [...] / En fin, me rendí. ¿Qué mucho, / si mis errores conciben / la esclavitud como gloria, / y como pensión lo libre?»³⁴². Expliquemos: la pasión amorosa es aquella deidad que cautivando la razón, porque es egoísta, aunque errada, concibe la esclavitud como libertad. La respuesta que hemos encontrado para el Enigma 6 parece estar relacionada con el enigma anterior, aunque es distinta. Podría explicarse diciendo que se trata de el amor afectivo; veamos lo que dice:

¿Cuál puede ser el cuidado
que, libremente imperioso,
se hace a sí mismo dichoso
y a sí mismo desdichado?

Ese cuidado del que nos habla la redondilla es el amor «de influjo imperioso» que también ella llama «afectivo» y que se halla en unas décimas de Sor Juana³⁴³ en las que se hace diferencia entre ese amor y el que «nace de elección» o «racional», basado en el conocimiento. La voz lírica abunda sobre el «amor afectivo» diciéndonos que es «un rendimiento / de precisa obligación / y sólo al que es elección / se debe agradecimiento»³⁴⁴. Es decir, que es de índole contradictoria al ser libremente imperioso al mismo tiempo, ya que -nos dice la poeta en esas décimas- «si pende su libertad / de un influjo superior, / diremos que tiene amor, / pero no que voluntad»³⁴⁵, y por eso hace dichoso y desdichado al mismo tiempo. La poeta no admite que un «influjo que le atropella» pueda traer felicidad al que ama porque ese amor tiene «la razón por enemiga / [...] / pues va sin entendimiento», entendimiento que es rasgo esencial en su poesía y en su teoría sobre el amor. Al Enigma 7 podría responderse diciendo que es el amor errado, lo contrario del amor que responde a las prendas de la persona, a sus merecimientos. Transcribamos lo que dicen los versos:

¿Cuál será aquella pasión
que no merece piedad,
pues peligra en necedad
por ser toda obstinación?

En el soneto que comienza «Cuando mi error y tu vileza veo», Sor Juana nos

dice que un «infame amor» es «gran delito»³⁴⁶ que sólo se remedia al confesarlo; es, pues, un amor que no merece piedad, como dice el enigma, porque sólo muestra violencia, y es recuerdo que «infama» y «mancha», todo lo cual puede traducirse -utilizando el soneto tonos más fuertes- en la necedad y la obstinación que se mencionan en este enigma. Es, en fin, la pasión que nos muestra necedad en «cuán grave es la malicia del pecado», y obstinación en «cuán violenta [es] la fuerza de un deseo». Los dos sonetos del mismo tema (números 170 y 171), de donde hemos tomado las citas, nos cuentan sobre ese amor «puesto antes en sujeto indigno» según reza el epígrafe del primero.

Al Enigma 9 se le podría dar respuesta diciendo que es el puro amor cortés. Dice así:

¿Cuál será la idolatría
de tan alta potestad
que haze el ruego indignidad,
la esperanza grosería?

Este enigma tiene sus relaciones con el amor cortés y la idolatría para con el ser amado, que se convierte en dios; por eso, la idolatría es de tan alta potestad. (En cuestiones de amor, Sor Juana hace diferencias entre el amor de Anteros, el amor puro, y el de Cupido, el amor sensual³⁴⁷. En las cuitas del amor provenzal, amor de imposibilidad total, el ruego es considerado indignidad, ya que, puesto que no somos ni remotamente dignos de un amor tan alto, no podemos atrevernos a expresarlo y mucho menos a tener esperanza, la cual se convertiría en pura grosería, según dice el enigma ya que -como nos dice la poeta en otros de sus versos: «[...] la petición es culpa, / y temeridad el ruego», «[p]ues alentar esperanzas, / alegar merecimientos, / [...] / es de bellezas vulgares, / indigno, bajo trofeo». Más aún sobre el amor cortés podemos hallar en el romance que comienza «Lo atrevido de un pincel»³⁴⁸, del cual hemos transcrito estos versos.

La respuesta al Enigma 10 puede ser el silencio en el amor, es decir, la no-expresión; reza así:

¿Cuál será aquella expresión
que quando el dolor provoca,
antes de voz en la boca
haze eco en el corazón?

Véanse los siguientes versos de las redondillas que comienzan: «Pedirte, Señora, quiero / de mi silencio perdón»³⁴⁹, que nos parece cuadran

perfectamente a la pregunta enigmática de Sor Juana ya que: «por ocuparse en querer / se ha olvidado de explicar». Es decir, cuando el dolor provoca, la boca calla, y «al ocuparse en querer», las voces hacen eco en el corazón. Y continúa diciendo en esa composición: «que en mi amorosa pasión / no fue descuido, ni mengua, / quitar el uso a la lengua / por dárselo al corazón»³⁵⁰. Si el dolor de amor provoca, duele, la voz enmudece y le da vigencia al corazón; así nos lo dicen los siguientes versos de otra composición: «Oye la elocuencia muda / que hay en mi dolor»³⁵¹.

El siguiente, el Enigma 11, dice así:

¿Quáles serán los despojos
que, al sentir algún despecho,
siendo tormento en el pecho
es desahogo en los ojos?

La respuesta para lo que son los despojos deben ser las lágrimas de amor. El soneto que mencionamos antes para el enigma 2 («Esta tarde, mi bien [...]») también aquí nos puede dar la clave: el despecho del enigma responde al «recelo» del soneto, y el tormento en el pecho, es decir, en el corazón, es desahogo en los ojos a través de las lágrimas, al igual que en el soneto: «pues entre el llanto, que el dolor vertía, / el corazón deshecho destilaba». Véanse también estos versos sobre el tema, en otra composición: «Hablar me impiden mis ojos; / y es que se anticipan ellos, / viendo lo que he de decirte, / a decírtelo primero», ya que sirven «los suspiros, de palabras, / las lágrimas, de conceptos»³⁵².

El Enigma 14 dice:

¿Cuál el dolor puede ser
que, en repetido llorar,
es su remedio cegar
siendo su achaque el no ver?

Podría responderse con el dolor de los celos que provocan llanto, el cual ciega y no deja «ver» la verdad. Podemos volver a utilizar los versos siguientes de una mujer que recrimina a su amante diciéndole: «¿Y pueden, en tu pecho endurecido, / más la noticia incierta, que no es ciencia, / que de tantas verdades la experiencia?»³⁵³. También podríamos alegar versos del soneto «Esta tarde, mi bien [...]», interpretado desde otra perspectiva. En el soneto se trata el tópico de la «retórica del llanto»; la persona a la que se le reclaman celos, quiere convencer a través del «llanto, que el dolor vertía» que es «vil recelo» el que «con sombras

necias» y «con indicios vanos» atropella la «quietud» del amante. En las redondillas de este enigma, una de las dos personas en el juego del amor no puede ver la verdad porque el dolor, en repetido llorar, no halla otro remedio [que] cegar / siendo su achaque el no ver. Es decir, el dolor, junto a las lágrimas que éste le provoca, no le permiten ver la verdad.

El Enigma 16:

¿Cuál es aquel arrebol³⁵⁴
de jurisdicción tan bella
que, inclinando como estrella,
desalumbra como sol?

Puede dársele contestación diciendo que el «arrebol» se refiere al engaño que entraña el amor forzado por las estrellas. En la composición que comienza «Al amor, cualquier curioso» se habla del amante que «culpa a su Estrella de avara, / sintiendo que le inclinara»³⁵⁵ porque su amor pende de «un influjo superior» o «influjo que le atropella». El arrebol es el color hermoso que tiene el amor en sus comienzos, y es, por pertenecer al amor, «de jurisdicción tan bella» pero, puesto que no es amor de elección sino que lo «inclina una estrella», deslumbra como el sol porque no deja ver la realidad. En otra composición en décimas, «Díme, vencedor Rapaz»³⁵⁶, se habla con el Amor diciéndole: «Tienes grande señorío; / pero tu jurisdicción / domina la inclinación, / mas no pasa al albedrío»³⁵⁷, la cual presenta palabras que también se hallan en el enigma que tratamos y que aclara lo que hemos dicho antes.

El Enigma 17 nos ofrece estos misterios:

¿Cuál es aquel atrevido
que, indecentemente osado,
fuera respeto callado
y es agravio proferido?

Los cuales misterios, al igual que en el enigma número 9, se relacionan con cuestiones del amor cortés. La respuesta sería el favor recibido, el cual es indecentemente osado precisamente porque se atrevió, al obtener el favor inmerecido, es imperativo mantenerlo callado ya que, de otro modo, es agravio proferido. En la composición que comienza «Señora, si la belleza»³⁵⁸, la voz lírica se refiere a que la dicha de amar «ni se puede merecer / ni se pretende alcanzar / [y] a queste favor excede / tanto a todos, al lograrse, / que no sólo no pagarse / mas ni agradecerse puede»³⁵⁹. Todo ello se relaciona con el atrevido y otras nociones

«cortesanías» al estilo de las que mencionamos antes. En otra composición llamada «turdión» hallamos estos versos que me parecen esclarecedores para la explicación del enigma: «Quien presume pagar a las Deidades, / igualdades presume y competencias; y así, aunque lo que intenta son retornos, / las que ejecuta sólo son ofensas. / De la Deidad se admite el beneficio / y no se corresponde, porque fuera / querer ser tan Deidad quien lo recibe, /o dejarlo de ser el que lo entrega»³⁶⁰. Es decir, hablar de un favor recibido va, según el código de amor cortés, contra el merecimiento rotundo de la «deidad» a quien se adora y delata la «bajeza» del amante.

Dice el Enigma 18:

¿Cuál podrá ser el portento
de tan noble calidad
que es, con ojos, ceguedad,
y sin vista entendimiento?

Este «portento» debe ser el amor racional y seguramente correspondido. La poeta nos habla de ese tipo de amor racional como el de «más noble esencia»³⁶¹, que puede equipararse con el segundo verso del enigma («de tan noble calidad»), y es así porque implica la esencia y calidad propias del conocimiento o entendimiento que vemos en el último verso del enigma. Los dos últimos versos de éste se pueden explicar a través de los de la composición en glosas que comienza «Cuando el Amor intentó»³⁶², que tiene lo siguiente en el epígrafe: «Porque la tiene en su pensamiento, desprecia, como inútil, la vista de los ojos» y se basa en los siguientes versos glosados en las décimas que constituyen el poema: «Aunque cegué de mirarte, / ¿qué importa cegar o ver, / si gozos que son del alma / también un ciego los ve?» (subrayados en el texto). Es decir, el amor verdadero no necesita de los ojos para asegurar ese amor, ya que se «entiende» a través del alma o de la mente, que, para Sor Juana, son lo mismo (recordemos al Alma, el entendimiento, como protagonista del Sueño). Añadamos, para más explicación, los siguientes versos de la primera estrofa: «Cuando el Amor intentó / hacer tuyos mis despojos, / Lysi, y la luz me privó, / me dió en el alma los ojos / que en el cuerpo me quitó»³⁶³, y también los versos de la última: «Acá en el alma veré / el centro de mis cuidados / con los ojos de mi fe: / que gustos imaginados, / también un ciego los ve»³⁶⁴.

Dice el Enigma 19 :

¿Cuál es aquella deidad
que, con medrosa quietud,
no conserva la virtud
sin favor de la maldad?

Para su explicación, no tendremos que alejarnos demasiado de la relación con distintos aspectos del amor que, hasta ahora, hemos encontrado en las explicaciones. La deidad a la que se refiere el enigma puede ser la fidelidad en el amor, para lo cual tenemos que recurrir a los sonetos que tratan ese tema³⁶⁶, especialmente los dos dedicados a Lucrecia. La «fidelidad» es «quieta» y es medrosa porque se aparta de todo aquello que la pueda poner en peligro; en los ejemplos de fidelidad en el amor que nos da Sor Juana: el de Lucrecia, el de Julia, el de Porcia y el de Tisbe, intervino la maldad o la fatalidad, que se reducen a lo mismo, y que hicieron posible conservar la virtud de la fidelidad. Especialmente en el caso de la honestidad de Lucrecia, bajo el ataque abusivo de Tarquino, está claro que la virtud no se conservó, como plantea el enigma, sin favor de la maldad, lo cual aparece en el primer soneto dedicado a Lucrecia: «quita la punta del puñal sangriento / con que pusiste fin a tantos males»³⁶⁷. La maldad de Tarquino, paradójicamente, propició en Lucrecia la virtud de la fidelidad por la que es famosa. El último, el Enigma 20, dice así:

¿Cuál es el desasosiego
que, traidoramente aleve,
siendo su origen la nieve
es su descendencia el fuego?

La respuesta a ese desasosiego podría ser el desdén o el despecho, el desdén que disfraza al amor por temor al rechazo o por celos. Véase la siguiente estrofa de unas redondillas de Sor Juana que comienzan «Este amoroso tormento»³⁶⁸, cuyo epígrafe dice «En que describe racionalmente los efectos irracionales del amor»: «Siento mal del mismo bien / con celoso temor, / y me obliga el mismo amor / tal vez a mostrar "desdén"»³⁶⁹. Es decir, el mismo amor, ese «monte de sentimientos» encontrados, alguna vez («tal vez»), hace mostrar desdén; éste tiene su origen en el imaginado rechazo, que es la nieve, lo que da lugar a la descendencia, al amor, que es fuego: los eternos contrarios en el juego del amor. Hay dos estrofas más en la misma composición que mencionan al desdén envueltos en una gama de sentires contrarios que se deslizan de uno en otro: «Y si al "desdén" satisfago, / es con tan ambiguo error, / que yo pienso que es rigor / y se remata en halago». Así también más adelante, en el mismo poema: «No huyo el mal ni busco el bien: / porque, en mi confuso error, / ni me asegura el amor / ni me despecha el "desdén"». Se nos ocurre alguna explicación más para los enigmas que hemos estudiado pero creemos suficientes, en casi todos los casos, las explicaciones que hemos intentado. No se me ocurren comentarios, sin embargo, para los

enigmas 8, 12, 13 y 15, cuyos misterios no he podido penetrar. Los que se interesen en el mental juego barroco de los Enigmas, harán bien en leer las ediciones que hemos mencionado, en seguir el texto de Antonio Alatorre y, sobre todo, en leer a Sor Juana. Esperamos que, cuando se celebren los 350 años de su nacimiento (en 1998 o en 2001), su fama haya seguido creciendo y su obra haya sido analizada y comprendida por todavía muchos más de los que, hasta ahora, nos hemos dedicado a tratar de desentrañar no sólo sus escritos y, entre ellos, sus enigmas, sino su vida y su personalidad bajo cuya fascinación -para volver al principio de este trabajo- cayeron no sólo todos los contemporáneos suyos que hemos visto en este artículo, sino también todos nosotros junto a las monjas portuguesas de su siglo.

Segunda parte

El Neptuno de Sor Juana: fiesta barroca, y programa político³⁷⁰

En las siguientes palabras nos da Bernardo de Balbuena, en su «Carta al Arcediano», una visión compendiada de una «entrada triunfal»:

Así viendo yo este nuevo mundo de México tan lleno de regocijo y placer con la venida de Su Señoría Reverendísima, y que las tapicerías de las calles, los jeroglíficos del arco, el concurso de la gente, el tropel de los caballos, las galas de los caballeros, la música de las campanas, la salva de la artillería, el ruido de las trompetas y la admiración y espectáculo del pueblo era un agradable sobreescrito de la general alegría de los corazones [...]371.

En otra parte me he ocupado de la tradición del arco triunfal desde la Antigua Roma hasta su importación en el Nuevo Mundo³⁷². Fue invención romana de carácter religioso cuyo origen remonta a la República. De la Italia renacentista se extendió por toda Europa hasta España, desde donde, poco después, llegó al Nuevo Mundo.

Estamos en la época barroca, cuando el poder absolutista español organiza y concretiza en la urbe complicadas procesiones, catafalcos, justas, lidias de toros, saraos, pirámides, carros y arcos triunfales por todas partes y se escriben minuciosas relaciones de estas fiestas para conmemorarlas³⁷³. Es época de contrastes y contradicciones. En España, Lope, Góngora y Quevedo han logrado combinar lo ilustre y lo vulgar porque, como recuerda Maravall: «Todo lo puede el ingenio humano». El «suspense» y la invención se llevan a sus últimos límites. El brillo, la magnificencia y la pompa se hacen asequibles a la mayoría para impresionar

por medio de la admiración y canalizar, así, el miedo a las calamidades y a callar descontentos³⁷⁴. La ciudad entera se convierte en escenario³⁷⁵, en «teatro del mundo» donde todo el pueblo participa y donde un conjunto de artes se ponen al servicio de otros valores menos éticos³⁷⁶.

Es curioso observar en España, al menos, la participación en estas celebraciones de elementos proscritos por la sociedad, como, por ejemplo, las prostitutas y los presos. Leemos en una relación escrita en Toledo con motivo de fiestas por el nacimiento y bautizo de una princesa, y precisamente por Sebastián de Horozco, que el martes 13 de agosto de 1566, por la tarde, «salieron las mujeres públicas de la mancebía en una dama, con sus tamboriles, danzando y baylando, muy ataviadas de oro y seda»³⁷⁷. Era también costumbre en estas celebraciones soltar a los presos -los famosos indultos que han llegado a nuestros días-, los cuales, es de suponer, se integraban inmediatamente a la alegría general. Además de mostrar el gusto popularista hispano por la fiesta y destacar la singularidad de lo diferente, sería un modo de mostrar que el rey o gran señor estaba por encima de la conveniencia y decisiones de la sociedad misma, que tenía el poder de integrarla en su totalidad y para su alabanza.

En la capital de México estas entradas triunfales adquirieron un brillo inusitado. Se debería no sólo a la importancia del país como cabeza del mundo americano y en el cual se implantó con rigor el régimen hispano, es decir, a características político-sociales, sino, también, al pasado grandioso mexicano que estaría muy fresco en la memoria de todos. Levantar arquitecturas impresionantes no era nada nuevo para un pueblo artista por naturaleza que veía pirámides a cada paso. Imaginémosnos el día de la entrada triunfal frente al arco y comprenderemos la importancia de lo sensorial como resorte psicológico. Para la multitud toda, se mostraba una fábrica imponente cubierta de pinturas y esculturas desde donde flotaban cintas de variados colores mientras, como vimos con Balbuena, sonaban las campanas y la música. Dice así la Décima Musa de su arco: «Este Cicerón sin lengua, / este Demóstenes mudo» publicaba con «voces de colores» las lecciones que los tableros o los emblemas, mezcla de doctrina y plasticidad, no acababan de transmitirles a los que menos comprendían. Según Gracián: «Poco es conquistar el entendimiento si no se gana la voluntad, y mucho rendir con la admiración la afición juntamente»³⁷⁸.

Todo este abigarrado conjunto que constituye la fiesta barroca había volado rápidamente al imperio «plus ultra», donde el régimen español implantó los mismos conceptos religiosos y políticos de la Península, a pesar de la lejanía, la dificultad en las comunicaciones y del «Obedezco pero no cumplo», confirmando así la tesis de Maravall de que la cultura barroca no es cuestión geográfica ni racial sino social e histórica³⁷⁹.

Según dice Carlos de Sigüenza y Góngora: «México, con magnificencia indecible, ha erigido semejantes arcos o portadas triunfales desde el 22 de diciembre de 1528 en que recibió la primera audiencia en que vino a gobernar estos reinos hasta los tiempos presentes»³⁸⁰.

Siguiendo la tradición europea, artistas famosos de la época se ocupaban de la erección y adorno del edificio. El escritor humanista, sin embargo, era el cerebro de ella: la persona que dirigía toda la obra en sus

aspectos externos de construcción y ensamblaje y, luego, el que se ocupaba de los aspectos formales de su pieza escrita. Era el «inventor», el que imaginaba el arco en todos sus detalles y, tanto en el arco como en el papel, desempeñaba el cargo de consejero del rey. Estas memorias continuaban así la larga tradición de los tratados «de regimine principum».

Ambos arcos triunfales, tanto el de Sor Juana como el de Sigüenza y Góngora, cuyas relaciones se conservan, se erigieron para conmemorar el mismo acontecimiento: la llegada a la Nueva España de los recién llegados virreyes, los marqueses de la Laguna. Se los encargaron, a él, el Cabildo, y a la monja, la Catedral³⁸¹. Los virreyes llegaron a la costa de México por Veracruz y tomaron posesión del virreinato el 7 de noviembre de 1680. Los viajeros españoles, cuando se trataba de personajes ilustres, seguían la tradición europea de un itinerario con carácter ceremonial y ritual. Los nuevos virreyes hicieron escala en varios lugares significativos de su trayecto, y entraron por fin públicamente en la capital el 30 de noviembre a las cuatro y cuarto de la tarde, donde se les tenía dispuesto el grandioso recibimiento.

Tradicionalmente el arco era el punto de encuentro y partida de las autoridades civiles y eclesiásticas. El de la ciudad se erigió, según norma ya establecida, en la plaza de Santo Domingo. Desde allí, y después de ofrecimientos de respeto y entrega de las llaves de la ciudad, como era costumbre, se dirigían por un circuito adoptado a través de los años, hasta el arco ideado por Sor Juana, el cual, a diferencia del ideado por Sigüenza y Góngora, que por ser de la ciudad tenía incluso puertas, consistía de una sola fachada que cubría la puerta occidental de la catedral, ya que todavía no se había construido la portada principal³⁸². Allí, de nuevo, se detenía el cortejo, se desarrollaba el drama y a continuación se pasaba al interior de la catedral donde tenía lugar el Te Deum.

Sigüenza y Góngora, quien nos da en su relación su interpretación del origen de los arcos de triunfo romanos, no quiso seguir la costumbre establecida de usar héroes mitológicos, prefiriendo poner a los emperadores aztecas como ejemplo al virrey. Esto no debe interpretarse como un rechazo a las convenciones de la época sino como un gesto de orgullo criollo³⁸³ unido a su educación jesuítica y al gusto barroco por lo exótico³⁸⁴. Sor Juana prefirió seguir la ortodoxia de la tradición y escogió la figura mitológica de Neptuno como ejemplo del marqués. Insistamos, pues, en que los arcos tenían un doble propósito: propagandístico y educacional. Además de constituir obras caducas -«cuanto más deleznable sean los materiales, más de admirar serán los efectos que con ellos se logran»³⁸⁵- donde se hacía todo derroche de gasto³⁸⁶ y artificio para impresionar a la multitud, servían para fines ejemplificadores didácticos (como hoy se hace con las biografías) aunque este mensaje estuviera envuelto en incommensurables halagos. Se dirigía, especialmente, al personaje ilustre.

El hombre del Barroco había adquirido la confianza, a través del Renacimiento, de que, ante las crisis, podía hacer algo por resolverlas. De ahí tanta obra de cómo debía ser un príncipe³⁸⁷. Todos quieren dar su

parecer y eso explica, también, la numerosa presencia de arbitristas. Maravall cita a Pellicer, quien cuenta el caso del labrador que se colocó, de pronto, delante del rey para protestar del modo como andaba el gobierno³⁸⁸. Esta actitud pasó al Nuevo Mundo y penetró en las capas supuestamente más ajenas a esa cultura. Tenemos de ello prueba no sólo en los arbitristas de este lado del Atlántico³⁸⁹ sino en obras como la de Guamán Poma de Ayala, Nueva corónica y buen gobierno. Dice Sigüenza y Góngora en su memoria:

Es providencia estimable el que los príncipes sirvan de espejos donde atiendan a las virtudes con que han de adornarse los arcos triunfales que en sus entradas se erigen, para que de allí sus manos tomen ejemplo, o su autoridad y poder aspire a la emulación de lo que en ellos se simboliza en los disfraces de triunfos y alegorías de manos.

Ante los ojos del virrey, pasa Sigüenza y Góngora una serie de emperadores aztecas como modelos; Sor Juana le presentó uno solo: Neptuno. Sin embargo, debemos añadir que todo el «Preludio III» de la relación de Sigüenza está escrito para justificar que la monja tomara a Neptuno como modelo y unir éste a su tema; así llega a decirnos: «Neptuno no es fingido dios de la gentilidad sino hijo de Misraín, nieto de Cham, bisnieto de Noé y progenitor de los indios occidentales».

El personaje de Neptuno no era, por supuesto, nuevo en este tipo de «invenciones»; su presencia era conocida en Europa, en particular en ciudades que debían su bienestar a su proximidad al mar. Incluso, alguna de las descripciones y dibujos que aparecen en *Les Fêtes de la Renaissance*³⁹⁰ podrían servir para el cuadro central del arco de Sor Juana.

Es significativo el hecho de que la monja, a diferencia de su amigo jesuita, no nos dé en el Neptuno la relación de los artistas que intervinieron en su arco. Me inclino a creer que, puesto que su clausura no le permitía salir y Sigüenza estaba en la preparación de su propio arco, él se ocuparía de la supervisión de los dos y, probablemente, los artistas que trabajaban en uno y otro serían los mismos. Además, el Cabildo contribuyó a sufragar el arco de la Catedral, según puede deducirse de la parte III, «Explicación»³⁹¹.

El arco de Sor Juana, según nos lo describe en el Neptuno, sería majestuoso. Medía 30 varas de alto por 16 de longitud, tenía tres cuerpos en profundidad a los que ella llama «calles». Sobre la fachada había ocho cuadros o «tableros»; es importante la posición que cada uno de ellos tenía sobre la «montea» pues de ello dependía el énfasis que se daba a las alegorías que presentaba cada cuadro³⁹². Era costumbre, cuando el cortejo se detenía, que una figura humana se dirigiera al personaje principal invitándolo a pasar bajo el arco. Se utilizaba para ello todo tipo de tramoyas, nota del gusto barroco por los mecanismos y la novedad pero, por lo general, para esta presentación del recitante, se limitaba a una tarima desde donde dirigía su declamación.

El Neptuno alegórico, documento barroco por excelencia, no sólo es muestra

palpable de la alteración y conmoción de los valores de la época («el mundo al revés») puesto que la autora es una mujer intelectual y, por tanto, la que introduce un tono disonante dentro de la sociedad de su tiempo, sino que muestra que es maestra excelente en el manejo del ropaje lingüístico y conceptista de los sabios de su época. Consta de tres partes, dos en prosa y una en verso: «Dedicatoria» (parte I) de Sor Juana al virrey, «Razón de la fábrica» (parte II) y «Exposición del arco» (parte III); esta última, en verso, fue la que se declamó delante del arco el día de la entrada, según se explicará después.

En la parte I, la escritora explica al virrey la costumbre de utilizar símbolos o jeroglíficos para representar «todas las cosas invisibles [...] y también con las de quienes era la copia difícil o no muy agradable [...] y por referencia a las deidades, por no vulgarizar sus misterios a la gente común e ignorante»³⁹³. Sor Juana era buena conocedora del neo-platonismo hermético, por lo tanto, nada más natural para ella que seguir aquella inclinación barroca de que «todo lo nuevo place» y el uso de la dificultad que busca desentrañar las apariencias. El Neptuno está lleno de latines, símbolos, alegorías; es una «intratextualidad exasperada donde el enigma interroga al enigma»³⁹⁴ según dice Haroldo de Campos, hablando de textos de nuestros días.

La parte II, «Razón de la fábrica» es la más larga. Después de excusarse por haber sido comisionada para la obra, tópico de la «falsa modestia», discurre en ella Sor Juana sobre las razones que la llevaron a escoger a Neptuno como modelo para el marqués; determina que fueron «las concordancias de sus hazañas» y empieza a enumerarlas forzando, en realidad, varias de entre éstas. La analogía con el título de la Laguna, del marqués, no era sino una feliz casualidad y un pretexto ya que le interesaba, como se verá, destacar el elemento marítimo y otras virtudes de Neptuno en relación a la laguna sobre la cual se halla edificada la ciudad de México, su inestabilidad y peligro de inundaciones.

Una lectura «atenta», en el sentido barroco, nos lleva a observar que, junto a las analogías sin mayor importancia, señala otros aspectos de Neptuno que, según su criterio, le convenían a un gobernante o cumplían un interés especial por parte de la monja. Así, por ejemplo, señala que Neptuno era el dios del silencio dando a entender que «el que mucho habla mucho yerra»; era, también, el dios del consejo y dice que para que éste sea «provechoso ha de ser secreto», preocupación de la escritora puesto que lo señala así mismo en el Sueño³⁹⁵. Neptuno es sabio, virtud primerísima para Sor Juana, buena discípula de Gracián, para quien el entendimiento es «origen de toda grandeza»³⁹⁶. Continúa, al tratar la genealogía de Neptuno, disertando sobre la diosa Isis, quien «tuvo no sólo todas las partes de sabia, sino de la misma sabiduría, que se ideó en ella», y en seguida añade: «Pues siendo Neptuno hijo suyo, claro está que no le corría menos obligación, pues el nacer de padres sabios no tanto es mérito para serlo cuanto obligación para procurarlo»³⁹⁷. Es decir, si ella ha «ideado» al marqués como homónimo de Neptuno, es su creadora, su madre, y por tanto está por encima de él. Si Isis se representaba por medio de una vaca, «los hombres se idearon en un toro». Pero, naturalmente, es necesaria una vaca para la existencia de un toro, puesto que el principio de la creación es femenino. O el femenino y el

masculino se finen, dice más adelante: Isis, principio femenino de la sabiduría es igual a Misraín, pues este nombre en hebreo significa «Is, quod est vir, Isis videtur appellata»³⁹⁸. Así pues, Isis es el pronombre de varón doblado puesto que contiene la sílaba «is» dos veces.

Neptuno, continúa, era también inventor, es decir, ingenioso, valeroso, pacífico y magnánimo³⁹⁹. Pero había otra virtud del personaje mitológico que a la monja le interesaba destacar, probablemente a petición del arzobispo don Payo: Neptuno como el arquitecto por excelencia de la Antigüedad; virtud que, reiterada, se tratará en las pinturas, los ocho tableros colocados sobre la única fachada del altísimo arco con cuya descripción arquitectónica termina este pasaje del texto.

A continuación viene la inscripción que la catedral dedicó al marqués y, enseguida, se ocupa de la narración de los cuadros. Cada uno de ellos representa una escena de fábula mitológica, alegoría que Sor Juana describe para nosotros detalladamente apuntando «la docta imitación de los pinceles». Es lo que llamaban los griegos écfrasis, la descripción de una obra de arte⁴⁰⁰. Hay intención político-social y moral y hay acumulación, reiteración, puesto que, además del motivo que se trata en cada cuadro, se añade una inscripción y una corta composición en verso (sonetos, décimas, epígrafes, octavas) siempre referidos al mismo tema alegórico que se presentó en el tablero y se comenta en la memoria. La narración se desenvuelve, pues, por lo menos, en dos niveles paralelos: lo que se dice en la fábula y las consecuencias lógicas, de tipo moral, que se desprenden de ella.

Repasemos lo más brevemente posible «los argumentos de los lienzos». El primero, aunque colocado en el lugar más sobresaliente, simplemente mostraba a Neptuno y a su esposa Anfitrite, quienes reproducían los rostros de los marqueses⁴⁰¹, en un carro tirado por caballos marinos y acompañados de otras figuras mitológicas del mar. En las esquinas soplaban los cuatro vientos. Se señalan las notas barrocas de la «verdad» y «la novedad agradable a los ojos por lo extraordinario de su espectáculo vistoso», pero Sor Juana advierte que: «El adorno de este tablero sólo miró a cortejar con los debidos respetos y merecidos aplausos los retratos de sus excelencias y a expresar con esta regia pompa la triplicada potestad del bastón figurada en el tridente»⁴⁰², es decir, los poderes militar, civil y judicial del virrey.

Con el segundo, al lado derecho del central, comienza a delinearse un plan de obras de gobierno y se continúa el cuadro de virtudes que debe tener el marqués. Reproducía la inundación de la ciudad griega de Ínaco, de la cual fue salvada por Neptuno. Sor Juana interpreta para nosotros la amenaza que las inundaciones representaban para la Imperial Ciudad de México. Se le pedía al virrey remedar la hazaña de Neptuno construyendo un desagüe.

El tercer lienzo, justo al otro lado, presentaba otra escena de contenido parecido: la isla de Delos, condenada a perpetuo movimiento cuando Asteria, como codorniz, huyendo del engaño de Jove, «con las alas, de las alas», cayó en el mar y la formó. Fue Neptuno quien más tarde afirmó «con el tridente la movediza isla» para que sirviera de vivienda a Latona cuando buscó refugio en ella para dar a luz a Diana y Apolo. Aquí también Delos se compara a México, pues como ésta, fue descubierta a través del

mar, del cual es rey Neptuno. Febo y Diana representan el oro y la plata abundantes de que gozan los hijos de México. Este es el pretexto para pedirle al virrey «Neptuno» que dé a la «isla», la ciudad imperial, «estables felicidades sin que turben su sosiego inquietas ondas de alteraciones ni borrascosos vientos de calamidades»⁴⁰³. La petición del lienzo anterior se reitera, pero se le da, al mismo tiempo, otra dimensión: el virrey no sólo tiene que estabilizar la ciudad sobre la laguna donde está construida; tiene que llevar la alegoría al plano moral y procurarle la paz y el sosiego.

En el cuarto tablero se presenta a Neptuno como «piadoso», «virtud tan propia de príncipes», reproduciendo su intervención en favor de Eneas en la guerra de Troya.

El quinto presenta a Neptuno como «tutelar numen de las ciencias», describiendo el recibimiento por parte del rey de las aguas a los «doctísimos centauros» perseguidos «de la crueldad de Hércules». Es decir, se opone la fuerza bruta a la capacidad intelectual. En la décima que remata la descripción, se reconoce que sólo puede actuar como tal aquel que es «valiente y ingenioso». Sólo al tener esas virtudes puede el marqués reconocer a los sabios a su alrededor: a la «Décima Musa» y a su ilustrado amigo Sigüenza y Góngora, inventores y humanistas encargados de los arcos levantados en su entrada. Ellos -se infiere- merecen la atención del nuevo mecenas. En el sexto lienzo se le aconseja la cordura, generosidad y agradecimiento para los buenos ministros a través de la alegoría que representaba la intervención del Delfín en las bodas de Neptuno con la antes esquiva Anfitrite. «La elección de los ministros es la acción en que consiste el mayor acierto u desacierto del príncipe»⁴⁰⁴.

El séptimo copiaba la «célebre competencia que nuestro Neptuno tuvo con Minerva» sobre poner nombre a la ciudad de Atenas. El premio se le daba a aquel que produjera el mayor beneficio para la humanidad, y lo obtuvo la diosa. Neptuno hirió la tierra con su tridente y salió el caballo; Minerva ofreció un ramo de oliva. Es decir, la paz permite el florecimiento de las ciencias y, por tanto, vence a la guerra, simbolizada por el caballo, parte animal del hombre. Pero dice más: el dejarse vencer Neptuno fue prueba de su sabiduría puesto que «Bis vincit, qui se in victoria vincit». Otra vez vemos aquí la identificación de lo masculino con lo femenino, «pues no era otra, Minerva, que su propio entendimiento». Y reitera: Neptuno es sabio pues lo «gobierna aquél a quien sólo la razón gobierna». Puesto que «la razón» (el entendimiento, el saber) lo es Minerva, pasa así la diosa a ser «Neptunia».

El octavo y último lienzo estaba colocado encima del tablero central, lo cual nos da una idea de la importancia que se le quiso atribuir. En él se pintó el muro de Troya, hechura y obra de Neptuno, el gran rey de las aguas o, según otros mitólogos -dice Sor Juana- conjuntamente con Apolo (identificación del virrey al sol, con Neptuno que lo representaba). En el pedestal, por medio de una octava, se aclara la alegoría:

Si debió el teucro a la asistencia
del gran Neptuno fuerza y hermosura
con que al mundo ostentó sin competencia
el poder de divina arquitectura,

aquí, a numen mejor, la Providencia,
sin acabar reserva esta estructura,
porque reciba de su excelsa mano
su perfección el templo mexicano.

La petición, quizá la única que le sugirió o impuso la catedral a la artista de tan «decorosa invención», quedaba cumplida: se esperaba que el virrey terminara la catedral⁴⁰⁵.

Pasa ahora la monja a explicarnos los jeroglíficos, cada uno con sus correspondientes lemas, que «simbólicamente» adornaban las cuatro basas de los pedestales y de los intercolumnios. Se continúa, «por no salir de la idea de las aguas», con alegorías relacionadas con ese elemento. La primera basa de mano diestra «representaba la victoria caldea del dios de las aguas, Canapo, sobre el dios del fuego» aplicándolo, de nuevo aquí, a que «los héroes excelentes [...] no sólo triunfan y vencen en sus personas, mas aun en la de sus ministros». Esta insistencia hace pensar en la posibilidad de que se considerara como «ministro», en la acepción de consejero, al arzobispo, don Payo, aunque éste regresó a España en 1681. La segunda basa a la derecha continúa con la educación del príncipe presentándole en la alegoría de los hijos de Neptuno, los Gigantes, la idea de que su homónimo, es decir, el virrey, no puede sino ser «padre de pensamientos gigantes». Son los altos pensamientos los que «arrebatan al cielo», poniendo, una vez más, el énfasis en el intelecto. En la primera basa a la izquierda «se pintó un mundo rodeado de un mar, y un tridente que [...]» lo dividía con este mote: «Non capit mundus»⁴⁰⁶. El marqués de la Laguna, virrey de México, es señor de las aguas, elemento purificador y sagrado, y de mayor extensión que la tierra. Los habitantes de la laguna mexicana están, pues, dignificados. No podían esperar menos que tener a Neptuno, rey de las aguas, como su señor, por lo tanto no se puede sino esperar respeto de parte de éste.

En la segunda basa del mismo lado, Sor Juana continúa la tradición incrementada por Erasmo sobre el príncipe cristiano. Recuerda al virrey que «la religión y la piedad [aquí de nuevo] no sólo sirven de ejemplo a todos [...] pero sirve para establecer y afirmar el Estado, como lo dijo Séneca»⁴⁰⁷. El emblema mostraba a Neptuno que, «gobernando la proa con las manos, tenía fijos en el Norte los ojos» (El Norte: Dios).

Es significativo que Sor Juana, a pesar de ser la primera voz «feminista» de nuestro hemisferio, dedicara sólo los jeroglíficos de los dos intercolumnios a la marquesa (por supuesto, no la conocía al preparar su Neptuno; lo que le interesaba, al menos de momento, era hacerse reconocer por el virrey como mujer erudita y ganar su respeto). En el intercolumnio de la derecha se limita a celebrar la belleza de María, el nombre de la marquesa, mar que, como en el caso de Venus y Galatea, es cuna de hermosuras. En el último, subraya su tema favorito: la fidelidad conyugal, que la poetisa presenta en personajes femeninos⁴⁰⁸. La marquesa, Venus apacible y astro «atento al sol en el oriente como en el ocaso»,

no puede sino «anunciar serenidades a este reino»⁴⁰⁹.

El texto de Sor Juana que sigue a esta segunda parte que acabamos de comentar es la «Explicación», es decir, los versos que se habían leído delante del virrey y su comitiva el día de la «entrada». En la relación de Sigüenza y Góngora sucede lo mismo, apareciendo al final de la memoria. Pero en uno y otro caso esos versos se habían leído delante del arco, como sugirió Toussaint para el texto de Sor Juana⁴¹⁰; ésa era la costumbre en Europa y no hay motivo para pensar que si en todo lo demás se seguían las mismas tradiciones, cambiaran en este caso. En otra parte he explicado otras razones que apoyan mi convicción⁴¹¹. Al releer el Neptuno para este trabajo, además, he podido constatar que en la conclusión de la segunda parte, esto es, de la «Razón de la fábrica», el contexto expresa claramente que era la coda, el punto final. Los versos serían hojas sueltas que se repartían el día de la entrada triunfal. Al imprimirse las relaciones -en el caso de Sor Juana como en el de Sigüenza y Góngora-, se añadieron al final para conservarlas, así que lo que realmente forma parte de la relación escrita o memoria del acto son la «Dedicatoria» y la larga segunda parte: «Razón de la fábrica».

La «Explicación» está constituida por 295 versos, de los cuales están escritos en romance del 1 al 68. Siguen silvas (vv. 69-284) numeradas en tiradas del 1 al 8 que describen, ahora en verso, lo mismo que se explica en la «Razón de la fábrica», pero ahí de un modo más detallado. Termina con un soneto donde invita al virrey y al cortejo a pasar por debajo del arco para entrar en la catedral, donde, siguiendo la tradición, como ya señalamos, se celebraría el Te Deum.

Hace algunos años, cuando comencé a estudiar el Neptuno, me quejaba de la poca acogida que había tenido por parte de los eruditos de cualquier época, incluyendo la nuestra. Apuntaba entre otros la falta de agudeza de Menéndez y Pelayo, quien -en este caso- no supo, o no quiso, penetrar en este texto de Sor Juana y sólo halló que nuestra monja «apuraba el magín discurrendo emblemas disparatados para los arcos de triunfo con que había de ser festejada la entrada del virrey»⁴¹². Hoy, la monja mexicana ha logrado llamar la atención sobre su escrito más barroco.

Bajo la capa de halagos típicos de la época, ni la personalidad llena de oposiciones de la poetisa ni su obra se ponen incondicionalmente al servicio de los grandes. Su extraordinaria capacidad sí supo «leer» a los famosos escritores anteriores a ella⁴¹³. No sólo la devoraba el deseo de saber «cosas nuevas, extrañas, admirables y diversas»⁴¹⁴ sino que había llegado a inquirir sus causas. No sólo dominó las formas sino que penetró de modo inteligente en el estilo, imágenes y alegorías para lograr lo que quería: imponerse como mujer superior y erudita. Su obra no pudo ser manipulada para expresar sólo pedagogías e ideas de interés ajeno. Sor Juana conocía bien el juego y entró en él, pero del seno mismo de los textos sometidos a controles en el plano político y social, logró extraer conceptos personales que resolvieron las preocupaciones vitales de su existencia. La monja se propuso ganar voluntades y apasionarlas por su caso raro: una mujer sabia. En el mundo barroco novohispano de su época se ofreció a sí misma como asombro, especulación, maravilla, misterio.

Ensayo de ilustración del arco triunfal de Sor Juana: Neptuno alegórico...

Apología de América y del mundo azteca en tres loas de Sor Juana⁴¹⁵

Para mis estudiantes mexicanas
Socorro Tabuenca y Diana Valencia

Ya deponían el escudo Motelchiuhtzin y Tecuilhuitl, porque llegaron por fin acá aquellos conquistadores que lanzan fuego.

Ángel María Garibay, Poesía indígena de la altiplanicie

[...] Y el Ixtlilxúchitl fue luego a su madre Yacotzin y diciéndole lo que había pasado y que iba por ella para bautizarla. Ella le respondió que debía de haber perdido el juicio, pues tan presto se había dejado vencer de unos pocos de bárbaros como eran los cristianos.

Miguel León-Portilla, Visión de los vencidos

- I -

Fue probablemente entre los años 1680 y 1691, cuando Sor Juana Inés de la Cruz escribió las loas de sus tres autos sacramentales: El mártir del Sacramento, San Hermenegildo; el Divino Narciso y El cetro de José. Y pensamos que debió escribirlas en ese orden a juzgar por el interés creciente que se advierte en las loas en relación con el descubrimiento de América y el mundo azteca⁴¹⁶. Volveremos a este intento de cronología que señalamos cuando analicemos las loas.

Lo que queremos destacar es que Sor Juana, al escribir esas loas para sus autos sacramentales, lo hacía teniendo en cuenta el ofrecimiento que se le había hecho de que se representarían en la corte de Madrid: escribía para un público exclusivamente peninsular. Adelantemos que es significativa la fecha de 1680 por cuanto ese año, en noviembre, tuvo lugar la entrada en México de los marqueses de la Laguna, a los cuales el Cabildo y la Catedral levantaron arcos triunfales que encargaron respectivamente a Carlos de Sigüenza y Góngora y a Sor Juana. En el primer arco mencionado, Sigüenza hizo la apología del mundo azteca presentándole al

marqués antiguos reyes del imperio precortesiano de su tierra; la monja prefirió seguir la tradición europea utilizando la figura de Neptuno, aunque hay puntos de contacto en ambas relaciones con respecto a la figura de éste⁴¹⁷. Por su calidad de monja enclaustrada, la escritora, no pudiendo salir del convento, contaría con la ayuda de su amigo para los detalles de la construcción del arco que ella había detallado minuciosamente; la relación intelectual asidua entre ambos durante esos muchos días estrecharía la amistad entre los dos criollos⁴¹⁸. Es lógico pensar que se intercambiaban libros y que, ante el enorme entusiasmo de Sigüenza por el pasado histórico de su país, y sus conversaciones sobre estas cuestiones ante los códices que el ex jesuita poseía⁴¹⁹ y que comentarían juntos, la curiosidad científica e intelectual característica de Sor Juana se viera acicateada⁴²⁰.

¿Cuáles fueron las razones y, sobre todo, la intención de la monja al introducir a América y el mundo azteca en las loas de los tres autos sacramentales que escribió, haciendo a través de ellas acto de fe americanista? Para tratar de penetrar en esta cuestión, tengamos en cuenta no sólo el ambiente conceptual que movía su mundo sino también el mundo histórico y social en el que estaba inmersa. Pero antes de seguir, digamos que Sor Juana, en las conversaciones que tenía con la marquesa de la Laguna, la interesaría en las cuestiones de sus indios que trata en las loas, pues no creemos que sin su consentimiento tácito se hubiera lanzado a asunto que por fuerza sabía había de ser espinoso.

Se ha hablado, y yo misma lo he hecho, no solamente de la absorción y asimilación de Sor Juana de los cánones literarios europeos sino también de su vocación de universalismo; el ejemplo más alto sería el Sueño. Pero este rasgo de su escritura no quiere decir que estuviera alejada del variado mundo cultural en el que vivía; precisamente el pluralismo racial y las prácticas o creencias, más o menos marginadas, de su entorno social constituirían para ella nociones alternativas que podían contribuir al amplio bagaje cultural que se llama universalismo. El curso que toman las cosas aprendidas a través de la experiencia y a las que el Barroco les daba tanta importancia, si no son el saber universal, son nociones que contribuyen a ese saber y que, en todo caso, son válidas «para organizar la conducta de la vida»⁴²¹.

Sor Juana trató muchas veces, de un modo más o menos abierto, cosas de su tierra, que son expresión de la identidad cultural a la que se adscribía⁴²². En su obra se hallan, así como en la de Sigüenza, la ambigüedad y simultaneidad, quizá en algunos casos inconsciente, de discursos aparentemente opuestos, expresiones en lucha de sentimientos por su tierra y lealtad a España, que se hallan de igual manera en otros poetas de la Colonia: alabanzas al imperio junto a la crítica de órganos del status quo del mundo americano⁴²³. Descubrimos que el discurso de la monja va más allá de sus propias intenciones, y quizá sea ésa la razón de que hayamos tardado en reconocer las estructuras internas de su escritura. No sólo nos importa hallar lo que sus escritos significaban para sus contemporáneos, sino lo que significan hoy para nosotros.

La Respuesta nos muestra la conciencia clara que tenía la escritora de su propio carácter eminentemente intelectual; Juana nació no sólo con una

avidez devoradora por alcanzar el conocimiento, nació también mujer y criolla, y fue literata del mundo barroco de su época. ¿Cómo se ubicaba en su sociedad? ¿Cómo se percibía a sí misma? Todos sabemos, a través de la lucha que llevó adelante por alcanzar el reconocimiento de su paridad intelectual con los hombres letrados de su época, que sus preocupaciones como sujeto femenino estaban íntimamente implicadas con su posición de sujeto social. Nadie mejor que Sor Juana epitomiza lo que menciona Rolena Adorno cuando habla del cruce de «fronteras nacionalistas [...] y de género»⁴²⁴. La monja luchaba por el derecho que tenía de ser una mujer completa, es decir, por alcanzar el derecho de ser un ser humano total, con las mismas ventajas y beneficios de los hombres que, en su época, tenían el nivel intelectual, de disciplina y de conocimiento que ella poseía. Pero aunque estos aspectos son inseparables, no es el de «género» el que ahora nos ocupa sino que es el aspecto «nacionalista»: Sor Juana como criolla⁴²⁵.

José Antonio Maravall ha aclarado la enorme importancia que le daba el Barroco al esfuerzo que aplicaba el ser humano a conocerse a sí mismo para poder sobrevivir en una sociedad en crisis. Y esto está avalado por Gracián cuando nos habla en el Oráculo manual y arte de prudencia de la «[c]ompreensión de sí: en el genio, en el ingenio, en dictámenes, en afectos. No puede uno ser señor de sí si primero no se comprende. Hay espejos del rostro, no los hay del ánimo: séalo la discreta reflexión sobre sí»⁴²⁶. Para Maravall, el ser humano del XVII «es un individuo en lucha»⁴²⁷ que trata de descifrar el mundo complejo y contradictorio que lo rodea; cada situación necesita ser debidamente estudiada y aprendida antes de llegar a su realización⁴²⁸; es esta indagación de todos los aspectos posibles lo que le da al individuo barroco la gran penetración y agilidad mental que se le atribuye, con el consiguiente desarrollo de la conciencia de sí mismo: ¿quién soy, cómo soy, qué deseo? Este cavilar sobre su propia persona lo lleva del escudriñamiento de su conciencia de ser genérico, como el personaje de Narciso que menciona José Antonio Maravall⁴²⁹ -que, como sabemos, protagoniza a Cristo en el auto de Divino Narciso-, a una conciencia de su persona como ser social definido: «El hombre del Barroco avanza por la senda de su vivir, cargado de la necesidad problemática, y, en consecuencia, dramática, de atender a sí mismo, a los demás, a la sociedad, a las cosas»⁴³⁰. Si estas reflexiones se dirigen a la situación del ser humano barroco de la Península, tengamos en cuenta cuánto más compleja era la situación en la América colonizada, con su enorme variedad y abigarramiento de razas, de lenguas, de paisajes, de etnias.

Una vez establecida su calidad de escritora intelectual, su conocimiento obligado del latín como lingua franca de los letrados y el dominio superlativo de la escritura -impuesta por Nebrija con su Gramática- que le era necesario para equipararse con la intelligentsia obviamente masculina y urbana de su época, Sor Juana, por su condición de pertenecer a la clase clerical e ilustrada americana, en forma natural, desarrollaría igualmente los conceptos e intereses de su clase y de los que habla Ángel Rama en su Ciudad letrada, considerada la ciudad como la cuna colonial donde empezó a forjarse la nacionalidad.

Hace tiempo se señaló que las diferencias entre los peninsulares y los

americanos empezaron a formarse al día siguiente de la Conquista, aserto que no ha hecho sino profundizarse con los estudios que se han venido realizando sobre la Colonia en los últimos años. Enseguida después de la llegada de los conquistadores, los nativos de América -e incluso los que, no siéndolo, se consideraron pertenecientes a estas tierras y adoptaron sus costumbres y su visión de vida-, fueron formando una nueva idiosincrasia de grupo que podría identificarse con lo que Elliott⁴³¹ llama «collective self-image»: la conciencia de ser distinto por haber nacido y existir en un mundo diferente. Estas diferencias no consistían solamente en la naturaleza de las tierras, los panoramas, la flora y la fauna sino en lo que todo esto le sugería, muy principalmente la relación con su historia pasada y con la historia del porvenir, porque al desarrollarse estas diferenciaciones y proyectarse hacia el futuro, iban a desembocar finalmente en la independencia del siglo XIX.

La expresión y formulación de la identidad, de deseos y necesidades funciona de un modo dialógico; está siempre en relación con «el otro». Entre los nativos, los criollos⁴³² no eran, ni se percibían, en ningún sentido, inferiores a los españoles peninsulares; se consideraban por derecho divino, natural e incluso legal, destinados a regir la patria y a disfrutar de los beneficios que les negaba la Corona. Precisamente por hablar la misma lengua, tener la misma religión y el mismo color de la piel -entre otras cosas- que los peninsulares que no sentían esa patria como suya y siempre estaban hablando de la otra, buscaron una diferencia que no tuvieran en común y que perteneciera a la tierra en que vivían, y esta diferencia la hallaron en la historia precortesiana de las civilizaciones indias⁴³³. En un sentido amplio, la patria era América, como nos lo da a entender Sor Juana en algunos de sus textos. Este concepto de adhesión al mitificado mundo nahua en el caso de la mexicana, fue resumido más tarde en las palabras del ex jesuita peruano Juan Pablo Viscardo en 1791: «El Nuevo Mundo es nuestra patria, su historia es la nuestra»⁴³⁴. Así, los derechos de los indios a sus tierras, reinos y señoríos fueron asumidos y vocalizados por los criollos, quienes reclamaron el disfrute total de las tierras en las que vivían; se unía así el pasado con el porvenir.

La declinación de la población india y el incremento de la economía en manos criollas a partir de 1605⁴³⁵ pondrían a esa clase en situación preponderante; la instalación de la imprenta en México (1538) y la fundación de la universidad (1553) traerían la devoción por la perfección de la lengua vista como la reflexión de las más altas cualidades del ser humano; la llegada de los jesuitas les dio a los criollos derrotero y sentido creando una élite intelectual, eclesiástica y urbana -la economía iba desarrollando mejor la tierra e incrementando el comercio- que llegó a ser eminentemente americana y que, si no creó una iglesia indiana, creó, por medio de humildes protagonistas indios, una Virgen de Guadalupe que había de ser el estandarte de la mexicanidad⁴³⁶. A esta clase y a este ambiente pertenecía Sor Juana⁴³⁷.

Las maravillas de la ciudad de México, los primores y alta organización y cultura de sus habitantes, ya habían conocido otros panegiristas cuando a principios del siglo XVII (en 1604) Bernardo de Balbuena, integrante de la clase eclesiástica y letrada, publicó en México su Grandeza Mexicana⁴³⁸.

La creación de esas grandezas, levantadas sobre las de la civilización azteca, iría creando un orgulloso espíritu determinado e independiente: la Nueva España sobrepasaba a la Vieja. No había de ser una simple provincia ni una colonia⁴³⁹, ni siquiera un reino más dentro del vasto imperio de la corona española. Antes de que Balbuena hiciera a México la «imperial ciudad en los mundos de Occidente», «luz de España», «centro de perfección, del mundo el quicio», Rosas de Oquendo, durante la segunda mitad del siglo XVI, ya salía en defensa de España pidiéndole: «Castiga a este reino loco / que con tres "chiquisapotes"⁴⁴⁰, / quiere competir contigo / y usurparte tus blasones»⁴⁴¹.

Los jesuitas llegaron a la Nueva España el 27 de septiembre de 1572, estableciendo en ella los mismos principios de reclutamiento, entrenamiento, alta preparación escolástica y organización que traían de España, y con el mismo respeto por cuidar la reputación de la orden, en cuanto a la moral y las costumbres, que prescribía el credo ignaciano. Por medio de los muchos colegios que crearon o se les encomendaron, su influencia intelectual en la juventud criolla especialmente, -y la ubicuidad y adaptabilidad a otras lenguas, razas y climas que habían demostrado en otras partes del globo-⁴⁴² fue enorme. Su actitud hacia creencias y personas de las tierras novohispanas -quizá porque no solían ser reclutados para la alta jerarquía de la Iglesia-⁴⁴³ fue más abierta que la de las otras órdenes que los habían precedido y más liberal la aceptación de elementos nativos en sus filas⁴⁴⁴.

Pagden nos recuerda que no importa cuán atrasada nos parezca hoy la educación impartida en aquella época en los colegios y universidades, el papel de los jesuitas en la creación de una independencia cultural y conciencia diferenciada en los criollos, sólo puede medirse al compararla con el fracaso de los brasileños para separarse de la influencia de Coimbra: «Mexican and Peruvian criollos, unlike their Brazilian counterparts, were conscious of possessing an independent intellectual community worthy of defense against the mockery of its gachupin detractors»⁴⁴⁵. El lenguaje barroco, traído de la península y preconizado por los jesuitas, fue el medium utilizado por los criollos del siglo XVII para expresar sus ideas⁴⁴⁶. Con todo, los jesuitas no son el único medio que pudo inspirar a Sor Juana su interés por los indios y sus cosas: Palafox, el conocido lascasiano, obispo de Puebla y virrey de 1639 a 1648, puede haber sido otra vía, además del ya mencionado Sigüenza y Góngora. En vida de la monja todavía se sentía el gran impacto dejado en su diócesis, a todo lo cual la monja tendría acceso a través de sus relaciones más o menos cordiales con el obispo contemporáneo suyo Manuel Fernández de Santa Cruz, a quien le dirigió la Respuesta. El escudriñamiento del ser interior, que era práctica normal en el entrenamiento jesuítico, y que ha hecho que el Barroco católico se haya identificado con la Compañía, sería uno de los métodos más importantes practicados por los novohispanos, desviando el fin religioso trascendental hacia lo político-social en la búsqueda de su identidad propia. Los frecuentes debates sobre cuestiones teológicas y literarias, a las que asistían el virrey y las autoridades, y en las que se lucían los jóvenes discípulos de los colegios mencionados, contribuirían a la afirmación de la personalidad ya que en esos debates discutían y desarrollaban conceptos

en complicadas reflexiones y lenguaje difícil, barroco⁴⁴⁸. Una muestra de lo bien que Sor Juana había asimilado este mundo escolástico y jesuítico -desarrollado de los clásicos- se halla en la loa del auto sacramental para El Mártir del Sacramento [...] que comentaremos después. En el tiempo de Sor Juana, el estudio y el saber estaba dirigido y controlado por los jesuitas, y fuera para secundarlos o para oponérseles, ella se desenvolvía en el mundo ilustrado que ellos habían creado; incluso se ha dicho que la monja hubiera querido ser un jesuita⁴⁴⁹, ya que ellos representaban el summum del prestigio cultural, literario y erudito de la época. Me parece que es imposible pensar que este carácter más universal que españolizante que poseía la orden, permitiéndole, paradójicamente, dar cabida a inquietudes propias de grupos específicos, y su preocupación por formar y captarse a la élite novohispana, no llegara a la escritora.

- II -

Cuando Sor Juana se sentó a escribir, a partir de 1680, sus autos sacramentales con sus loas⁴⁵⁰, los criollos habían nacido mexicanos por dos o tres generaciones (Sor Juana pertenecía a la segunda generación dentro de su familia) y ya existía en la Nueva España una tradición de respeto por el pasado indio y de cariño, aunque fuera paternalista, por los indios contemporáneos; a través de ese contacto les era familiar el habla náhuatl⁴⁵¹; Juana conocía esa lengua, que probablemente había aprendido de su «nana» o en su contacto con otros niños en la hacienda de su madre⁴⁵². El teatro religioso, que aprovechaba la tradición teatral-musical azteca en la evangelización de los indios, tenía también una larga tradición: «El sentido de sus ideas, el ritmo y el paralelismo de sus frases, así como las metáforas y símbolos de extraordinaria fuerza, recordarán también invocaciones e himnos de otras culturas»⁴⁵³. Como en el caso de los autos sacramentales que se importaron de España, «el teatro perpetuo del mundo náhuatl»⁴⁵⁴ coincidía con fiestas religiosas; Sor Juana funde en sus loas la tradición calderoniana, que conocía a la perfección, con la precortesiana. Se ha dicho que el tratamiento que la monja hace de cuestiones relacionadas con lo náhuatl se basan en el interés por lo exótico que tenía el mundo barroco de su época. Aceptando que fuera éste un rasgo adicional complementario, creo que el tratamiento por parte de la poeta de cuestiones aztecas nos lleva al conocimiento que tuvo la estudiosa monja de ese mundo mexicana, de las crónicas en las que se recogieron una parte del pasado pre-cortesiano, de las controversias que se fueron levantando a raíz de los pronunciamientos y escritos de Las Casas y del rechazo progresivo de la línea pro-india que ya primaba políticamente en la época de Sor Juana (y de lo que ella estaría al corriente). Para el siglo XVII se había establecido un estereotipo negativo⁴⁵⁵; dice Elliott que el Nuevo Mundo evocaba en la conciencia europea visiones de oro y plata en abundancia así como pueblos indios en los que faltaban los rudimentos de

la civilidad⁴⁵⁶. Puesto que Sor Juana hace la apología del mundo precortesiano de su tierra en dos de sus loas, no parece hubiera otra causa más específica que esa defensa per se. El hecho de que la salida de los marqueses de la Laguna -por lo menos en el caso del Divino Narciso⁴⁵⁷ y probablemente también en el de El cetro de José- fuera inminente o ya se hubiera realizado, pudo contribuir a que se sintiera más libre para tratar estas cuestiones. Sí se puede decir que la monja nos da muestras de la gran seriedad con que miraba estas cosas de sus indios al incluirlas en un género tan altamente considerado como lo era el auto sacramental; muestra también con ello su arrojo y originalidad. Sor Juana va a adoptar un papel masculino: el que realizaron en América los misioneros, pero lo va desarrollar a la inversa; por medio de sus protagonistas va a tratar de «convertir» a los españoles a la perspectiva americana, va a apologizar.

La escritora se propuso en las loas que examinaremos, aunque manteniendo en última instancia la autoridad de la Corona y de la Iglesia, instruir al mundo europeo, español en este caso, de la filosofía religiosa y civil del mundo precolombino suyo, examinar «la conducta de los conquistadores y colonizadores en conformidad con principios de mayor justicia»⁴⁵⁸. El hecho de que no se presentaran sus autos en Madrid⁴⁵⁹, a pesar del interés que pondría en ello la marquesa de la Laguna, nos hace pensar que estos propósitos fueron obstruidos por algún personaje de la corte encargado de organizar la presentación de obras teatrales. El año de 1601 (medio siglo antes del nacimiento de Juana), la publicación del libro de historia de Mariana (escrito en la década de 1590), marcó el cambio de visión con respecto al indio que ya sugiere la carta de Motolinía a Carlos V en 1554⁴⁶⁰ y que continuaría después: «Ni el menor rastro queda ya del Noble Salvaje de Colón, ni del indio artista y talentoso admirado por Cortés y por Pedro Mártir. Mariana presenta un estereotipo abismalmente atrasado en toda cultura moral y material»⁴⁶¹. Mariana señala, por otra parte, que «ninguno se atreve a decir a los reyes la verdad» y que ya no se quieren escuchar críticas contra el gobierno colonial⁴⁶².

Volviendo al orden lógico en que nos parece se escribieron las loas (y por supuesto los autos a los que acompañan), veamos la de El Mártir del Sacramento [...]⁴⁶³. En esta loa, que sirve de pórtico al mundo azteca que tratará en las otras dos, Sor Juana refleja su conocimiento de la dialéctica en las argumentaciones sobre cuestiones teológicas que desarrolló la escolástica y que los jesuitas implementaron en la Nueva España. Tres estudiantes -de los cuales el tercero (a quien llaman «maestro») representa a la persona que escribe la loa, es decir, a Sor Juana- discuten sobre cuál sea la mayor «fineza» (prueba de amor) de Cristo (tema que será central luego en su Crisis sobre un sermón o Carta Atenagórica, al refutar a Vieira) tomando como base de sus digresiones a San Agustín que creía lo era la muerte de Cristo en la Cruz, o la opinión de Santo Tomás que defendía lo era la institución de la Eucaristía. Junto a este tema central se tocan otros: la «magia natural», la gracia «suficiente» y la «eficaz»⁴⁶⁴. Lo que nos interesa particularmente de esta loa es la intrusión, en la escena III, de soldados que fijan los extremos del mundo en las columnas de Hércules, el Estrecho de Gibraltar, «que hombre ninguno / pasará soberbio» y luego en la escena V la aparición de

Colón destruyendo esa soberbia europea con una invocación que copiaremos líneas más adelante. Todo esto, además de otras cosas que comentaremos enseguida, crea un «teatro dentro del teatro» al estilo del de Pirandello⁴⁶⁵.

Aunque estos estudiantes se colocan en algún lugar de España a donde llega el Almirante, representan el mundo de la monja o, mejor dicho, el ambiente estudioso en el que hubiera querido vivir. Aquí aparecen las salas de los colegios o universidades, los personajes propios de toda casa de estudio que ella hubiera conocido personalmente o por referencias y que sabía se encontraban lo mismo en España que en América: de este modo se unen los dos mundos, el Viejo y el Nuevo, dándoseles paridad en el terreno intelectual. En la escena V, en la que aparece Colón, se hace mención de la habitabilidad de la «tórrida»⁴⁶⁶ y del pasaje por la «equinoccial» negando los postulados europeos del non plus ultra⁴⁶⁷ anteriores al Descubrimiento: «¡Sal de aquel pasado error, / que tus antiguos tuvieron», es decir, la mera presencia física de América, ahora ya conocida, destruye viejas creencias europeas. Con los posesivos «tus antiguos» más «sus» y «su» al final⁴⁶⁸ cuando habla en relación a los monarcas españoles, propone la poeta, en labios de Colón, distancia entre América y Europa. Se hace también referencia a la suerte que tuvo el continente europeo con el descubrimiento de América: «Albricias, Europa, albricias» y se hace referencia a Perú y a México al mencionar «más imperios». La ambigüedad que encontramos en esta loa es muy sugerente. La escritora se da cuenta de la arbitrariedad que significa esta irrupción del tema americano en el meollo de una discusión teológica, y trata de explicarla por medio de las preguntas que le hacen el estudiante número 1 y el 2 en la escena IV (la que está entre los soldados que aparecen primero limitando los términos del mundo en el Estrecho de Gibraltar y la llegada de Colón de regreso a España).

El número 1 le pregunta: «¿Maestro, no nos dirás / qué tiene que ver a questo / con lo que aquí se trataba?», y el 2 lo reitera mencionando el «común yerro» de los Antiguos. En la escena VI después de la aparición de Colón, vuelven a la carga «supuesto que nada de ello / tiene conexión alguna / que hacer pueda a nuestro intento?». El 3, el «maestro» o mediador -que representa a la escritora-, según hemos señalado, contesta «que vuestros argumentos / para otro fin me servían. / Y es el caso, que yo tengo / a mi cargo hacer un auto / del Divino Sacramento, / [...] / [...] y quise hacer / de vuestros discursos mismos / la fábrica de mi loa». Termina diciendo el «maestro» que la introducción de Hércules y Colón no es cuestión de magia sino de ingenio. El estudiante 2 no cesa en su pregunta reprochándole esa «industria» que en vez de utilizar ejemplos de la Escritura los utilice profanos que son «muy distantes del caso», a lo que contesta el «maestro»: «A eso no he de responderos yo». Y la que contesta es la Música pero no a las preguntas relativas al porqué de la irrupción señalada, sino a lo que supuestamente decide el «maestro» acerca de cuál es la mejor de las finezas en los debates teológicos en que estaban enfrascados antes de la aparición del tema de América.

¿Qué significa todo esto? La Sor Juana razonadora e intelectual avanzada nos dice que no hay que fiarse de lo que se haya establecido como cierto porque descubrimientos posteriores invalidan la «verdad» de esas

creencias, y esto se aplica, en términos generales, a cualquier disciplina humana⁴⁶⁹. Relacionado directamente con el tema teológico que se discutía, invalida la consideración de la «mayor» fineza de Cristo de parte de San Agustín (la muerte de Cristo en la cruz), por la creencia desarrollada posteriormente por Santo Tomás que consideró lo era el que Jesús instituyera la Eucaristía quedándose en el Sacramento como manjar del hombre. En cuanto a América, se le da importancia porque su descubrimiento terminó con la supuesta «verdad» del non plus ultra; la sola presencia del continente acabó con arraigadas creencias del Viejo Mundo. Pero hay más: al utilizar la monja ejemplos profanos, como le reprocha uno de los estudiantes según hemos mencionado, relaciona a América, como entidad, con las cuestiones religiosas de la fe cristiana que se impuso a los indios, involucrando todo ello con misterios teológicos tan debatidos en Europa como eran la Eucaristía y la Crucifixión.

Pasemos ahora a la loa que precede al auto del Divino Narciso. En esta loa, Sor Juana nos introduce enseguida, por medio de las acotaciones que encabezan la escena 1, en el mundo azteca presentándonos a Occidente de «indio galán» y con corona, y a su lado una «india bizarra»⁴⁷⁰ que se llama América. Si bien estos dos personajes podrían representar, por sus nombres, dos aspectos ambivalentes del Nuevo Mundo, lo que en realidad representan es algo más cercano al mundo de Sor Juana: a un rey mexicana y a una mujer importante de la misma raza, que es su consorte (véase el verso 176). De ésta, la india, se nos dice que usa «mantas y cupiles (huipiles),

al modo que se canta el tocotín»⁴⁷¹. Esta última advertencia, así como lo que dice después, de los indios que bailan «con plumas y sonajas [...] como se hace de ordinario con esta danza» (el énfasis es mío), nos indica que la monja estaba familiarizada con las costumbres indias⁴⁷². Antes de seguir adelante tratemos de señalar a través de qué conductos le pudieron llegar a Sor Juana estos conocimientos.

Sor Juana habla de Torquemada y de su Monarquía Indiana en el Neptuno alegórico⁴⁷³ y éste parece ser el único cronista de indias que menciona⁴⁷⁴; sin embargo, eso no significa que no hubiera leído a otros.

Ya hemos mencionado a Sigüenza y Góngora y el gran interés que éste sentía por todo lo que tuviera relación con el pasado histórico de su país; la monja miraría y estudiaría los códices de su amigo y le preguntaría por su significado en lo que no entendiera. Kircher, el gran sabio de entonces al que tan bien conocía y admiraba Sor Juana, se refiere al Códice Mendoza o mendocino⁴⁷⁵, alto exponente de la cultura azteca, cuando estudia la escritura jeroglífica en su *Oedipus Aegyptiacus*⁴⁷⁶. En el Teatro de Sigüenza ya mencionado, el polígrafo menciona con asiduidad no sólo a Torquemada sino también la historia de Herrera, a Acosta, y a Bernal Díaz del Castillo⁴⁷⁷, autores que probablemente Sor Juana también conoció. De todos modos, tengamos a Torquemada particularmente en cuenta.

Volviendo a la loa, la Música, dividida en dos coros y estableciendo un diálogo a la manera de los pobladores del México antiguo⁴⁷⁸, comienza enseguida con la apología del mundo azteca: «Nobles mexicanos, / cuya estirpe antigua, / de las claras luces / del Sol se origina» con lo cual se apunta, en relación con las creencias nahuas de la creación del mundo, a las «vidas» cosmogónicas anteriores a la que se habla, que se creía era

la quinta. También se apunta al origen del hombre como hijo del Sol, base del culto nahua, cuando éste, el Sol, «se cimentó» y Quetzalcóatl creó a los hombres y mujeres⁴⁷⁹. El rítmico verso final que repiten los coros como en estribillo a través de la loa: «celebrad al gran dios de las semillas!» parece remitir a ese mismo dios creador en su relación con el descubrimiento del maíz⁴⁸⁰, a la abundancia de «nuestras provincias», un dios único al que no se le hacían sacrificios humanos sino sólo de insectos, animales y hierbas del campo⁴⁸¹. Pero enseguida los versos de la Música hacen referencia a «el dichoso día / en que se consagra / la mayor reliquia» y a la petición de que se dé de las venas «la sangre más fina, / para que, mezclada, / a su culto sirva» lo cual nos lleva a la figura guerrera ya netamente mexicana de Huitzilopochtli⁴⁸² y a los sacrificios humanos en los que ahora en boca de Occidente, «las entrañas pulsan» y «el corazón palpita», sacrificios hacia los que derivó el culto de Quetzalcóatl⁴⁸³. En los versos de la poeta se realiza una rápida progresión de uno a otro, en sugerida simbiosis de los dos dioses nahuas. Lo que Sor Juana presenta es la ceremonia del «teocualo», «dios es comido», que va a proponer como un rito azteca que prefiguraba la comunión cristiana⁴⁸⁴. En esta ceremonia se hacía una figura del dios Huitzilopochtli en la que se mezclaban semillas y granos con sangre humana repartiéndola en el momento determinado⁴⁸⁵.

El personaje de América apunta al hecho «de conservar la vida», de un dios que se hace manjar y que purifica el alma como facultades de esta «comunión», aspectos que se hallan en el rito azteca del «teocualo» y en la Eucaristía del cristiano. Aparecen los personajes Religión (Cristiana) y Celo, vestido éste de capitán general y rodeado de soldados, dándonos así una idea clara de lo religioso en su aspecto militante y agresivo. En el diálogo que sigue entre ellos, y con Occidente y América, se oyen, de parte de los «españoles», ecos de los cronistas religiosos al mencionar «el culto profano / a que el Demonio os incita»⁴⁸⁶ a más de lugares comunes como el «Occidente poderoso» y la hermosura y riqueza de América. Más adelante se repiten las mismas ideas en un parlamento de Religión al mencionar a la «cautelosa serpiente», el áspid o hidra venenosos.

Ante el reclamo y amenazas de los españoles, América, altiva y fuerte, llama a Celo «bárbaro, loco y ciego» defendiendo «el sosiego / que en serena paz tranquila / gozamos»⁴⁸⁷; y se pone en evidencia que es desigual el combate entre los «fieros globos / de plomo» que se deshacen en «ardiente ceniza», los «centauros monstruosos» y el simple uso de las flechas. Nótese la utilización de «bárbaro» aplicado a Celo, revirtiendo así el insulto, como lo hace Yacotzin en uno de nuestros epígrafes del comienzo, hacia los cristianos. Occidente se rinde ante el «valor», en su acepción de «fuerza» -lo cual aclara más adelante-, no ante la «razón»; a América se le conserva la vida para rendirla «con suavidad persuasiva» apuntando a las opiniones propuestas por Las Casas en cuanto a la evangelización⁴⁸⁸. Enterados de esto y tácitamente rechazando la doctrina de San Pablo del «dios no conocido», ambos les hacen saber a los españoles que no se dejen llevar de engaño. Dice América, «pues aunque lloro cautiva / mi libertad, ¡mi albedrío / con libertad más crecida / adorará mis deidades!». Occidente defiende su libertad interior diciendo que no hay violencia «que a la voluntad impida / sus libres operaciones» y

que, en su corazón, sigue venerando al gran dios de las semillas. Toda esta parte parece tener ecos del «Coloquio de los Doce» que se celebró, muy temprana la colonización (1524), en un patio franciscano. Refleja el choque del pensamiento y fe de los europeos con el mundo espiritual de los aztecas. Los doce tlamatime, sabios nahuas, con cierto velado temor en el halago pero llenos de dignidad, sin perder la calma y firmes en sus creencias, se enfrentaron a los «Padres» para hacerles saber que no abandonaban sus creencias antiguas y que preferían morir porque:

[...] somos perecederos, somos mortales, / déjennos pues ya morir, /
déjennos ya perecer, / puesto que ya nuestros dioses han muerto. /
[...] / Vosotros dijísteis / que nosotros no conocemos / al Señor
del cerca y del junto, / a aquel de quien son los cielos y la
tierra. / Dijísteis que no eran verdaderos nuestros dioses. / Nueva
palabra es ésta, / la que habláis, / por ella estamos perturbados, /
por ella estamos molestos. / [...] / Era doctrina de nuestros
mayores / que son los dioses por quien se vive, / [...] / Ellos son
a quienes pedimos / agua, lluvia, / por las que se producen las
cosas en la tierra. / [...] / y ciertamente no creemos aún, / no lo
tomamos por verdad, / (aun cuando) os ofendamos. / [...] / Es ya
bastante que hayamos perdido, / que se nos haya quitado, / que se
nos haya impedido / nuestro gobierno. / Si en el mismo
lugar permanecemos, / sólo seremos prisioneros. / Haced con nosotros
lo que queráis⁴⁸⁹.

Con las palabras de Occidente y América que hemos visto antes y que pone en boca de sus indios, toca la monja la delicada cuestión del libre albedrío y les da a sus protagonistas aztecas un sistema cognoscitivo racional parejo al de los europeos, siendo ésa una de las cuestiones principales que se discutieron en los debates del siglo XVI entre Las Casas, apoyado por Vitoria y su escuela⁴⁹⁰, y Sepúlveda. En esos versos de los tlamatime que comentamos más arriba, Sor ruana pone en evidencia, como sucede con el «Coloquio de los Doce», la comunicación imposible entre las dos parejas ya que sostienen conceptos ajenos para cada una de las culturas que están en juego y que ellos representan. Lo que dicen los mexicas pone en tela de juicio el derecho, tantas veces discutido, de la Corona y de la Iglesia a la conquista y evangelización.

Como era de esperarse, la loa termina con el consentimiento por parte de Occidente y América de asistir al auto que sigue ya que, le dice Religión, América se inclina «a objetos visibles más / que a lo que la Fe te avisa / por el oído [...]», apuntando a la tradición teatral y metafórica del teatro indígena que entraba mayormente por la vista, y que utilizaron los misioneros en su adoctrinamiento, en contraposición con la tradición cristiana medieval de la fe que entra por el oído. Son intrigantes los versos cantados y bailados, obviamente a la manera azteca, por «Todos» con los que termina la loa; esos «todos» son los españoles y los indios, que dicen conjuntamente: «¡Dichoso el día / que conocí al gran dios de las semillas!» realizándose de esta manera un sincretismo completo del dios azteca Huitzilopochtli y del dios cristiano Jesucristo pero bajo

las características que se han aplicado al primero a través de toda la loa.

La última loa que vamos a analizar es la del auto El cetro de José. Este auto intensifica las reflexiones sobre las cuestiones que se expusieron en la loa anterior y, en un nivel más abstracto, se relacionan con ella. El lenguaje, aun conservando la contención prescrita por la retórica del tiempo, por «el decoro», se radicaliza. Hay cinco personajes alegóricos, aparte de la Música, que a la manera del teatro de Calderón, aparecen en «bofetones» (tramoya teatral). Son dos parejas que se contraponen: la Fe (cristiana) y la Ley de Gracia por un lado, y por el otro, la Naturaleza y la Ley Natural; además tenemos al personaje de Idolatría⁴⁹¹. En esta loa, Fe va a desempeñar un papel similar al de Religión en la loa del Divino Narciso, e Idolatría al de América.

Se inicia la acción in medias res presentando a las Indias como lugar donde ya está ocurriendo la conversión al cristianismo; Naturaleza y Ley Natural se acercan a Fe agradeciéndole su venida, porque por ella llegarán a la perfección. En el primer parlamento de Fe se le reprocha a Ley Natural la práctica de la idolatría que muestra «que son los hombres / de más bárbaras entrañas / que los brutos más crueles», y de ahí se va a un ataque general contra la guerra a causa del odio y la saña del hombre en su afán de «acicalar las espadas, / echar pólvora a las piezas / unir el hierro a las lanzas», terminando con esta exclamación: «¡Oh loca, humana ambición, / que de ti misma olvidada, / a ti misma te destruyes, / cuando piensas que te ensalzas!»⁴⁹² lo cual remite directamente al Descubrimiento y a la Conquista. Recordemos que «ambición» era una palabra equivalente a «codicia»⁴⁹³ que era la que más se había acuñado para llevar adelante esa crítica; Sor Juana la evitaría para disfrazar un poco su intención.

Hay quizá una nota personal, pensando en el caso de su madre que nunca se casó, en el parlamento que sigue de Ley Natural cuando, a continuación, propone el matrimonio contractual religioso que termine con el de «contrato natural», gran preocupación de los misioneros⁴⁹⁴. Pero Ley de Gracia, reconocida por Fe como la más «elevada» de las que han hablado, desarrolla como mejor la proposición de Naturaleza que ofrece demoler las aras donde se vertió sangre humana; finalmente todas las proposiciones se abarcarán, según se dice, poniendo en los altares a la «Sacra Eucaristía» y para ello se pide la ayuda de los ángeles.

En medio de esta invocación por parte de Ley Natural y Ley de Gracia sale Idolatría, de india, oponiéndose a que ocupen las aras de sus dioses: «No mientras viva mi rabia, / Fe, conseguirás tu intento». Enseguida denuncia, recordando de nuevo el sentido del «Coloquio de los Doce», mencionado antes, sus «ansias» fallidas por conservar «la Corona, / que por edades tan largas / pacífica poseía» (el énfasis es mío) reiterando lo que ya nos dijo América en el Divino Narciso (allí «serena paz tranquila»). Qué quiere decir Sor Juana con esto de «pacífica»? La monja, sin duda, conocía el carácter guerrero y combativo de los aztecas, quienes no ganaron ni mantuvieron la corona de modo pacífico. El significado de todo el pasaje se afina en las bases religiosas y civiles del mundo azteca; nos lo explican las palabras que siguen: se une la predicación de «la cristiana ley» a la «violenta senda» abierta por las armas y hay una

alusión -aquí también- a la «activa persuasión» del cristianismo pero ahora en el sentido de que ha traído la división entre las diferentes tribus indias. Con ello, sin duda, Sor Juana se refiere a los pueblos que se pusieron al lado de los conquistadores y contra los aztecas a la llegada de aquéllos. Estos versos apuntan liminarmente hacia las diferencias que se hallan entre los ritos sangrientos de los mexicas regidos por leyes del Estado relativas a lo espiritual y social, y a las violencias realizadas por los cristianos, que al actuar de ese modo, negaban los principios de su religión. Idolatría se refiere aquí a ese conjunto de normas aceptadas por los diferentes pueblos nahuas entre los que el mantenimiento de la guerra era parte del convivir diario asumido dentro de un orden prescrito; así puede decir en boca de Idolatría que fueron los conquistadores, la gente venida de fuera, los que vinieron a perturbar ese mundo «pacífico» establecido «por edades tan largas», expresión que se repite en dos parlamentos consecutivos de Idolatría. Con más empeño que el personaje de América de la loa anterior, Idolatría -alegoría e imagen abstracta- se presenta como la voz legal y protectora⁴⁹⁵, la «plenipotenciaria de todos los indios», tratando de hacerle comprender a Fe los principios de su religión que han disfrutado de «fueros de edades tan largas» y a la que ahora se trata de vencer por la violencia. En las proposiciones que se le hacen llega a aceptar la adoración de un sólo dios, que en el sub-texto podría referirse a Quetzalcóatl, pero que aparece como el «verdadero Dios» unos versos después; lo que no puede aceptar Idolatría es el abandono de «los mejores sacrificios, / que son los de sangre humana». Lo que se halla por debajo del discurso de Idolatría ante la incomprensión de parte de los que representan los dogmas de la Iglesia Cristiana, son las bases de la cosmogonía del mundo nahua: los sacrificios humanos son los que permitían que el Sol saliera todos los días porque «las deidades se aplacan / con la víctima más noble», son «el plato mas sabroso», es decir, que tiene más virtud, según se dice enseguida, «para hacer la vida larga / de todos los que la comen» [la carne humana]; de este modo acerca Sor Juana en esta loa el sacrificio humano practicado por los aztecas al sacrificio de Jesús en la cruz con relación a la Eucaristía. Hacia el final hay una nota perturbadora cuando Idolatría, después de haber dicho todo esto, señala que ya estaba «en parte catequizada» pero que todavía le parece que lo «de hacerse Cristo vianda, / es dura proposición». Probablemente apunta la monja a los muchos indios que, según atestiguan los cronistas, continuaban con el culto de sus dioses antiguos a pesar de la catequización. Con los últimos versos, nos damos cuenta de que la monja se esconde precisamente bajo el personaje de Idolatría cuando hace una intervención directa en el texto al decir en boca de ésta: «A nadie novedad haga, / pues así las tradiciones / de los Indios lo relatan». Con ello nos corrobora su conocimiento directo del mundo azteca y quizá nos da una pista de dónde redondeó sus conocimientos en la materia: los códices de su amigo don Carlos.

Antes de terminar y para establecer la diferencia en el tratamiento de los indios de Calderón, es decir, entre un español y una americana, analicemos brevemente la comedia del dramaturgo español La aurora en Copacabana, una muestra del reducido catálogo de temas americanos en el nutrido teatro

español de la época. Calderón ha asimilado la imagen negativa del indio, en este caso de la región de Perú, que primaba en su tiempo; en su comedia hallamos la imagen consabida de la cruz y la espada llevada adelante por el «gran Pizarro»⁴⁹⁶: pertrechos de guerra, pólvora; la «religión suprema»⁴⁹⁷ que acabará con la ciega idolatría, el deseo de rendir a los indios «a brazos»⁴⁹⁸ para convertirlos antes de que mueran. En lo que dice aquí el personaje de Idolatría, no hay trazas de explicar el sacrificio humano como base espiritual de la vida del amerindio, solamente atemorizar en vano calificando ella misma, Idolatría, al sacrificio humano de «desvarío, bárbaro y cruento»⁴⁹⁹. Los indios de Calderón muestran pasmo y respeto por gente «tan mañosa, o tan valiente»⁵⁰⁰ que vienen a conquistarlos a pesar de que «más de mil indios se hallaran / para cada español»⁵⁰¹; los presenta como gente que «...por salvar / las vidas, la desamparan / sus naturales, dejando / bienes, familias y casas»⁵⁰². Lo que nos da Calderón es una imagen edulcorada y triunfalista del conquistador, lo que presenta es la «aurora» de la fe cristiana para la gente de Copacabana que se suponía presa del demonio. Sin embargo, lo más duro, porque va contra lo que nos aseguran las crónicas, es la presentación de los indios como incapaces en la técnica artesanal⁵⁰³. Al hacer uno de sus personajes indios (se piensa nada menos que en el indio Kondori) una estatua de la Virgen María queda «tan sin arte hecha, / tosca y mal pulida»⁵⁰⁴ «porque es labrada de un hombre / sin arte, ciencia ni ingenio»⁵⁰⁵. Tienen que intervenir «celestiales obreros» para que se convierta en el «más bello / simulacro de María»⁵⁰⁶. Lo que separa a Sor Juana de Calderón, estableciendo una oposición radical entre el peninsular y la criolla a pesar de la admiración que por él sintiera, es la apreciación de la ideología cultural y el respeto por las bases religiosas del mundo precolombino. Para volver a los epígrafes del comienzo de nuestro trabajo digamos que el nivel subyacente de las loas, con respecto a las dos que tratan el tema azteca, nos conducen como en esos epígrafes, a dos puntos principales de la que se ha llamado «visión de los vencidos»: la violencia de los conquistadores y la aceptación coerciva de la fe cristiana. La presentación de Sor Juana de problemáticas coloniales del mundo americano, en versos que componen el tramado de loas que preceden autos sacramentales en las cuales se tratan cuestiones de la Eucaristía, fue un intento no tan inocente de velar sus intenciones de mujer criolla que conocía y se enorgullecía del pasado histórico de su tierra; era una manera de atisbar no sólo el mundo cultural, religioso y político de los aztecas, su entidad como personas, sino un modo de contrarrestar, en la Península, la imagen negativa y falsa que allí se había impuesto. Su persona literaria se nos presenta, al cabo de los siglos, envuelta en complejas y contradictorias maniobras por salvar a la vez su calidad de sujeto literario y de sujeto colonial.

Obras consultadas

- ABREU GÓMEZ, Ermilo, Sor Juana Inés de la Cruz. Bibliografía y biblioteca, México, Imprenta de la Secretaría de Relaciones Exteriores, 1934.
- ACOSTA, José de, Historia natural y moral de las Indias, México / Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1962.
- ADORNO, Rolena, «Nuevas perspectivas en los estudios literarios coloniales hispanoamericanos», en Revista de crítica literaria latinoamericana, Lima, vol. XIV, núm. 28, 1988, pp. 13-28.
- , «Literary Production and Suppression: Reading and Writing about Amerindians in Colonial Spanish America», en Dispositio, Michigan, Ann Arbor, vol. XI, núms. 28-29, pp. 1-25.
- ALMEYDA, Clodomiro, dir., El criollismo [con trabajos de Ricardo Latcham, Ernesto Montenegro y Manuel Vega], S. I., Editorial Universitaria, s. f. (Colección Saber).
- ARROM, José Juan, Certidumbre de América, Madrid, Gredos, 1971.
- BATLLORI, Miguel, El abate Viscardo. Historia y mito de la intervención de los jesuitas en Hispanoamérica, Caracas, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1953.
- BÈNASSY-BERLING, Marie Cécile, Humanisme et Religion chez Sor Juana Inés de la Cruz. La femme et la culture au XVII Siècle, París, Editions Hispaniques, 1982.
- BENAVENTE, Toribio de (Motolinía), Historia de los indios de Nueva España, Barcelona, Herederos de Juan Gil, 1914.
- , Historia de los indios de la Nueva España, México, Porrúa, 1969.
- BENÍTEZ, Fernando, Los primeros mexicanos, México, Ediciones Era, 1965. 302
- BRAMÓN, Francisco, Los sirgueros de la Virgen, México, UNAM, 1944.
- BEVERLEY, John, Aspects of Góngora's «Soledades», Amsterdam, Benjamin, 1980.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, Comedias, ed. facsimilar de D. W. Cruickshank y E. Varey, vol. X, Alemania, Gregg International y Támesis Books, 1973.
- CARRERA STAMYA, Manuel, «Códices, mapas y lienzos acerca de la cultura náhuatl», en Estudios de cultura náhuatl, México, UNAM, 1965, pp. 165-220.
- CERVANTES, E. A., Testamento de Sor Juana y otros documentos, México, 1949.
- CÉSAIRE, Aimé, Discourse on Colonialism, Nueva York y Londres, Monthly Review Press, 1972.
- CHURRUCÁ PELÁEZ, Agustín, Primeras fundaciones jesuitas en Nueva España 1572-1580, México, Porrúa, 1980.
- CLAVIJERO, Francisco Javier, Historia antigua de México, México, Porrúa, 1958, 3 t.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la, Inundación castálida, ed. de Georgina Sabat de Rivers, Madrid, Castalia, 1982.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la, Obras complejas, t. II y III, ed. de Alfonso Méndez Plancarte, México, Fondo de Cultura Económica, 1952 y 1955.
- DANIEL, Lee A., «The loas of Sor Juana Inés de la Cruz», en Letras femeninas, (número dedicado a Sor Juana), Boulder, Asociación de Literatura Femenina Hispánica, vol. XI, núms. 1-2 (primavera-otoño), 1985, pp. 42-48.

DEANE, Seanrus, «Introduction», en *Nationalism, Colonialism, and Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990, pp. 3-19.
Diccionario general de americanismos, t. III, ed. por Francisco Santamaría, México, Pedro Robredo, 1942.
Diccionario de mejicanismos, ed. por Francisco J. Santamaría, Méjico, Porrúa, 1959.

303

DURÁN, Fray Diego, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*, t. I y II, México, Porrúa, 1967.
EAGLETON, Terry, «Nationalism: Irony and Commitment», en *Nationalism, Colonialism, and Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990, pp. 23-39.
ELLIOTT, John H., «Introduction: Colonial Identity in the Atlantic World», en *Colonial Identity in the Atlantic World, 1500-1800*, Princeton, Princeton University Press, 1987, pp. 3-13.
, *The Old World and the New 1492-1650*, Cambridge, Cambridge University Press, 1970.
FRIEDE, Juan y Benjamin KEEN, *Bartolomé de las Casas in History. Toward an Understanding of the Man and His Work*, DeKalb, Illinois, Northern Illinois University Press, 1971.
FURLONG, Guillermo, «The Jesuits heralds of democracy and the new despotism», en *The Expulsion of the Jesuits from Latin America*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1965, p. 46.
GARIBAY K., Ángel María, *Historia de la literatura náhuatl*, México, Porrúa, 1971, 2 t.
, *La literatura de los aztecas*, México, Joaquín Mortiz, 1964.
, *Poesía indígena de la altiplanicie*, México, UNAM, 1940.
GLANTZ, Margo, «Las finezas de Sor Juana: Loa para El Divino Narciso», en *Borriones y borradores*, México, UNAM, 1992, pp 177-189.
GRACIÁN, Baltasar, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1960.
HANKE, Lewis, *Aristotle and the American Indians. Study in Race prejudice in the Modern World*, Bloomington y Londres, Indiana University Press, 1959.
, *Estudios sobre Fray Bartolomé de las Casas y sobre la lucha por la justicia en la conquista española de América*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1968.
, *La lucha por la justicia en la conquista de América*, Madrid, Istmo, 1988.
HILL, Eladia, «Vertientes mágico-realistas en la loa El Divino Narciso», en *Letras femeninas*, Boulder, Asociación de Literatura Femenina Hispánica, vol. XI, núms. 1-2, 1985, pp. 49-56.

304

JACOBSEN, Jerome V., *Educational Foundations of the Jesuits in Sixteenth-Century New Spain*, Berkeley, University of California Press, 1938.
KEEN, Benjamin, *La imagen azteca*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
, *Readings in Latin American Civilization, 1492 to the Present*, Boston, Houghton Mifflin, 1967.
, Ver Friede, y Keen.

- KUBAYANDA, Josaphat Bekunuru, «Minority Discourse and the African Collective: Some Examples from Latin American and Caribbean Literature», en *Cultural Critique*, núm. 6, 1987, pp. 113-130.
- LAFAYE, Jacques, Quetzalcóatl and Guadalupe. The Formation of Mexican National Consciousness 1531-1813, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1976.
- LAS CASAS, Bartolomé de, Los indios de México y Nueva España, México, Porrúa, 1971.
- , Apologética historia sumaria, t. I y II, México, UNAM, 1967.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel, La filosofía náhuatl. Estudiada en sus fuentes, 2.^a ed., México, UNAM, 1959.
- , Aztec Thought and Culture. A Study of the Ancient Nahuatl Mind, Norman, University of Oklahoma Press, 1963.
- , Las literaturas precolombinas de México, México, Pormaca, 1964.
- , Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista, México, UNAM, 1963.
- LEONARD, Irving, Los libros del conquistador, México / Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1953.
- LÓPEZ CÁMARA, Francisco, «La conciencia criolla en Sor Juana y Sigüenza», en *Historia Mexicana*, México, ene.-mar., 1957, pp. 350-373.
- LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco, Historia de la conquista de México, ed. de Jorge Gurría Lacroix, Caracas, Ayacucho, 1979.
- MADARIAGA, Salvador de, «The Fall of the Jesuits-The triumph of the philosophers», en *The Expulsion of the Jesuits from Latin America*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1965, pp. 33-40.
- 305
- MARAVALL, José Antonio, La cultura del Barroco, Barcelona / Caracas / México, Ariel, 1981.
- MENDIETA, Fray Gerónimo de, Historia eclesiástica indiana, México, Porrúa, 1971.
- MORNER, Magnos, «Introduction», en *The Expulsion of the Jesuits from Latin America*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1965, pp. 3-30.
- O'GORMAN, Edmundo, Meditaciones sobre el criollismo, México, Centro de Estudios de Historia de México, CONDUMEX, 1970, pp. 15-31.
- , La invención de América. Investigación acerca de la estructura histórica del nuevo mundo y del sentido de su devenir, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- ORJUELA, Héctor H., Poesía de la América indígena. Náhuatl, maya, quechua, Bogotá, Cosmos, 1980.
- PAGDEN, Anthony, «Identity Formation in Spanish America», en *Colonial Identity in the Atlantic World, 1500-1800*, Princeton, Princeton University Press, 1987, pp. 51-93.
- PARKER, Alexander A., «The Calderonian sources of El Divino Narciso», en *Romanisches Jahrbuch*, Alemania, vol. XIX, 1968, pp. 257.
- PASCUAL BUXÓ, José, véase Sandoval y Zapata, Luis de.
- PAZ, Octavio, Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe, Barcelona, Seix Barral, 1982.
- PÉREZ, María E., Lo americano en el teatro de Sor Juana Inés de la Cruz, Nueva York, Eliseo Torres, 1975.
- RAMA, Ángel, La ciudad letrada, Hanover, Ediciones del Norte, 1984.

REYES, Alfonso, Capítulos de literatura española. (Primera serie), México, La Casa de España en México, 1939.

RICARD, Robert, La conquista espiritual de México, México, Jus, 1947.

RIVERS, Elías L., «Diglossia in New Spain», en University of Dayton Review, Ohio, University of Dayton, vol. 16, núm. 2 (primavera), 1983, pp. 9-12.

ROBE, Stanley L., ed., Coloquios de pastores from Jalisco, México, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1954.

SABAT-RIVERS, Georgina, «El Neptuno de Sor Juana: fiesta barroca y programa político», en Estudios de literatura hispanoamericana. Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la Colonia, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias (PPU), 1992, pp. 17-48.

, «Sor Juana Inés de la Cruz», en Historia de la literatura hispanoamericana. Época colonial, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 275-293.

, «Balbuena: géneros poéticos y la epístola épica a Isabel de Tobar», en Estudios de literatura hispanoamericana. Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la Colonia, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias (PPU), 1992, pp. 49-81.

, «Tiempo, apariencia y parodia: el diálogo barroco y transgresor de Sor Juana», en Estudios de literatura hispanoamericana. Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la Colonia, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias (PPU), 1992, pp. 179-206.

, «El Barroco de la contra-conquista: primicias de conciencia criolla en Balbuena y Domínguez Camargo», en Estudios de literatura hispanoamericana. Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la Colonia, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias (PPU), 1992, pp. 17-48.

, «Interpretación americana de tópicos clásicos en Domínguez Camargo: la navegación y la codicia», en Estudios de literatura hispanoamericana. Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la Colonia, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias (PPU), 1992, pp. 83-105.

, «Sor Juana: feminismo y americanismo en su romance a la Duquesa de Aveiro», en Foro hispánico. La mujer en la literatura hispánica de la Edad Media y el Siglo de Oro, núm. 5, 1993, pp. 101-109 (véase aquí, bajo el título: «Mujer letrada [...]).

SAHAGÚN, Bernardino de, Historia general de las cosas de Nueva España, t. I, II, III y IV, México, Porrúa, 1956.

307

SAID, Edward W., «Yeats and Decolonization», en Nationalism, Colonialism and Literature, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990, pp. 69-95.

SALCEDA, Alberto G., «Cronología del teatro de Sor Juana», en Ábside, México, vol. XVII, núm. 3. jul.-sep., 1953, pp. 333-358.

SANDOVAL Y ZAPATA, Luis de, Obras, ed. de José Pascual Buxó, México, Porrúa, 1986.

SIGÜENZA Y GÓNGORA, Carlos de, Obras históricas, ed. de José Rojas Garcidueñas, México, Porrúa, 1960.

, Seis obras, ed. de William G. Bryant con prólogo de Irving Leonard, Caracas, Ayacucho, 1984.

SOUTO ALABARCE, Arturo, Teatro indiano de los Siglos de Oro, México, Trillas, 1988.
SCHWARTZ, Stuart B., «The Formation of a Colonial Identity in Brazil», en Colonial Identity in the Atlantic World, 1500-1800, Princeton, Princeton University Press, 1987, pp. 15-50.
TORQUEMADA, Monarquía indiana, t. I y II, México, Porrúa, 1963.
TORRE REVELLO, José, El libro, la imprenta y el periodismo en América durante la dominación española, Nueva York, Burt Franklin, 1973.
ZAMORA, Margarita, Language, Authority, and Indigenous History in the «Comentarios reales», Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
ZAVALA, Silvio, The Defence of Human Rights in Latin América. (Sixteenth to Eighteen Centuries), Bélgica, UNESCO, 1964.
, La ocupación del Nuevo Mundo por los europeos, (tirada aparte del «Libro jubilar de Emeterio S. Santovenia en su cincuentenario de escritor»), La Habana, 1957.

Loa del auto a San Hermenegildo: Sor Juana frente a la autoridad de la sabiduría antigua⁵⁰⁷

Para Elías Trabulse, agradeciéndole el apoyo moral que le debo desde hace muchos años.

Sor Juana Inés de la Cruz escribió sus tres autos sacramentales: El mártir del Sacramento, San Hermenegildo; Divino Narciso y El cetro de José, probablemente entre los años 1680 y 1691 según Méndez Plancarte; volveremos luego a esta cuestión. Y pienso que debió escribirlos en ese orden ya que en las loas que los preceden, se advierte un interés creciente por cuestiones americanas relacionadas, en la primera, con el llamado Descubrimiento, y en las otras dos por el impacto de la presencia de los conquistadores en el mundo azteca. Apuntemos que la monja escribió esas loas, por lo menos la de Divino Narciso⁵⁰⁸, a instancias de la marquesa de la Laguna para que se representaran en la corte de Madrid, lo cual, al parecer, nunca se llevó a la práctica, según hemos señalado en otro lugar⁵⁰⁹. Lo mismo Divino Narciso que El mártir del Sacramento [...] mencionan, al final de la loa, a los monarcas españoles lo cual refuerza la idea de que, efectivamente, cuando Sor Juana las escribió, contaba con que allí se representarían y, por tanto, lo que decía en ellas se dirigía casi en exclusividad a un público letrado peninsular.

Recordemos, con respecto a las fechas que hemos dado, que en noviembre del año 1680 hicieron su entrada en la ciudad de México los marqueses de la Laguna, a los cuales el Cabildo y la Catedral levantaron arcos triunfales cuyo diseño y explicación encargaron a Carlos de Sigüenza y Góngora y a Sor Juana, respectivamente. La relación del arco del primero, Teatro de virtudes políticas [...], se basaba en famosos emperadores aztecas, los cuales ponía de ejemplo al nuevo virrey. Sor Juana, en su propia relación, el Neptuno alegórico [...], se mostró más prudente al seguir la costumbre

tradicional de presentar al virrey modelos mitológicos, de Neptuno en este caso: el título de la Laguna le hizo pensar en el rey mitológico de las aguas. El famoso erudito y científico contemporáneo de Sor Juana, por medio de su Teatro [...], nos da pruebas, ya en esa época, de su enorme interés por el mundo precortesiano de su tierra, entusiasmo que compartiría con Sor Juana al mostrarle los mapas y códices que iba coleccionando y probablemente al comentarlos con ella. Lo mismo el uno que la otra eran reconocidos intelectuales del mundo virreinal de la Nueva España, y, aunque quizá en algún momento su amistad sufriera roces, el sabio novohispano sentía respeto por la monja; en este caso particular de la relación de su arco, se las arregló para involucrar a Sor Juana con la explicación que hacía de sus emperadores⁵¹⁰. Es por ello que estos roces, si los hubo, ocurrirían durante los años subsiguientes a los acontecimientos que rodearon a los arcos, ya que Sigüenza no recibió el favor de estos virreyes de la Laguna y, en cambio, fueron los años de mayor apoyo y protección para la monja.

Sigüenza y Góngora y Sor Juana pertenecían ambos a la alta clase clerical de la sociedad en que vivían, sociedad que se ubicaba en la urbe, la consabida «ciudad letrada» de Ángel Rama. A los dos los unían fuertes lazos con la Compañía de Jesús, la cual, desde la llegada de ésta a México en 1572, había creado los llamados «colegios» donde se impartía a los alumnos una exigente preparación escolástica y humanística que le dio a la orden, muy pronto, el control del saber y de los estudios avanzados en la ciudad de México. La actitud de los jesuitas hacia creencias y personas en tierras novohispanas mantuvo la misma apertura y adaptabilidad que la orden había mostrado en otras partes del globo, probablemente porque no solían ser reclutados para los cargos seculares de la Iglesia⁵¹¹. Por otra parte, es sabido que a la orden se la ha identificado con el Barroco, es decir, con los conceptos y lenguaje que constituían los modos de expresión de esa corriente y que los jesuitas importaron de la Península a la Nueva España. La cultura barroca le daba una gran importancia a la búsqueda y expresión íntima de la personalidad, así que puede sacarse en consecuencia que estos factores promovieron la formación de la conciencia de identidad criolla de los jóvenes pupilos dándoles derrotero y sentido a sus inquietudes políticas y sociales, aunque todo esto se expresara de modo vago y ambiguo. En resumen: no parece posible que el éxito de la orden por formar y captarse a la élite novohispana y, en particular, el carácter más universal que españolizante que había exhibido por todas partes -permitiéndole cobijar e incluso impulsar, en la Nueva España, las inquietudes propias de los jóvenes criollos- no llegara a los dos eruditos más importantes de esa sociedad virreinal.

Digamos, entonces, que el interés que ellos sentían por las cosas americanas no era sólo la curiosidad por lo exótico propia del Barroco; era cuestión personal en su cualidad de entes criollos. En relación con Sor Juana, otro aspecto significativo que nos interesa señalar, y que se halla por todas partes en su obra, es su lucha por establecerse como mujer intelectual. Ahora bien, el estudio y el saber de la época, como sabemos, no sólo era prerrogativa de los hombres sino que los jesuitas eran los primeros titulares. Sor Juana se desenvolvía en el mundo ilustrado que ellos habían creado, incluso se ha dicho que ella quería ser jesuita⁵¹².

Lo que sí quería la monja es que se le reconociera el mismo prestigio pedagógico, cultural y literario que la sociedad de su tiempo les daba a los jesuitas más destacados. La escritora resintió, como nos lo dice en su Respuesta, principalmente, el no haber tenido maestros y haber tenido que ser, forzosamente, autodidacta. También protestó de forma indirecta en la misma obra al reinterpretar, o explicar, las palabras de San Pablo «Mulieres in Ecclesia taceant», es decir, que se vedara a las mujeres impartir lecciones por considerarlas incapaces.

Estas preocupaciones de la monja aparecen en la loa de su auto: El mártir del Sacramento, San Hermenegildo. El auto, según Méndez Plancarte, se escribió entre los años 1680 a 1688 «mas probablemente, hacia esta última fecha, en que la marquesa de la Laguna tornó a España»⁵¹³. Según mi hipótesis de que este auto sería el primero de los que escribió, los tres, con sus loas, se concebirían y empezarían a redactarse, más bien, a partir de 1681 (los marqueses de la Laguna entraron en la ciudad de México en noviembre de 1680), cuando Sor Juana supo del arco de Sigüenza y Góngora y de su relación basada en la grandeza de los emperadores mexicas, y cuando, poco después, comenzaría a hablarle a María Luisa Manrique de Lara, condesa de Paredes por título propio, de ese mundo precortesiano. Este auto, particularmente, hubo de escribirse en el largo lapso de los siete u ocho años (entre 1681 y 1689) anteriores a febrero de 1689, en vida de María Luisa de Orleans (o de Borbón), la primera esposa de Carlos II; Sor Juana menciona en la escena VIII (la última) al rey, deseándole heredero, y a la reina mencionada así como a la reina-madre⁵¹⁴.

La monja nos muestra, por medio de estas loas de sus autos, su afición y aprovechamiento de las lecturas y de las discusiones humanísticas que, desde el siglo XV ponían en entredicho la lectura del canon de la sabiduría antigua. Estas discusiones se apoyaban en una crítica de las lecturas que se consideraban modelos. Tenían en cuenta la preferencia por los modernos en las conocidas discusiones entre antiguos y modernos, el valor de la experiencia por encima del conocimiento que predicaban los libros y era marca del Barroco y, unido a todo ello -rezagos del Renacimiento- el respeto por «la unidad del género humano y su intrínseca dignidad»⁵¹⁵. Lo que vamos a ver en Sor Juana -a diferencia de otros eruditos que se ocupaban de estas cuestiones- es una síntesis de lo que constituían sus preocupaciones y deseos personales como mujer intelectual y americana: la monja habla por boca de un «maestro»⁵¹⁶ -lo que nunca se le permitió ser- para sentar cátedra refutando creencias de los sabios de la antigüedad clásica, creencias que se habían conservado, a través de la Edad Media, en la vieja Europa. La escritora no se limita a tratar cuestiones relacionadas con la ciencia antigua, sino que extiende estas reflexiones al mundo filosófico de los Padres de la Iglesia: así nos demuestra no solamente que las mujeres podían ser intelectuales, sino que también podían dar lecciones a los grandes varones de todos los tiempos, fuera en el campo del saber humano o en el de la teología, por mucho que en la Respuesta hubiera dicho que no quería tratar de estas cosas por miedo a equivocarse y tener ruidos con el Santo Oficio. Por otro lado, en el ambiente religioso-intelectual de la España contrarreformista, parece haber habido más lugar para disensiones del que generalmente se admite⁵¹⁷. Pero eso no es todo: las implicaciones de sus juegos teatrales nos

descubren el intelecto agudo y avanzado de la monja bien asentado en la duda, que marca a los grandes intelectuales de esa época y de todas. Aunque su pensamiento nos llegue por vías sinuosas, nos dice que nadie tiene en su mano la verdad definitiva porque pueden surgir otros modos de enfoque o puede haber otros descubrimientos que la nieguen, afirmando nuevas verdades que el tiempo futuro puede rechazar una vez más. Se puede medir el avance del pensamiento de Sor Juana cuando uno piensa en la crítica radical del concepto actual de historia que se halla en Paul Ricoeur y en Walter Benjamin, por ejemplo. Como se ha sugerido, la historia no es una identidad con decurso unitario que registra sólo los hechos notables de los grupos dominantes y que pretende una información regulatoria con verdades absolutas; para Sor Juana, como para los pensadores modernos, todas las «verdades» se hacen sospechosas⁵¹⁸. Esta noción de historia de que hablamos, se ha definido a través de la narrativa; aquí la monja nos expresa estos pensamientos en poesía aunque tengan ciertos rasgos de narración. Sor Juana, miembro de un grupo marginalizado, el femenino, al que no se le daba la importancia intelectual debida, se coloca frente a las «verdades» que proceden de la autoridad masculina establecida.

Antes de pasar al examen de la loa, pequeña obra dramática por sí misma, y para entender mejor la base de aquello que la monja va a refutar, detengámonos para hacer comentarios, sin extendernos demasiado, sobre el saber de la época. Por un lado, hay referencias a lo que significaban las columnas de Hércules en el mundo clásico, es decir, la creencia de que no había tierras más allá de ese punto (*non plus ultra*); y, por el otro, referencias a las opiniones teológicas de San Agustín y de Santo Tomás. De todo ello se habla en esta loa de Sor Juana.

En el mundo inseparable de la ciencia y la filosofía del conocimiento antiguo⁵¹⁹, el único universo existente y conocido lo constituían las tierras que, más cerca o más lejos, rodeaban al Mediterráneo. El arte y la literatura, el comercio y la artesanía, las exploraciones e investigaciones que se realizaban, los viajes por mar o por tierra, las luchas políticas y las guerras, los imperios que nacían y morían, todo ello se desarrollaba en el mundo que el *mare internum* (o *mare clausum*, *mare nostrum* o *mare africanum*) limitaba, por el oeste, con las llamadas Columnas de Hércules y por el este, con los Estrechos del Helesponto y de Mesina. No importa qué explicación se le diera al Estrecho de Gibraltar, todas las aguas que no estaban encerradas dentro de sus columnas, constituían el gran océano que era desconocido y temido, hostil⁵²⁰.

In Ancient times when the Mediterranean and its encircling lands embraced most of the known world, the whole outlook of ancient life was directed towards its blue waters. This was the view of Plato and Strabo⁵²¹.

La visión de Herodoto del mundo antiguo no registra, entre otras, la creencia de los pitagóricos de que el mundo era una esfera, quizás porque algunos creían que el concepto sólo había sido un «happy guess, based on the idea that it was the most perfect figure»⁵²². Aunque su facultad

crítica con frecuencia lo salva de equivocaciones que fueron comunes mucho después de su tiempo⁵²³, no lo fue para salvarlo de creer que el mundo era una superficie plana sobre la cual el sol se movía de este a oeste. Pero ningún autor es más conocido que Plinio. No sólo fue modelo durante toda la Edad Media sino que, con la institución de la imprenta y subsecuentes traducciones a lenguas vernáculas, su obra se conoció extensamente; de los treinta y siete libros que forman su *Naturalis Historia*, los capítulos III al VI se ocupan de la geografía y etnografía de ese mundo cerrado de la época y aunque presentan cierto deseo de rigor, los resultados son poco científicos según se entiende hoy. Por otra parte, el gran poema medieval de Dante estaba basado en la aceptada cosmología de Tolomeo, con la Tierra esférica en el centro del sistema planetario y el Paraíso colocado lejos del océano del levante, en las antípodas de Jerusalén. Sor Juana, desde luego, estaba al corriente de todas estas ideas de los Antiguos y de sus creencias.

En cuanto a los dos Padres de la Iglesia que aparecen en la loa, sobre todo en las discusiones de los estudiantes 1 y 2, se trata de los dos más famosos de la historia de la Iglesia. San Agustín de Hipona (354-430) fue obispo de esa ciudad en el África romana y la figura dominante del pensamiento occidental religioso de su tiempo; se le ha considerado el más grande filósofo del cristianismo antiguo. Su pensamiento es producto de la fusión de los conceptos religiosos del Nuevo Testamento con la tradición platónica de la filosofía griega. La autoridad de San Agustín, por encima de otros teólogos de la Iglesia cristiana, no fue discutida hasta la llegada del «doctor angélico», Santo Tomás de Aquino (1225-1274), de formación más bien aristotélica que platónica, casi ocho siglos más tarde. Tomás tenía una mente científica y trató de relacionar todas las ciencias así como muchos opuestos que parecían irreconciliables; poseía la virtud de discernir lo que era fundamental.

Sor Juana conocía, por supuesto, aún mejor las doctrinas de estos dos Padres de la Iglesia, las cuales trató en varias ocasiones casi siempre en relación con la mayor «fineza» de Cristo, es decir, la mayor prueba de amor de Jesucristo para el género humano, preocupación que inquietó a la monja y que aparece especialmente en su Carta Atenagórica (o Crisis de un sermón, según título que aparece en sus ediciones antiguas) y en las «Letras bernardas». Lo que llama la atención en esta loa, es la habilidad de la monja en relacionar estas doctrinas teológicas con aspectos científicos y de aplicar, a esos dos mundos conceptuales la idea progresista de que siempre se puede encontrar una mente que halle nuevas teorías que cambian para siempre las verdades que se habían aceptado como incontrovertibles.

Vayamos ahora al análisis de la loa misma. Se desarrolla en dos planos cronológicos de acuerdo con los dos conceptos diferentes que la monja va a utilizar para probar su tesis: el concepto teológico expuesto por los dos Padres de la Iglesia mencionados; y el concepto histórico en relación con el non plus ultra y las Columnas de Hércules, y el descubrimiento de Cristóbal Colón. Los dos niveles cronológicos mencionados dan exitosamente la impresión de simultaneidad, en un manejo de lo que posteriormente se ha llamado metateatro resumido por Méndez Plancarte en una frase estupenda al decir que Sor Juana «le madruga ya a

Pirandello»524.

Aclaremos aún más: en el primer plano tenemos a dos estudiantes enfrascados en una discusión teológica a la que un tercer estudiante añade el tema de la ciencia; en el segundo plano, hallamos a personajes relacionados con la mitología, la historia, la geografía y el saber antiguos. A los estudiantes no se les da nombre sino un número: 1, 2 y 3. Esto es significativo: con ello la monja apunta quizá al hecho de que cualquier estudiante mexicano de los «colegios», así como cualquier estudiante español de escolástica, tenía la preparación adecuada para enfrascarse en altas discusiones teológicas, poniendo así, a los americanos y a los europeos, en el mismo nivel. Aunque no hay una referencia explícita al lugar en el que se desarrolla la disputatio (y teniendo en cuenta que estas escenas alternan con las de Hércules y Colón) tenemos que concluir que se trata de estudiantes novohispanos, y que estas discusiones tienen lugar en algún claustro situado en el mundo americano más cercano a Sor Juana, es decir la capital del virreinato de la Nueva España donde la monja vivía⁵²⁵ ya que -recordémoslo para lo que sigue- Sor Juana se identifica con el estudiante 3 quien, además, es el que actúa como maestro, según abundaremos más adelante.

La escena I comienza in medias res con la discusión de los estudiantes 1 y 2 sobre la mencionada mayor fineza de Cristo, tema relacionado al del libre albedrío que apasionó a la Europa de los siglos XVI y XVII con las discusiones sobre la gracia santificante y la gracia eficaz, que los teólogos católicos Báñez y Molina llevaron adelante. Con un lenguaje que utiliza los modos escolásticos de razonamiento, el estudiante 1 defiende a San Agustín, quien creía que la mayor prueba del amor de Dios, de Cristo, es decir, la mayor fineza, la constituía el haber muerto en la cruz por los hombres. El estudiante 2 defiende a Santo Tomás, quien decía que lo era el haberse quedado Jesús en el sacramento de la Eucaristía para unirse y fortalecer al género humano a través de los siglos. El estudiante 3, que se presenta de más autoridad por su puesto y por su edad⁵²⁶, que es quien se señala como maestro de los otros además de amigo⁵²⁷, y les inspira respeto⁵²⁸, sale en la escena II regañándolos porque se han acalorado y ponen «en las voces / la fuerza del argumento», advirtiéndoles que en las «Escuelas»:

Esta no es cuestión de voces
sino lid de los conceptos;
y siendo juez la razón,
que será vencedor, pienso,
el que más sutil arguya,
no el que gritare más recio⁵²⁹.

Después de pedirle a los estudiantes 1 y 2 que le expongan la base de sus «dos opiniones», la de San Agustín y la de Santo Tomás, ya señaladas, el maestro menciona su «mayor intento», intención que, por el momento, no descubre⁵³⁰. Enseguida, bajo esa capa de «maestro», se nos presenta la Sor

Juana estudiosa y filosófico-científica que conoce de la «magia natural» en la que creían los sabios del Renacimiento y que desarrolló Atanasio Kircher en sus últimas obras, las cuales la monja conocía bien. Dice, «[...] con mis ciencias puedo / fingir [...]». Y este «fingimiento» puede realizarlo utilizando a la ciencia a través de varios procedimientos⁵³¹: 1) «[...] en las perspectivas / de la luna de un espejo»; 2) «condensando el aire / con los vapores más térreos»; 3) «turbando los ojos, / mostrar aparentes cuerpos». Pero si ellos, los otros estudiantes, no admiten esos procedimientos «científicos», pueden apelar a la habilidad de la mente haciendo que «el entendimiento / con alegóricos entes» haga visibles los objetos, lo cual -les anuncia- ellos van a «ver» enseguida.

Con la escena III comienza el segundo plano que mencionamos antes. Aparecen soldados con las famosas Columnas de Hércules para fijar «el término extremo / del Mundo», que es «el que ha Hércules descubierto» y que establecieron el non plus ultra, los confines del universo antiguo⁵³². Esta entrada constituye una irrupción aparentemente total, en el terreno de lo visual, lo intelectual y lo histórico, de lo que se venía desarrollando en escena. A ésta sigue la escena IV en la que aparecen de nuevo los estudiantes 1 y 2, muy desconcertados, preguntándole al «maestro» lo que ha querido significarse con la escena anterior. Enseguida después nos presentan la escena V en la que aparecen, ahora, otros soldados, pero esta vez acompañados de Colón, quien exclama:

¡Albricias, Europa, albricias!
Más Mundos hay, más Imperios,
[...]
Sal de aquel pasado error,
que tus Antiguos tuvieron,
de que el término del Mundo
no pasaba del Estrecho!

Versos que ponen el énfasis en el plus ultra que aseguraba la existencia de otros mundos más allá del Estrecho de Gibraltar, lo cual hacía posible «borrar»⁵³³ esas columnas de Hércules y dibujar nuevos mapas, es decir, dar constancia del continente «descubierto» y de la equivocación de los Antiguos que habían negado su existencia.

En la escena VI, los estudiantes 1 y 2 siguen intrigados por la presencia de Hércules y Colón en la loa; reflexiona el primero, preguntando «¿[...] / supuesto que nada de ello / tiene conexión alguna / que hacer pueda a nuestro intento?». A lo que el maestro contesta «que vuestros argumentos / para otro fin me servían. / Y es el caso, que yo tengo / a mi cargo hacer un Auto / del Divino Sacramento, / [...] / Y [...] / [...] quise hacer / de vuestros discursos mismos / la fábrica de mi Loa» añadiendo que el haber hecho salir en escena a Hércules y Colón no es realmente cuestión de «mágica» sino de «ingenio», es decir, del ingenio de quien escribe la loa, según los procedimientos «científicos» que se

comentaron antes, o quizá también con referencia a las tramoyas utilizadas, o a ambas cosas (si es lo primero, la ambigüedad con que lo dice, que implica el orgullo propio de la escritora, encanta por su atrevida candidez). Ante tal respuesta, insiste el estudiante 2 sobre que, si quería dar ejemplos, debía de haberlos tomado de la Escritura antes que utilizar personajes profanos que «son muy distantes del caso», conminando al maestro a que diga «¿[...] a qué efecto / a Hércules y Colón traes?». El maestro contesta enigmáticamente: «A eso no he de responderos / yo [...]» añadiendo que también está suspenso «el juicio de a cuál me inclino / de vuestros dos argumentos». Sor Juana alaba en esta loa -como lo hace en el Sueño con la figura de Faetón- el coraje de personajes que aceptan riesgos para probarse a sí mismos. Aunque, explícitamente, no se decide por ninguno de los «dos argumentos» de los Padres, tenemos que concluir que, puesto que hace el elogio de Colón y de su audaz y arriesgada aventura destruyendo la noción del ya muy mencionado non plus ultra de los Antiguos, implícitamente, ella, «el maestro», favorece la opinión de Santo Tomás quien vino después de San Agustín, con una «mejor» idea de «fineza». Es decir, se hace un parangón de las ideas teológicas de los Padres de la Iglesia, San Agustín y Santo Tomás, y de las mitológico-históricas de Hércules y Colón. Al mismo tiempo, anuncia su respuesta en lo que dirán los dos coros de la música⁵³⁴ que, en la escena vil, alternarán con las discusiones sobre las finezas de Cristo que continúan, a la par, los estudiantes. La escena VIII es la acostumbrada escena final en la que los protagonistas, los tres estudiantes, saludan a las personalidades asistentes y se despiden de ellas. En esta loa, prueba de que realmente Sor Juana esperaba se presentaría ante los reyes, se dirigen al monarca español (Carlos II), a la reina (María Luisa de Borbón o de Orleans) y a la reina-madre, Mariana de Austria, según antes se adelantó (ver nota 514).

Es en la escena VII donde se resuelven, a mi parecer, los enigmas propuestos en la loa por el «maestro» y donde se relacionan los dos aspectos principales que se proponen: el teológico y el histórico. El estudiante 1 vuelve a recriminar al estudiante 3, «el maestro», por la utilización de los ejemplos de Hércules y Colón, a lo que éste contesta:

Pues mirad si son superfluos.
No haber más mundo creía
Hércules en su blasón,
mas se echó al agua Colón
y vio que más mundo había.
Así cuando se entendía
que el llegar a padecer
era del Sumo Poder
la empresa mayor que vieron,
se echó al agua y conocieron
que quedaba más que hacer.

El coro 2 también juega con la frase «echarse al agua»: jugarse el todo por el todo, ir más allá de lo que se cree posible. De este modo, la monja, sin determinarse claramente por ninguna de las dos opiniones teológicas mencionadas⁵³⁵ -porque ése no era su propósito principal- relaciona las discusiones en las que estaban enfrascados los estudiantes con las empresas de Hércules y Colón y saca sus propias conclusiones. Sor Juana nos dice que no hay, que aceptar una «verdad» determinada, sea en teología, en geografía o en cualquier otra ciencia, porque siempre puede haber una mente valiente que, como en el caso de Colón, esté dispuesta a echarse al mar, a arriesgarse a conquistar mundos nuevos destruyendo verdades que se creían invulnerables. Colón destruyó la «verdad» impuesta por el mundo antiguo, ya que más allá de las columnas de Hércules sí existían otros mundos. Santo Tomás, con su opinión de que la mayor prueba del amor de Cristo era la Eucaristía, puso a prueba (Sor Juana sugiere que superó) la «verdad» de que lo fuera el padecer en la cruz, según había determinado San Agustín siglos antes. Es así como la monja mexicana, en la segunda mitad del siglo XVII, nos muestra su creencia en el avance de la ciencia y del conocimiento humanos. La lección de Sor Juana es ésta: no hay que creer que haya ninguna verdad total y permanente ya que alguien dispuesto a «echarse al mar», a enfrentarse a ella, puede destruirla con nuevos descubrimientos y abrir nuevas perspectivas. Esta loa es una demostración irrevocable de la mente inquisitiva de la monja de México, de su admirable espíritu crítico y analítico, razonador, de un intelecto que no se conformaba con «verdades» establecidas por muy seculares que fueran. Y esta falta de conformismo expresada por su pluma, es también un tremendo mentís a la posición secundaria y doméstica en que se mantenía a la mujer de su siglo. Es, en fin, la valiente réplica a la autoridad masculina y europea de una voz de mujer que habla desde América.

Obras citadas

- AZAR, Héctor, «Sor Juana y el descubrimiento de América», en Memoria del Coloquio Internacional Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano, 1995, Toluca, Estado de México, 1995, pp. 9-15.
- BENJAMIN, Walter, «Theses on the Philosophy of History», en Illuminations, ed. de Hannah Arendt, Nueva York, Schocken Books, 1969, pp. 253-264.
- BULFINCH, Thomas, Bulfinch's Mythology, New York, Avenel Books, 1979.
- CEVALLOS, Francisco Javier, «La alegoría del deseo. La "loa" para el auto "El mártir del Sacramento, San Hermenegildo", de Sor Juana Inés de la Cruz», en Teatro. Revista de Estudios Teatrales, Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, núm. 2, diciembre, 1992.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la, Loa para El mártir del Sacramento, San Hermenegildo, ed. de Alfonso Méndez Plancarte, t. III, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, pp. 97-115.
- EHRENBERG, Victor, Aspects of the Ancient World, Nueva York, William

- Salloch, 1946.
- FLETCHER-ALLEN, Edgar y A. M. HYAMSON, *The Mediterranean*, Nueva York, Dodd, Mead and Co., 1932.
- GARIBAY, Ángel María, *Mitología griega. Dioses y héroes*, México, Porrúa, 1936.
- HERODOTO, Herodotus, trad. al inglés por A. D. Godley, t. I, Nueva York, Putnam's Sons, 1926.
- HOW, W. W. y J. WELLS, *A commentary on Herodotus*, t. I y II, Nueva York, Oxford, 1989.
- LERNER, Isaías, «La visión humanística de América: Gonzalo Fernández de Oviedo», en *Las Indias (América) en la literatura del Siglo de Oro. Homenaje a Jesús Cañedo*, (Actas del Congreso Internacional celebrado en Navarra, Pamplona), Navarra, Gobierno del Estado de Navarra / Departamento de Educación y Cultura, Kassel-Edition Reichenberg, 1992, pp. 3-22.
- LUDWIG, Emil, *The Mediterranean. Saga of a Sea*, Nueva York, McGrawHill, 1942.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso, ed., *Sor Juana Inés de la Cruz. Obras completas*, t. III, México, Fondo de Cultura Económica, 1955.
- MORNER, Magnus, «Introduction», en *The Expulsion of the Jesuits from Latin America*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1965, pp. 3-30.
- MYRES, John L., *Herodotus. Father of History*, Oxford, Clarendon Press, 1968.
- POLIBIO, Polybius. «The Histories», ed. de Mortimer Chambers, Libro II, Nueva York, Twayne Publishers, 1966.
- RAMA, Ángel, *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 1984.
- RICOEUR, Paul, «El tiempo contado», en *Revista de Occidente*, núm. 76, septiembre, 1987, pp. 41-64.
- ROBINSON, Charles Alexander, Jr., «Introduction», en *Selections from Greek and Roman Historians*, Nueva York, Holt, Rinehart and Winston, 1957, pp. VIII-XXXVI.
- ROSE, John Holland, «Preface», en *The Mediterranean in the Ancient World*, caps. I, V, y VI, Nueva York, Greenwood Press, 1969.
- SABAT DE RIVERS, Georgina, «Apología de América y del mundo azteca en tres loas de Sor Juana», en *Revista de estudios hispánicos*, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1992, pp. 267-291 (Seminario de estudios hispánicos).
- , ed., *Sor Juana Inés de la Cruz. Inundación castálida*, Madrid, Castalia, 1982.
- , «El Neptuno», en *Sor Juana Inés de la Cruz. Inundación castálida*, Madrid, Castalia, 1982, pp. 63-71.
- SEMPLE, Ellen Churchill, *The Geography of the Mediterranean Region. Its Relation to Ancient History*, Nueva York, Holt, 1931.
- SLOCOMBE, George, *The Mediterranean and its Future*, Londres, Hutchinson, 1936.
- SMITH, Charles Edward y Paul Grady Moorhead, *A Short History of the Ancient World*, cap. XVIII, Nueva York, Appleton-Century, 1939.
- WATERS, K. H., *Herodotus the Historian. His Problems, Methods and Originality*, Norman, Oklahoma, University of Oklahoma Press, 1985.

WEBER, Alison, «Between ecstasy and exorcism: religious negotiation in sixteenth-century Spain», en *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*, núm. 23 (primavera), 1993, pp. 221-234.

WEBSTER, Hutton, *Ancient Civilization*, Nueva York, Heath, 1931.

Imágenes técnicas y mecánicas en la poesía de Sor Juana

Quien vive por vivir sólo
sin buscar más altos fines,
de lo viviente se precia,
de lo racional se exime
y aun de la vida no goza;
pues si bien llega a advertirse,
el que vive lo que sabe,
solo sabe lo que vive.

Sor Juana Inés de la Cruz⁵³⁶

- I -

Todos conocemos la gran curiosidad intelectual y la marca de racionalidad que rigieron la obra de Sor Juana Inés de la Cruz, indicios que aparecen en los versos que hemos puesto de epígrafe. Esta irrevocable inclinación a lo intelectual la hizo asomarse a muy variados aspectos del saber, de la ciencia de su tiempo; seguramente la muestra principal, y más barroca, de ese conjunto que formaba el saber clásico, mitológico e incluso arquitectónico y técnico asequible a nuestra monja es la que se halla expresada de manera apretada y difícil en el *Neptuno*⁵³⁷, obra en la que, entre otras cosas, se habla de desagües para la ciudad. Pero antes de pasar a analizar, en la segunda parte de este trabajo, aspectos más nuevos dentro del ambiente científico que la rodeaba, repasemos algunos ejemplos, en poesía y en prosa, de los más tradicionales dentro de la llamada ciencia de su época.

Muestran estas preocupaciones, envueltas en conceptos escolásticos, sus romances filosóficos, de los cuales son buen ejemplo los que comienzan «Si

daros los buenos años», dedicado al virrey, marqués de la Laguna, en el que reflexiona sobre cuestiones de cómo vivir mejor: «Ningún espacio de tiempo / es corto al que no permite / que los instantes más breves / el ocio le desperdicie. / Al que todo el tiempo logra, / no pasa la edad fluxible, / pues viviendo la presente, / de la pasada se sirve»⁵³⁸, y le da consejos al gobernante: «Vivid, y vivid discreto, / que es sólo vivir felice: / que dura y no vive, quien / no sabe apreciar que vive»⁵³⁹. Véase también el que comienza «Finjamos que soy, feliz»⁵⁴⁰ escrito, al parecer, en un momento de desaliento, y en el que se dirige y dialoga con su propio pensamiento: «Sírname el entendimiento / alguna vez de descanso, / y no siempre esté el ingenio / con el provecho encontrado. / [...] / El discurso es un acero / que sirve por ambos cabos: / de dar muerte, por la punta, / por el pomo, de resguardo»⁵⁴¹.

Esta inclinación al estudio y el saber, y la entrada que le dio en su mente a la duda, marca inquisitiva de todo sabio, incluso la llevó, según aparece en la loa de su auto *El mártir del Sacramento*, San Hermenegildo, a enfrentarse a los errores cometidos por los sabios de la Antigüedad, cuando se determinó que las Columnas de Hércules, el Estrecho de Gibraltar, marcaban el non plus ultra de la vida del hombre, concepto destruido por Cristóbal Colón⁵⁴². Estos errores se continuaron durante la Edad Media y prevalecieron en los europeos precolombinos hasta el descubrimiento de América.

Uno de los ejemplos poéticos de Sor Juana más destacados dentro del saber escolástico-tomista de la época es el soneto silogístico que comienza «Probable opinión es que conservarse»⁵⁴³. La monja, en los cuartetos, expone su saber sobre el hilomorfismo⁵⁴⁴, doctrina de la materia y forma, aplicada a la cosmología aristotélica medieval y relacionada con la incorruptibilidad de los cielos, combinando en los tercetos todo ello, de modo muy original, con el amor sentido hacia Celia por un «yo» supuestamente masculino, haciendo así a ese amor también incorruptible. Dicen los tercetos finales: «Así tu amor, con vínculo terrible, / al alma que te adora, Celia, informa; / con que su corrupción es imposible / ni educir otra con quien no conforma, / no por ser la materia incorruptible, / mas por lo inamisible de la forma»⁵⁴⁵.

Otra ciencia de la época más frecuentemente tratada por la poesía de entonces, y que Sor Juana también reflejó, es la cosmología, aunque ella aclaró bien las diferencias que se hacían entre lo que llamamos hoy astronomía, entonces astrología natural, y la astrología judiciaria⁵⁴⁶; ésta, rechazada por la Iglesia, es la que trataba de regir la conducta del ser humano según el curso de los astros, «ciencia» que ha llegado a nuestros días bajo el simple nombre de astrología. Sor Juana empleaba la cosmología, supuestamente geocentrista, en las composiciones de felicitación de cumpleaños como, por ejemplo, en la que dedicó al primer año del hijo de los marqueses de la Laguna, nacido en México. Recorre en su romance, mencionándolos, los doce signos que han transcurrido por el firmamento en ese período: «ya al León dejáis vencido, / ya al Toro dejáis sujeto, / ya al Cáncer sin la ponzoña / y al Escorpión sin veneno». Y hay una composición dedicada al mismo pequeño al cumplir dos años, que nos ofrece la interesante mención de «el reloj del cielo»: «Señor, ya el reloj del cielo, / que a meses mide los siglos, / desde que nacisteis Vos / dos

círculos ha cumplido»⁵⁴⁷. El reloj del cielo mide los siglos por el paso anual de los meses, según los signos que cruzan el cosmos. En este uso del cosmos está implícita la idea de la medida junto al veloz transcurso del tiempo, y hay una relación entre la existencia humana y el concepto metafísico de la vida que se escapa sin poderla detener. Esta correspondencia poética entre ideas pertenecientes a la cosmología cristiana y verdades morales se hacen más evidentes con la utilización del reloj mecánico, según veremos luego.

En la Respuesta hallamos que las reflexiones de Sor Juana la llevan a la observación de cuestiones, entre otras, relacionadas con el mundo físico; nos dice:

Paseábame algunas veces en el testero de un dormitorio nuestro (que es una pieza muy capaz) y estaba observando que siendo las líneas de sus dos lados paralelas y su techo a nivel, la vista fingía que sus líneas se inclinaban una a otra y que su techo estaba más bajo en lo distante que en lo próximo, de donde infería que las líneas visuales corren rectas, pero no paralelas, sino que van a formar una figura piramidal. Y discurría si sería ésta la razón que obligó a los antiguos a dudar si el mundo era esférico o no. Porque, aunque lo parece, podía ser engaño de la vista, demostrando concavidades donde pudiera no haberlas⁵⁴⁸.

Esta mente alerta y barroca que «nada veía sin segunda consideración», se manifiesta también cuando nos cuenta de su «locura», su deseo de saber, al observar a dos niñas jugando con un trompo; regando harina en el suelo, comprobó que lo que dibujaba el trompo no eran «círculos perfectos»; como aparecía a la vista, sino «unas líneas espirales que iban perdiendo lo circular cuanto se iba remitiendo el impulso»⁵⁴⁹. El tercer ejemplo, seguido de los otros dos, de estas preocupaciones de tipo científico con las que, -no cabe duda- impresionaría al obispo de Puebla a quien le escribe la Respuesta, es el muy conocido sobre «los secretos» que le ofrece su mundo «natural», cotidiano, al meterse en la cocina: que un huevo se une y fríe en la grasa, que se despedaza en el almíbar, que el azúcar se conserva fluida echándole una fruta agria, etcétera. Todo esto la lleva a la famosa y muy conocida frase de que: «Si Aristóteles hubiese guisado mucho más hubiera escrito», lo cual no es sino un modo agudo de decir que las mujeres, precisamente por su «oficio» doméstico y disponibilidad, poseen más ocasiones de investigar la realidad del mundo. Al final de esta sección de la Respuesta, de distintos modos nos dice que éstos son méritos alabados en los hombres, pero no pueden serlo en ella porque su deseo de aprender es una necesidad vital. Es decir, lo que ella llama en esta obra «su inclinación», el impulso hacia el estudio y la poesía que, según asegura, puso Dios en ella, la coloca, por estas razones, por encima del género masculino.

El siglo XVII es el siglo de la revolución científica en Europa; en ese mismo siglo se produce la introducción de imágenes técnicas y mecánicas en la poesía española del siglo XVII, según nos dice Daniel L. Heiple⁵⁵⁰, advirtiéndonos que éstas, por lo general, eran de factura simple, pero que

servían de analogía para conceptos abstractos. Al hablarnos de su búsqueda, en la poesía española, de poesía «metafísica» al estilo de la inglesa, nos advierte que ni en una ni en otra se hallan imágenes puramente científicas, pero que la utilización de éstas sí significa una separación notoria de las imágenes petrarquistas del siglo anterior. La imaginería mecánica -elemento esencial en la poesía «metafísica» que se mencionó- y geométrica, aunque no se utilizaran con mucha frecuencia, marcan un rasgo del siglo barroco que era casi desconocido antes del siglo XVI, dándonos, de esta manera, una percepción novedosa -y barroca- del pensamiento y la cultura de ese siglo.

Durante el mencionado siglo XVI -como en el resto de Europa- hubo en España un desarrollo científico y tecnológico que llegó a sus colonias; en el XVII, sin embargo, a pesar de esos tímidos avances en la poesía, se volvió a los métodos escolásticos que acabaron con las academias científicas y el empiricismo. La revolución científica seguía desarrollándose en el norte de Europa, pero los destellos no llegaron a España hasta el siglo XVIII y aun entonces en forma azarosa⁵⁵¹. El desdén con que se miraban las máquinas y los trabajos que requerían el uso de las manos -lo que ponía a un hombre al margen de la literalidad y del respeto social- debe relacionarse con los conceptos de rechazo de lo científico de esta época. En todo caso, y a pesar del consabido «decoro» que no permitía imágenes relacionadas con maquinaria o instrumentos, los reflejos que lograban filtrarse del exterior, de algún modo se abrieron paso y llegaron a algunos poetas, aunque otros nunca se interesaron o se atrevieron con ese tipo de imágenes, e incluso los que lo hicieron fueron prudentes en su uso. La imitatio, por supuesto, estaba firmemente establecida, aunque algunos teóricos, como es el caso de Gracián (en *Agudeza y arte de ingenio*), abogaban por otra cosa, que podemos llamar originalidad, aconsejando la introducción de imágenes nuevas o la comparación tradicional utilizada en forma distinta -lo que identificamos hoy como conceptismo. En la poesía intelectual, la llamada poesía metafísica (combinación de agudeza mental, paradoja, coloquialismo), Heiple incluye a los poetas españoles Quevedo y Lope de Vega, y a la hispanoamericana Sor Juana Inés de la Cruz⁵⁵²; éstos, así como Francisco de la Torre, Góngora y Calderón y otros menos conocidos, hicieron uso, de vez en cuando, de imaginería mecánica, instrumental y geométrica en poesía religiosa o moral, particularmente para puntualizar, con el uso de imágenes «plebeyas» -la balanza⁵⁵³, el compás, los distintos tipos de reloj: el de sol, el de arena, el mecánico- sobre la enseñanza que quería darse⁵⁵⁴. Toda esta imaginería es creación del poeta del siglo barroco, en constante superación de sí mismo y reto a su inteligencia, para llegar a lo raro, a lo distinto y lo difícil y, de este modo, destacarse de los demás.

Elías Trabulse⁵⁵⁵ señala el periodo en el que en la Nueva España se produjo «un cambio de paradigmas en el campo de las ciencias o el de la adopción de nuevas técnicas»⁵⁵⁶ y advierte que los cincuenta años que van de 1630 a 1680 son fundamentales para el desarrollo de la ciencia en México; no solamente ya se conocían las teorías filosófico-científicas herméticas, sino que era cuando aparecían nuevas hipótesis de tipo más puramente científico. Si antes había habido textos de ciencia pura sobre

medicina y astronomía, ahora se escriben también sobre matemáticas, y los textos astronómicos incluso aceptan tesis heliocentristas, aunque en forma disimulada.

La Nueva España no conoció, en el terreno de la ciencia, «rupturas violentas»⁵⁵⁷ entre el siglo XVI y el XVIII: la adopción y desarrollo de la tecnología -ciencia aplicada- traída a América desde Europa, y referida a ciencias muy variadas, comienza a principios del siglo XVI (cuando se difundió por distintas ciudades de México, y se hallaban núcleos de hombres dedicados a la ciencia y a la técnica) y se extiende hasta mediados del XVIII. A la acción de estos núcleos de amantes de la ciencia se debe la penetración de teorías mecanicistas, las cuales, si contamos también con los ensayos de aspectos de la física de Newton que se hacían en las escuelas de jesuitas, fueron, poco a poco, «en el segundo tercio del siglo XVII»⁵⁵⁸, rompiendo con la especulación de tipo empírico, base de la escolástica, aunque las teorías antiguas siguieron en convivencia con las nuevas hasta bien entrado el siglo siguiente.

Entre los hombres de ciencia, el más destacado, científico puro, lo fue el mercedario Fray Diego Rodríguez por medio de cuya vasta obra, a pesar de quedar en su mayor parte manuscrita, «la Nueva España pudo penetrar, por vez primera, en los dilatados espacios de la ciencia moderna»⁵⁵⁹. Los estudios astronómicos, que era la principal dedicación de Fray Diego, fueron continuados por el gran polígrafo contemporáneo de Sor Juana, don Carlos de Sigüenza y Góngora, de la familia del poeta cordobés, quien colocó en dos compartimientos estancos, o sea, sin que el estudio científico le pareciera óbice para su fe, el cultivo de la ciencia moderna y sus creencias religiosas. Debe subrayarse el aspecto criollista de esta especulación de la ciencia: al filo de lo que sucedía en la Península, los novohispanos conocían y seguían -a través de los libros que, a pesar de la censura, llegaban a México- los adelantos europeos⁵⁶⁰ y los adoptaban como un modo de diferenciarse de los españoles ya que esos nuevos razonamientos científicos se desarrollaron al mismo tiempo que los que se referían a los de la conciencia criolla en sus ramificaciones sociales, económicas, políticas y religiosas⁵⁶¹. En consonancia con situaciones sociales algo diferentes de la Península -según hemos advertido en otras partes y con referencia a otros sectores-, en el siglo XVIII novohispano, incluso las mujeres tenían acceso al desarrollo de intereses científicos⁵⁶².

- II -

Se ha hablado de los aparatos científicos que la monja tenía en su celda; vemos, pues, que aunque Sor Juana no estuviera directamente involucrada en cuestiones científicas⁵⁶³, vivió este importante período de transición; su ambiente respiraba ese interés por la ciencia y, puesto que conocemos su insaciable curiosidad por el saber, el mundo científico no podía menos que

llegar a ella, y salía de sus manos convertido en poesía.

Sor Juana no excluyó de su poesía aspectos tecnológicos, mecanicistas. La composición en la que se hallan más imágenes de este tipo es seguramente el Sueño, el único poema importante de la literatura hispánica -no lo olvidemos- dedicado a cuestiones científicas; pero en este trabajo nos dedicaremos a esos mismos aspectos en otras obras de la monja. La definición de mecanicismo que mejor viene a la utilización que de ello hizo Sor Juana en su poesía nos dice que es «[d]octrina que explica todos los fenómenos naturales, incluso los vitales, con las leyes mecánicas del movimiento»⁵⁶⁴, concepto que enseguida nos lleva a pensar en la fascinación que el ser del Barroco sentía por los cronómetros, los cuales, en su actividad móvil, relacionaban su vida con la ansiedad sentida a causa del paso acelerado del tiempo.

Prueba de su deseo político de hacerse notar como monja intelectual dentro de un mundo reacio a mujeres escritoras, Sor Juana prefiere la rareza⁵⁶⁵ -a la que iba aparejada el costo- que significaba regalar un «reloj de muestra» a «persona de autoridad, y su estimación»⁵⁶⁶, según aparece en el epígrafe de las siguientes cuatro décimas:

1

Los buenos días me allano
a que os dé un reloj, señor,
porque fue lo que mi amor
acaso halló más a mano.
Corto es el don, mas ufano
de que sirve a tus auroras;
admítele, pues no ignoras
que mal las caricias mías
te pudieran dar los días,
sin dar primero las Horas.

2

Raro es del arte portento
en que su poder más luce,
que a breve espacio reduce
el celestial movimiento;
y, imitando al sol, atento

mide su veloz carrera,
con que, si se considera,
pudiera mi obligación
remitirte mayor don,
mas no de mejor esfera.

3

No tiene sonido en nada,
que fuera acción indecente
que tan pequeño presente
quisiera dar campanada;
sólo por señas le agrada
decir el intento suyo
con que su hechura concluyo,
con decir de su primor,
que fue muestra de mi amor,
mas ya es de sol siendo tuyo.

4

Y no pienses que me agrada
poner mensura a tu vida,
que no es quererla medida
pedírtela regulada;
y en aciertos dilatada
solicita mi cuidado,
para que el mundo, admirado,
pondere al ver tu cordura,
el vivir, muy sin mensura,
y el obrar, muy mensurado.

Como era corriente en las composiciones en las que se utilizaba la imagen del reloj, se relaciona éste con el paso y medida del tiempo, su «veloz

carrera», en la mención de «auroras», «días», «Horas» de la primera décima y que, en esta última palabra, se le imparten connotaciones religiosas: en el transcurso del rezo de las Horas canónicas se pide que la persona tenga un buen día.

En la segunda décima tenemos una muestra, en «raro» y «portento» (y en la estrofa 3, «primor»), de la exaltación ingenua de la poeta ante el «poder [que] más luce»: el arte del hombre que ha sido capaz de reducir al «breve espacio» de la esfera del reloj «el celestial movimiento» del sol identificándose así con el astro; es imposible, pues, remitir mejor regalo puesto que éste se equipara con la esfera máxima que es el sol. Los ecos implícitos de la angustia y orgullo barrocos por la imposibilidad de detener el tiempo se unen a la facultad de medirlo, lo cual le da al ser humano cierto poder sobre él; es una forma de atrapararlo.

En la tercera estrofa, como en la primera, se utilizan rasgos de «falsa modestia» para reafirmar que se trata, efectivamente, de un reloj mecánico que no hace ruido. La poeta se divierte -ofreciéndonos así el rasgo barroco de juego- con las distintas significaciones de la palabra «campanada» utilizada como «llamar la atención», y como característica del reloj, que no es «reloj de campanada», es decir, que no suena, como nos dice en el primer verso. Otro juego de palabras, a los que, como vemos, Sor Juana se inclinaba, lo hallamos en la palabra «muestra», es decir, que sólo por señas dice «el intento suyo», que es dar las horas, y que la manecilla⁵⁶⁷ muestra su amor por la persona a quien se le hace el regalo. En los versos finales de esta décima se repite la idea de la primera: el regalo del reloj de muestra, por su rareza, es segura «muestra de [...] amor» que se convierte, al regalárselo a ese alto personaje, en reloj de «sol»; la rareza del instrumento y el juego de palabras con «sol» son, de nuevo, rasgos barrocos.

La última estrofa se refiere a tópicos que eran corrientes en la utilización de esta «máquina»: no se pone medida a los años que ha de vivir la persona pero se le pide que sea una vida «regulada», llena de «aciertos» y de «cordura». Aquí, como en otras partes de su obra, especialmente el Neptuno, la autoridad y el prestigio de la monja le permiten dar consejos a una «persona de autoridad» que probablemente perteneciera al gobierno virreinal.

Sor Juana, perteneciente a una época que, en el terreno de la ciencia, presentaba simultáneamente teorías aparentemente contradictorias -como lo eran las de la escolástica y el hermetismo- tenía la capacidad de manejarlas con destreza⁵⁶⁸.

Además de los ejemplos de filosofía aristotélica que hemos visto al comienzo, y de las décimas transcritas del regalo del reloj, utiliza Sor Juana imagería referente a instrumentos relacionados con la técnica mecánica en otras de sus obras. Veamos algunos ejemplos: la brújula⁵⁶⁹ aparece en un misterioso pasaje de su «Loa a los años [...] de María Luisa de Borbón» cuando responde el Tiempo Futuro -que sale con «una brújula y un tintero» según la acotación-, y dice:

Entendimiento: pues tu vuelo osado
pasa de lo presente a lo pasado,
y por tus conjeturas, mal seguro,

quieres vaticinar en lo futuro,
ya tienes de este espejo en los reflejos,
de lo futuro los distantes lejos,
donde se ven con brújula, aunque oscura,
los casos de tu cuerda conjetura.

Es interesante este pasaje porque al aparecer el personaje del Tiempo Futuro hablando con el Entendimiento, que es el único que puede «imaginar» el futuro, la monja presenta, al mismo tiempo, su creencia en el poder de la mente, como es frecuente en su obra, junto al uso de instrumentos. Según mi interpretación⁵⁷⁰, el tintero con tinta negra es el «espejo» de «los distantes lejos» del futuro que se mencionan en el texto, que, puesto que es tiempo incógnito, se presenta oscuro siendo la metáfora la tinta negra. Para tratar de «ver» los «casos» de la «conjetura» que es «cuerda» porque el entendimiento la ha elaborado, puede ayudar el uso de la brújula. Como se ve, Sor Juana evita toda relación con las ciencias ocultas y le da preponderancia al entendimiento humano tomando en cuenta a la ciencia.

La unión de lo mental y lo instrumental, con propiedades mecánicas, esta vez utilizando el imán⁵⁷¹, aparece en el siguiente famoso soneto de la monja⁵⁷²:

Detente, sombra de mi bien esquivo,
imagen del hechizo que más quiero,
bella ilusión por quien alegre muero,
dulce ficción por quien penosa vivo.

Si al imán de tus gracias atractivo
sirve mi pecho de obediente acero,
¿para qué me enamoras lisonjero
si has de burlarme luego fugitivo?

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.

Fijémonos en el segundo cuarteto: el «pecho», guarda del corazón de la enamorada, es el «acero» que atrae el imán de las «gracias» del seductor. En la pregunta de los dos versos últimos de ese mismo cuarteto, tenemos un avance de lo que la poeta ha ideado y explica en los tercetos que siguen, ya que los versos finales del soneto nos dicen que: «poco importa burlar brazos y pecho / si te labra prisión mi fantasía». Al darle Sor Juana la calidad de acero a su corazón, no solamente utiliza un ejemplo de la metalurgia, la tecnología de hoy, sino que nos previene de la fortaleza de éste; se trata de un corazón capaz de resistir embates porque la mente, por medio de la fantasía -concepto que nos viene del mundo de la psicología aristotélica-, es capaz de aprisionar al amado esquivo. No hay mejor ejemplo en la obra de Sor Juana que este exquisito soneto para mostrarnos su aptitud para combinar las varias disciplinas de la ciencia de su época con su viva y siempre presente confianza en la mente que es, por añadidura, la de un ser pensante femenino.

En el romance que comienza «Grande duquesa de Aveiro» -compendio de sus preocupaciones de mujer intelectual y de criolla orgullosa de su tierra-⁵⁷³ dedicado a María de Guadalupe Lancáster⁵⁷⁴, utiliza, aunque de modo menos espectacular, la misma imagen del «imán» y del «acero», además de referirse a «arcaduz». La duquesa tenía fama de mujer sabia, y ése es el motivo que impulsa a Sor Juana a enviarle el romance a esta señora; como aparece especialmente en la Respuesta, la monja estaba muy pendiente de las mujeres famosas que pudieran formar una genealogía, a través de la historia, a la cual adscribirse. Se dirige a esta «gran Minerva de Lisboa» llamándola también «cifra de las nueve Musas / cuya pluma es admirable / arcaduz por quien respiran / sus nueve acentos suaves». Expliquemos la palabra «arcaduz»: de nuevo según el Diccionario de Autoridades y el de Covarrubias, «arcaduz» es el caño o vaso (llamado también «cangilón») por donde pasa el agua, sacada de los ríos o de las norias. Hallamos (en el primer diccionario mencionado), en «arcaduces», lo siguiente: «La forma de la cadena y arcadúces de cobre, con que al principio se toma agua del río, es también invención propia de Juanélo». Esta invención mecánica, pues, se identifica con el instrumento que utiliza la duquesa para escribir, es decir, la pluma, la cual le sirve para «respirar», es decir, dar cauce por medio de ella, a los «acentos» de las nueve Musas. También es interesante el uso que hallamos, más abajo, en versos de este largo romance: «oíd a una musa que» habla desde América «y al imán de vuestras prendas, / que lo más remoto atrae, / con amorosa violencia / obedece, acero fácil». Otra vez, son aquí las «prendas» o gracias (según vimos en el soneto comentado anteriormente), ahora referidas a la duquesa, a lo que el «acero fácil» -que representa a la figura de la poeta novohispana- es atraído amorosamente, amor entendido como admiración por una mujer literata.

También Sor Juana escribe «arcaduz», con el mismo significado que hemos visto más el juego de palabras que le gustaba utilizar, en la composición en décimas que comienza «Esta grandeza que usa» y dedicó al cabildo de México para dar las gracias por la cantidad que se le pagó en relación con

el arco triunfal que ideó (el Neptuno). Veamos los versos siguientes: «No ha sido arco, en realidad, / quien mi pobreza socorre, / sino arcaduz por quien corre / vuestra liberalidad»⁵⁷⁵. El trabajo de idear y escribir la relación del arco triunfal del Neptuno -menester intelectual que, por tradición, se encargaba a un humanista- ha sido transpuesto en la imagen del arcaduz (arco=arcaduz), por donde corre el dinero que le ha pagado la Catedral.

En el conocido y muy barroco romance decasílabo, admiración de Gerardo Diego⁵⁷⁶, que comienza con cada verso en esdrújulos, «Lámina sirva el cielo al retrato», en el que «pinta» la hermosura de María Luisa Manrique de Lara, marquesa de la Laguna -y donde hallamos también otros aspectos del sello intelectual que le impartía la monja a su obra- curiosamente encontramos palabras, como «máquina» y «cítara», que nos llevan a pensar en instrumentos, aunque luego no se desarrollen dentro de las funciones de tales. Sí hallamos éstas en el siguiente pasaje: «Lámparas, tus dos ojos febeas, / súbitos resplandores arrojan: / pólvora que a las almas que llega / tórridas abrasadas transforma»; las lámparas de luces del sol que son los ojos de la marquesa, arrojan, súbitamente, resplandores que corresponden a la pólvora que sale de ellos y que derrite a las almas adonde llega su mirada: los ojos actúan como una máquina de guerra activada por la pólvora⁵⁷⁷. En el mismo poema que retrata a la marquesa, más adelante, leemos estos otros versos: «Tránsito a los jardines de Venus, / órgano es de marfil, en canora / música tu garganta, que en dulces / éxtasis aun al viento aprisiona». Los «jardines de Venus» apuntan a los pechos hacia los cuales la garganta es el «tránsito»; ésta, la garganta, es órgano (se refiere al antiguo instrumento musical utilizado en las iglesias)⁵⁷⁸ que emite, aprisionando al viento a intervalos, palabras canoras que salen de la garganta de la marquesa.

Entre las imágenes que utiliza la poeta en las varias composiciones relacionadas con retratos que escribió, aparece, como era de esperarse, el pincel como instrumento, aunque no se nos aparece claramente como imagen técnica o mecánica, que es del estudio que nos hemos ocupado en este trabajo.

Afortunadamente para la poesía, Sor Juana no fue una mujer de ciencia; se interesó en ella porque en el ambiente de su época reverberaban estas ideas y ella, interesada en el saber y atenta a lo que sucedía a su alrededor -como prescribía Gracián-, las absorbió. Es lo que comenta largamente en la Respuesta cuando habla de la «cadena universal» que salía de la boca de Júpiter y de que todas las disciplinas se eslabonaban, ayudándose unas a las otras para llegar progresivamente al saber último. La monja «estudiaba continuamente diversas cosas, sin tener para alguna particular inclinación, sino para todas en general [...] casi a un tiempo estudiaba diversas cosas o dejaba unas por otras; bien que en eso observaba orden, porque a unas llamaba estudio y a otras diversión, y en éstas descansaba de las otras»⁵⁷⁹. Pensemos que lo científico constituía para Sor Juana el estudio y que el descanso y la diversión -como en los ejemplos que hemos visto- los encontraba en la lírica, la cual, según nos dice en la Respuesta, le venía sin esfuerzo alguno, como un don natural y gratuito bajado de lo alto. Así que el universo científico de Sor Juana (como lo llama Trabulse) se convirtió en un mundo

lleno de sugerencias que se vertió en el amplio campo de su riquísima poesía.

Obras citadas

COBARRUVIAS OROZCO, Sebastián, Tesoro de la Lengua Castellana o Española, Madrid, Turner, 1984.

CRUZ, Sor Juana Inés de la, Inundación castálida, ed. de Georgina Sabat de Rivers, Madrid, Castalia, 1982.

, Obras completas, t. I, ed. de Alfonso Méndez Plancarte, México, Fondo de Cultura Económica, 1951.

, Obras selectas, ed. de Georgina Sabat de Rivers y Elías L. Rivers, Barcelona, Noguer, 1976.

Diccionario de Autoridades, Madrid, Gredos, 1984, 3 t.

Diccionario Manual Ilustrado de la Lengua Española, rev. y pról. de Samuel Gili Gaya, Barcelona, Publicaciones y Ediciones Spes, 1963.

DIEGO, Gerardo, Antología poética en honor de Góngora, Madrid, Revista de Occidente, 1927.

DIXON, Paul B., «Balances, Pyramids, Crowns, and the Geometry of Sor Juana Inés de la Cruz», en Hispania, Michigan, Ann Arbor, núm. 67, diciembre, 1984, pp. 560-566.

GÓNGORA, Luis de, Soledades, ed. de R. Jammes, Madrid, Castalia, 1994.

HEIPLE, Daniel L., Mechanical Imagery in Spanish Golden Age Poetry, Potomac, Maryland, Studia Humanitatis, 1983.

SABAT DE RIVERS, Georgina, «Loa a San Hermenegildo: Sor Juana frente a la autoridad de la sabiduría antigua»; aparece en este libro.

356

, «Veintiún sonetos de Sor Juana y su casuística del amor», en Sor Juana y su mundo, México, Universidad del Claustro de Sor Juana, 1995, pp. 395-445.

SANDOVAL Y ZAPATA, Luis de, Obras, ed. de José Pascual Buxó, México,

Fondo

de Cultura Económica, 1986.

TRABULSE, Elías, La ciencia y la técnica en el México colonial, México, [Academia Mexicana de la Historia], 1982.

, Los orígenes de la ciencia moderna en México (1630-1680), México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

, Historia de la ciencia en México. Estudios y textos del siglo XVII, México, CONACYT / Fondo de Cultura Económica, 1992.

, «El universo científico de Sor Juana Inés de la Cruz» en Colonial Latin American Review (CLAR), número especial dedicado a Sor Juana y editado por Georgina Sabat de Rivers, que recoge las actas del congreso celebrado en Nueva York en abril de 1995, «Sor Juana and Her Worlds», Nueva York, The City College of the City University of New York, vol. 4, núm. 2, 1995, pp. 41-50.

Imaginería mecánica en el Sueño de Sor Juana

Este trabajo va dedicado a Elías Trabulse, agradeciéndole, otra vez, su generosidad, su respaldo y su ciencia. Y a otro Elías, mi compañero en la vida, por su constante apoyo y ayuda.

En esta pues fiándose atractiva
del Norte amante dura, alado roble
no hay tormentoso cabo que no doble
ni isla hoy a su vuelo fugitiva.

Luis de Góngora, Soledad I580

- I -

Este ensayo, centrado en las imágenes de tipo mecánico en el Sueño de Sor Juana Inés de la Cruz, es una continuación del que escribí anteriormente sobre imágenes semejantes en otra 362 poesía de la monja⁵⁸¹. Y a propósito del homenaje a figuras sobresalientes de mujer, lo mismo María de Zayas que Sor Juana, y seguramente Isabel Rebeca Correa, hicieron suyo, mencionándolo en su obra o demostrándolo con su vida, las palabras de Calderón de la Barca (esta vez justo con la mujer): «Pues lidien y estudien, que / ser valientes y ser sabias / es acción del alma, y no es / hombre ni mujer el alma»⁵⁸², concepto que la monja utilizó en el Sueño al hacer del Alma la protagonista de la aventura en la búsqueda del conocimiento, idea que expresó de otra manera en los versos siguientes:

Para el alma no hay encierro
ni prisiones que la impidan,
porque sólo la aprisionan
las que se forma ella misma⁵⁸³.

Antes de adentrarnos en el estudio de las originalísimas imágenes poéticas del Sueño, recordemos el interés de la 363 monja por los instrumentos mecánicos que se ha dicho tenía en su celda, la profunda y constante afición por el saber: un permanente deseo investigativo e inquisitivo por todo lo científico. Pensemos, también, en su sólida biblioteca, esos libros que la conducían a la posesión del saber que es, precisamente, a lo que aspira el Alma en el Sueño. En su caso particular y en su mundo barroco, Sor Juana es el epítome de la mujer que quiere sobresalir y que se la reconozca, no sólo como tal sino como mujer criolla⁵⁸⁴; recordemos los «digo» que aparecen en el poema que vamos a considerar, que son una llamada velada a su propia persona. Su racionalismo y su deseo de experimentación aparecen en su obra por todas partes; su duda previa ante todo problema⁵⁸⁵ la hacen heraldo de la Ilustración, su crítica a la autoridad en la figura de Faetón del Sueño -y más festivamente en los villancicos- la acercan a conceptos de nuestros días. Su destreza poética y su conocimiento de cuestiones científicas, sean del tipo tradicional o del moderno, la llevaron a utilizar esquemas escolásticos, por ejemplo, el hilomorfismo, en cuestiones de amor, a conceptos herméticos en la figura del triángulo equilátero o el punto para representar a Dios; la idea de la medición del tiempo como en un reloj -según veremos aquí también- está implícita en el Sueño en la caída de la noche y el amanecer del nuevo día, en el concepto cíclico que explica el paso del tiempo y de nuestra vida.

Daniel L. Heiple, en su libro *Mechanical Imagery In Spanish Golden Age Poetry*, señala la aparición en la poesía española del siglo XVII -el siglo de la revolución científica europea- de imágenes técnicas, mecánicas y científicas; nos indica que éstas, generalmente, eran sencillas, pero que servían de analogía para conceptos abstractos. La utilización de tales imágenes implica una diferencia significativa y superación notoria de las que se usaban, al estilo provenzal y de Petrarca, durante el siglo anterior. Se introduce en la poesía de la España del XVII imaginería geométrica y mecánica, este último elemento esencial en la llamada poesía metafísica inglesa, lo cual, aunque no muy frecuente, marca una tendencia que era virtualmente desconocida en el siglo XVI; esto nos lleva a una perspectiva nueva sobre el pensamiento y las letras del siglo barroco, novedades que van a enfrentar a lo religioso con lo científico⁵⁸⁶.

Si bien durante el siglo XVI -a la par del resto de países de Europa- se desarrolló en España un vivo interés por lo científico y tecnológico -lo cual llegó hasta sus colonias-, en el XVII la España contrarreformista volvió oficialmente a los métodos escolásticos, los cuales, a la postre, acabaron con las academias científicas, dando al traste con los avances intelectuales. Mientras, la revolución científica seguía su curso en el norte de Europa, pero no llegó a España hasta el siglo XVIII, y aun entonces de forma esporádica⁵⁸⁷. Todo esto se relaciona con el desdén con que en España se miraban las maquinarias y el trabajo que dependiera del uso de las manos, lo que pondría a un caballero al margen del respeto social. Sin embargo, a pesar del «decoro» que objetaba el uso en la poesía

de imágenes relacionadas con máquinas o instrumentos, la influencia del mundo más allá de las fronteras de algún modo se abría paso y, afortunadamente, se reflejaba en algunos poetas innovadores y atrevidos, aunque otros nunca llegaron a utilizar esas imágenes de tipo científico; incluso los que lo hicieron fueron parcos en su uso. Era difícil desviarse de las normas establecidas, pero algunos pensadores teóricos avanzados, como es el caso de Gracián (en *Agudeza y arte de ingenio*), abogaban por una originalidad más radical, bien utilizando comparaciones tradicionales en forma distinta, o bien introduciendo imágenes nuevas. En la poesía conceptista del Barroco, que combina la agudeza mental, el coloquialismo, la paradoja, los juegos de palabras, Heiple incluye especialmente a dos poetas españoles conocidos: Quevedo y Lope de Vega, y a la hispanoamericana Sor Juana Inés de la Cruz⁵⁸⁸; éstos, como Góngora, Calderón y otros de nivel menos alto: Soto de Rojas, Miguel de Barrios, López de Zárate, Francisco de la Torre y Sevil, utilizaron ocasionalmente imaginería mecánica, instrumental y geométrica, principalmente en poesía religiosa o moral para llamar la atención, con el uso de imágenes consideradas innobles, sobre la lección que se proponía. Así hallamos el uso de la balanza⁵⁸⁹, del compás y de los distintos tipos de reloj: el de sol, el de arena, el mecánico⁵⁹⁰. Este uso de imágenes es creación del poeta del siglo barroco, que se afana en propiciar constantes retos a su inteligencia para llegar a la superación de sí mismo y sobresalir de los demás, consiguiendo lo extraño, diferente y difícil.

El historiador mexicano de la ciencia, Elías Trabulse⁵⁹¹, por otra parte, señala el período en el que, en la Nueva España, se produjo «un cambio de paradigmas en el campo de las ciencias o el de la adopción de nuevas técnicas»⁵⁹² e indica que los cincuenta años que van de 1630 a 1680 son básicos para el desarrollo de la ciencia en México; no solamente se conocían muy bien las teorías filosófico-científicas del hermetismo sino que aparecían nuevas hipótesis de tipo más modernamente científico. Si antes se estudiaba la ciencia pura sobre medicina y astronomía (o astrología natural, unidas en forma muy estrecha) se pasaba ahora a escribir también sobre matemáticas y ya los textos astronómicos aceptaban la tesis heliocentrista, aunque se hiciera en forma velada.

En el terreno de la ciencia, la Nueva España no conoció «rupturas violentas»⁵⁹³ entre el siglo XVI y el XVII: la adopción y desarrollo de la tecnología, como ciencia aplicada, fue traída a América desde Europa y referida a disciplinas científicas muy variadas. Comienza a principios del siglo XVI (cuando se difundió a distintas ciudades de México donde trabajaban núcleos de hombres dedicados a la ciencia y a la técnica) y llega hasta mediados del XVIII. A la actividad de estos hombres dedicados se debe la penetración de teorías mecanicistas⁵⁹⁴, las cuales, si contamos también con los ensayos de aspectos de la física de Newton que se hacían en las escuelas de jesuitas, fueron, poco a poco, en el segundo tercio del siglo XVII⁵⁹⁵, rompiendo con la especulación empírica, base de la escolástica, aunque debemos tener en cuenta que las teorías antiguas siguieron, hasta bien entrado el siglo siguiente, lado a lado de las nuevas.

Según Trabulse, el más destacado entre los hombres de ciencia fue el mercedario Fray Diego Rodríguez; aunque su vasta obra ha quedado, en su

mayor parte, manuscrita, fue la figura principal para propiciar en México, por vez primera, la entrada de «los dilatados espacios de la ciencia moderna»⁵⁹⁶. Continuador de los estudios astronómicos, que era la especial devoción de Fray Diego, lo fue el sabio contemporáneo de Sor Juana, don Carlos de Sigüenza y Góngora, pariente del poeta cordobés. Tanto Sigüenza como Sor Juana fueron capaces de compaginar la ciencia y la fe, colocando los milagros dentro del mundo religioso -porque Dios lo puede todo-, separando de éste la experimentación científica en la búsqueda de la verdad en la naturaleza; es lo que Trabulse ha llamado «la ciencia creyente», diciéndonos en otra ocasión: «Al igual que Sor Juana, contemporánea suya, supo don Carlos alcanzar a percibir una cierta "distinción entre la ciencia revelada y la natural", sin que por ello entrase en conflicto con su fe»⁵⁹⁷. Hemos mencionado antes los aparatos científicos que la monja tenía en su celda; era en efecto amiga personal de Sigüenza y Góngora. Aunque Sor Juana no trabajara directamente en cuestiones de la ciencia moderna⁵⁹⁸, vivió este importante período de transición; su ambiente respiraba ese interés por la ciencia en general y, puesto que conocemos su insaciable curiosidad por el saber, su poesía no podía menos que reflejar su atracción por el mundo científico. Al mismo tiempo -para abundar sobre lo de la «ciencia creyente» que citamos antes- y como practicante católica que era, conocía bien la distinción que Cervantes también, por ejemplo, en su *Persiles*, hacía a menudo entre las maravillas naturales, científicamente explicables, y los milagros sobrenaturales. Escrupulosamente, Sor Juana se guarda de tomar partido; un ejemplo es el caso de las pirámides egipcias cuando nos dice: «bien maravillas, bien milagros sean»⁵⁹⁹, y rechaza a la astrología judiciaria en otro pasaje⁶⁰⁰.

Hay que subrayar el aspecto criollista de esta especulación de la ciencia: al margen de lo que sucedía en la Península, los novohispanos conocían y estudiaban en los libros los adelantos europeos⁶⁰¹, libros que, como se sabe, llegaban a México burlando la censura, y estas novedades científicas las adoptaban como un modo de diferenciarse de los españoles ya que «esa nueva racionalidad científica corrió paralela [al] despertar de la conciencia criolla con todas sus manifestaciones políticas, sociales, económicas y religiosas»⁶⁰². En el siglo XVIII novohispano, y quizá esto puede darnos una idea de cierta apertura existente en el México de la época, era diestra en el «manejo de aparatos y en la confección de cartas celestes»⁶⁰³ una mujer «emancipada» llamada Francisca Gonzaga Castillo. El oficio de escritora de Sor Juana no estaba centrado en la ciencia sino en la poesía, pero, mujer «atenta» (al modo gracianesco) en una sociedad en la que lo científico estaba en ebullición, su fuerte inclinación a lo intelectual la hizo asomarse a muy variados aspectos del saber y de la ciencia de su tiempo, según hemos apuntado; seguramente el poema donde más plenamente se aúnan ideas tecnológicas y mecanicistas con poesía quintaesenciada, es el *Sueño*. En este poema -como se sabe- se narra el viaje nocturno del alma, o del entendimiento humano, a través del universo, buscando captar en un solo acto intuitivo, o en un proceso gradual de análisis aristotélico, el sentido de la creación entera. Posteriormente, Sor Juana declara que sus reflexiones la llevaban diariamente -incluso durante el sueño- a la observación de cuestiones

relacionadas con el mundo físico; aunque muy conocidos, vamos a dar tres ejemplos de la Respuesta:

Paseábame algunas veces en el testero de un dormitorio nuestro (que es una pieza muy capaz) y estaba observando que siendo las líneas de sus dos lados paralelas y su techo a nivel, la vista fingía que sus líneas se inclinaban una a otra y que su techo estaba más bajo en lo distante que en lo próximo, de donde infería que las líneas visuales corren rectas, pero no paralelas, sino que van a formar una figura piramidal. Y discurría si sería ésta la razón que obligó a los antiguos a dudar si el mundo era esférico o no. Porque, aunque lo parece, podía ser engaño de la vista, demostrando concavidades donde pudiera no haberlas⁶⁰⁴.

Algo similar sucede cuando nos cuenta de su deseo de saber -que llama «esta mi locura», porque nada veía «sin segunda consideración»- al observar a dos niñas jugando con un trompo; hizo que trajeran harina y la cirmieran y así constató que lo que trazaba el trompo no eran «círculos perfectos» sino «unas líneas espirales que iban perdiendo lo circular cuanto se iba remitiendo el impulso»⁶⁰⁵. El último ejemplo de estas preocupaciones de tipo intelectual, que se dan muy cerca uno de otro -con lo cual vemos que quería impresionar con estas consideraciones de tipo científico al obispo de Puebla a quien le dirige la carta-, es el de «los secretos naturales que he descubierto estando guisando»: la prueba del huevo que se une y fríe en la grasa y que se despedaza en el almíbar, el azúcar que se conserva fluida echándole membrillo u otra fruta agria, etcétera. Estos experimentos la llevan a la famosa y muy citada consideración de que: «Si Aristóteles hubiese guisado mucho más hubiera escrito», lo cual no es sino un modo certero de señalar que las mujeres, precisamente por su domesticidad, que les da acceso a más ámbitos del vivir diario, poseen más ocasiones que los hombres de investigar ciertos aspectos de la realidad de todos los días. Al final de esta parte de la Respuesta, la monja nos recuerda -porque lo dice de varios modos- que si éstos son méritos celebrados en los hombres, no lo son en ella porque obra «necesariamente» (el énfasis es mío); es decir, si los hombres, por serlo, deben hacer estudios, a ella fue Dios quien, gratuitamente, le dio ese gran deseo.

- II -

En *Revolution in Time. Clocks and the Making of the Modern World*, David S. Landes se pregunta para qué eran necesarios los relojes ya que nuestra vida está, de modo natural y biológico, regulada por el ritmo de las 24 horas del día: el despertar, el deseo de comer a precisas horas, el trabajo y el descanso con la llegada de la noche, nociones todas

implícitas en el Sueño. El reloj es un invento de la temprana Edad Media cuando fue preciso disciplinar, regulándola, la vida monacal: *Omnia horis competentibus* («todo debe hacerse en el momento preciso»)606 y, como consecuencia, se organizó mejor el trabajo del burgo, y el tiempo -como se dice hoy- pasó a significar dinero; pero en la Edad Media toda esa regulación se hacía para mejor honrar a Dios: el hombre no temía a la muerte porque ella lo llevaría al Paraíso. Durante el Renacimiento, el ser humano, sin dejar de creer en Dios, se descubrió a sí mismo, y con el reloj, podía contar las horas para gloriarse al máximo del disfrute de todo el bienestar y hermosura que le rodeaba. El ser inteligente y angustiado del Barroco, en cambio, aunque sigue siendo creyente, veía el reloj como un instrumento no sólo capaz de regular su vida, sino como un medio de contar los minutos ante la constante inseguridad e inminencia de la muerte, la que no ve ya como promesa deleitable. No podía detener el paso del tiempo, pero la posibilidad de contar las horas le daba cierta ilusión de poder y de dominio sobre su vida y el fluido tiempo que estaba viviendo. No nos extrañe, pues, la fascinación que la barroca Sor Juana muestra por este invento607.

En el poema que estudiamos, hallamos también el modo natural de la medición del tiempo: la armonía y quietud exterior anuncia la hora en la que al cuerpo, después de haber o no trabajado, le llega el dormir, sueña y se despierta. Las alusiones técnicas en el Sueño son a veces literales, como lo es la referencia que hace Góngora a la brújula (véase nuestro epígrafe): el narrador del poema gongorino -desde un punto de vista de filosofía moral- habla de la importancia histórica de este instrumento, imprescindible para la navegación, la exploración y el descubrimiento de mundos nuevos608. Pero más numerosas en el poema de Sor Juana son las imágenes o comparaciones figurativas que se basan en instrumentos técnicos. Algunos de estos instrumentos son tradicionales; otros se asocian con avances modernos. Repasemos en el Sueño, las referencias e imágenes de ambos tipos, pero, antes, señalemos las variadas imágenes relacionadas, directa o indirectamente, con el paso del tiempo empezando por las que podemos adjudicar a la tecnología moderna. En el recuento de los animales, en aire, mar y tierra, hallamos la imagen «natural» de lo que luego se llamará reloj despertador (es decir, que está entre lo natural y lo técnico): según la ingeniosa leyenda del bestiario, la grulla duerme sólo a medias, sosteniéndose en una sola pata, mientras en la otra guarda una piedrecita que la despertará si la deja caer al dormirse del todo. Sor Juana aplica al águila el papel que se le había dado a la grulla añadiendo en un solo verso (136) una notable referencia a la técnica moderna: la piedra es «despertador reloj del leve sueño». Más adelante, nos da la ingeniosa y bella imagen del corazón presentado como «reloj humano».

La nueva ciencia de la fisiología humana, inaugurada por Vesalio en su *De fabrica humani corporis* (1543), se hace asequible poéticamente en el Sueño por medio de imágenes técnicas; los órganos internos de nuestro cuerpo, que no se pueden ver, se visualizan en forma de «artificios» y se relacionan con el mantenimiento del cuerpo humano, que se presenta como máquina: el trabajo del corazón, la respiración, y el proceso de combustión que se realiza en el estómago. Las pulsaciones del corazón,

como se anunció, se presentan de esta manera:

el del reloj humano
vital volante que, si no con mano,
con arterial concierto, unas pequeñas
muestras, pulsando, manifiesta lento
de su bien regulado movimiento⁶⁰⁹.

Se capta en seguida la idea general de este pasaje, pero no es fácil de entenderlo en todos sus detalles. La prosificación de Méndez Plancarte, por ejemplo, nos ayuda, pero no es muy precisa; dice que se trata de «el vital "volante" (o cuerda) de ese reloj humano -el corazón- que con los tranquilos y armoniosos latidos de sus arterias, ya que no con manecillas, da unas pequeñas muestras de su bien regulado movimiento». Pero el volante no es la cuerda del reloj; según el Diccionario de Autoridades, el volante «en el reloj es una pieza que, hiriendo en la rueda de Santa Catalina, le regula, introduciéndose en los dientes de ella». Y esta pieza, no siendo siempre visible, da muestras de su movimiento interior marcando, a la vista, el paso de segundos, minutos, horas, y en el caso poético que nos ocupa, con pulsaciones arteriales, que sirven de manecilla o indicio exterior; se funde de esta manera el reloj con el corazón. El cuerpo humano es una máquina de la cual el corazón es el eje de la vida humana, el que, con sus pulsaciones, marca el paso que nos lleva a la muerte; el reloj mecánico -artificio creado por la mente humana- mide el tiempo como el corazón mide la vida. Ambos son máquinas que también nos recuerdan la relación escolástica y renacentista entre el universo y el ser humano: el macrocosmos y el microcosmos.

Otra imagen de tipo mecánico, relacionada con la anterior en cuanto al mantenimiento de la vida humana representada por el cuerpo como máquina, hallamos a continuación con el pulmón como fuelle y, a la vez, imán del aire⁶¹⁰; la tráquea se convierte en flexible cañería, es el «claro arcaduz blando», veamos:

con su asociado respirante fuelle
pulmón, que imán del viento es atractivo,
que en movimientos nunca desiguales
o comprimiendo ya, o ya dilatando
el musculoso, claro arcaduz blando,
hace que en él resuelle
el que la circunscribe fresco ambiente
que impele ya caliente [...]611

Por último, hay en esta parte, un largo pasaje (vv. 234-253) en el que se combinan procesos naturales del cuerpo con la mitología, todo ello utilizado como ciencia. El estómago se presenta como «del calor más competente / científica oficina» donde de la comida -sometida al calor de la digestión- se alambica el quilo (el extracto básico de la comida); el alambique es aquí el artefacto esencial, y esta oficina es, «si no fragua de Vulcano, / templada hoguera del calor humano». Luego el estómago, como dispensera competente, es decir, eficiente, distribuye el quilo, con los humores, a todos los miembros del cuerpo.

Entre éstos aparece, por lo visto, el cerebro, o por lo menos las facultades mentales (las de la psicología aristotélica), que también funcionan mecánicamente:

con ellos [los humores] no sólo no empañaba
los simulacros que la estimativa
dio a la imaginativa
y aquésta, por custodia más segura,
en forma ya más pura
entregó a la memoria que, oficiosa,
grabó tenaz y guarda cuidadosa,
sino que daban a la fantasía
lugar de que formase
imágenes diversas [...]612.

Los «simulacros» (recuerdos recogidos y grabados por los sentidos a través de la experiencia sensorial) se entregan de una facultad a otra; la memoria parece ser una especie de archivera que los graba o inscribe, y los guarda hasta que la fantasía los reactiva en los sueños nocturnos o diurnos. La Fantasía -que se presenta como personaje importante, mañosa y sosegada- se compara luego con el espejo (v. 274, «azogada luna») del Faro de Alejandría, que recogía reflejos de barcos de todo el mar; la Fantasía utiliza o es como un pincel capaz de dibujar incluso ideas abstractas e invisibles:

[...] el pincel invisible iba formando
de mentales, sin luz, siempre vistosas
colores, las figuras
no sólo ya de todas la criaturas
sublunares, mas aun también de aquellas
que intelectuales claras son estrellas,
y en el modo posible
que concebirse puede lo invisible,
en sí, mañosa, las representaba
y al Alma las mostraba613.

Más tarde en el poema, cuando ya se desataban «las cadenas del sueño» (v. 852) y los fantasmas «su forma resolvieron» (v. 872), las imágenes soñadas se comparan con las de la linterna mágica, proyector lumínico recién inventado:

Así linterna mágica pintadas
represente fingidas
en la blanca pared varias figuras,
de la sombra no menos ayudadas
que de la luz: que en trémulos reflejos
los competentes lejos
guardando de la docta perspectiva,
en sus ciertas mensuras
de varias experiencias aprobadas,
la sombra fugitiva,
que en el mismo esplendor se desvanece,
cuerpo finge formado,
de todas dimensiones adornado,
cuando aun ser superficie no merece⁶¹⁴.

Son filosóficamente profundas las implicaciones de esta comparación entre las imágenes soñadas y las imágenes proyectadas en la blanca pared; son reales e irreales a la vez. Para la poeta, el que ha visto funcionar la linterna mágica tiene una base tangible para juzgar la realidad de los sueños: en la aparente superficie plana, que apenas presenta una dimensión, se basa la ilusión de las tres dimensiones que nos da la perspectiva, y todo desaparece al apagar la luz.

Son más conocidas y menos complejas otras imágenes que aparecen en el Sueño de Sor Juana. En una perífrasis del aceite de oliva encontramos esta alusión a «prensas», otra máquina tradicional muy utilizada y bien conocida:

en licor claro la materia crasa
consumiendo, que el árbol de Minerva
de su fruto, de prensas agravado,
congojoso sudó y rindió forzado⁶¹⁵.

En una especie de metonimia, vemos cómo la poeta sustituye el producto por el proceso técnico de su producción, un tormento mecánicamente aplicado al árbol.

Bastante tradicional es Morfeo, el dios del sueño y la muerte, en la ambigüedad conocida de las letras del Siglo de Oro, -que se complicó aún más durante el Barroco- y que trata con igualdad a todas las clases sociales:

y con siempre igual vara
(como, en efecto, imagen poderosa
de la muerte) Morfeo
el sayal mide igual con el brocado⁶¹⁶.

La idea central pertenece a la antigüedad clásica, así como la asociación del sueño con la muerte; lo original en el Sueño es la introducción de la humilde imagen de la vara de medir como instrumento que nos iguala a todos, porque nadie está exento del sueño y de la muerte. Este instrumento cotidiano es comparable con la balanza, que, desde hace siglos, en la mercería funciona lo mismo para burdas cintas o puntillas de lino encajes, así como para telas baratas o para telas de lujo. En los versos siguientes se compara con los dos platos de una balanza tradicional la alternancia natural de ocio y trabajo en la vida humana:

que la Naturaleza siempre alterna
ya una, ya otra balanza,
distribuyendo varios ejercicios,
ya al ocio, ya al trabajo destinados,
en el fiel infiel con que gobierna
la aparatosa máquina del mundo [...]

La balanza pertenece al mundo cotidiano del mercado de comestibles; representa la tecnología popular (nótese las veces que la poeta menciona esa palabra «máquina» o un derivado, aquí y más abajo). El fiel de la balanza, es decir, la lengüeta de hierro encima de la romana que indica el perfecto equilibrio, oscila de un lado al otro al menor movimiento discordante: de ahí la paradoja conceptista del fiel que es infiel. Más significativas son las palabras que siguen: la naturaleza utiliza esta lengüeta para gobernar el mundo, el cual en su totalidad se caracteriza como una «aparatosa máquina», un artificio, o artefacto, complejo e impresionante. Esta visión técnica de la totalidad del mundo se repite en otros versos del poema para ponderar su complejidad pesada e incomprensible junto con figuras de la mitología; véanse los versos 471-473:

de tanta maquinosa pesadumbre
de diversas especies, conglobado

esférico compuesto [...].

y los versos 770-780:

¿cómo en tan espantosa
máquina inmensa discurrir pudiera,
cuyo terrible incomportable peso
si ya en un centro mismo no estribara-
de Atlante a las espaldas agobiara,
de Alcides a las fuerzas excediera;
y el que fue de la Esfera
bastante contrapeso,
pesada menos, menos ponderosa
su máquina juzgara, que la empresa
de investigar a la Naturaleza?

A juzgar por estos versos, reforzados por todas las imágenes mecánicas que hemos citado y la repetida mención de máquina, Sor Juana -en este modelo de poesía científica que escribió- buscaba en el fondo un modelo mecánico para poder entender y explicar el universo. Pensemos de nuevo en los artefactos de su celda, e imaginemos a la monja puesta en contemplación delante de ellos y dándoles vueltas con sus manos en busca de iluminación sobre el funcionamiento de la máquina universal. El fuerte sello femenino de la creatividad de Sor Juana no se dejó intimidar, en realidad, por las trampas del poder⁶¹⁷. A la mente excepcional de nuestra monja le faltarían datos que no habían entrado en su entorno científico: la visión del mundo como máquina, que nos da en el Sueño, implica no sólo un peso físico difícil de imaginar sino también una complejidad todavía más difícil de investigar, es decir de comprender. El caso es que aún seguimos buscando soluciones a la comprensión total del universo: en esa imagen se compendia el sentido total de este poema único.

Obras citadas

ALDANA, Francisco de, Poesías castellanas completas, ed. de José Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1985.

CERVANTES, Miguel de, El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, t., ed. de Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia, 1978. COBARRUVIAS OROZCO,

Sebastián, Tesoro de la Lengua Castellana o Española, Madrid, Turner, 1984.

CRUZ, Sor Juana Inés de la, Inundación castálida, ed. de Georgina Sabat de Rivers, Madrid, Castalia, 1982.

, Obras completas, t. I, ed. de Alfonso Méndez Plancarte, México, Fondo de Cultura Económica, 1951.

, Obras selectas, ed. de Georgina Sabat de Rivers y Elías L. Rivers, Barcelona, Noguer, 1976.

Diccionario de Autoridades, Madrid, Gredos, 1984. 3 t.

Diccionario manual ilustrado de la lengua española, rev. y pról. de Samuel Gili Gaya, Barcelona, Publicaciones y Ediciones Spes, 1963.

DIXON, Paul, «Balances, Pyramids, Crowns, and the Geometry of Sor Juana Inés de la Cruz», en Hispania, Michigan, Ann Arbor, núm. 67, diciembre, 1984.

GÓNGORA, Luis de, Soledades, ed. de R. James, Madrid, Castalia, 1994.

HEIPLE, Daniel L., Mechanical Imagery in Spanish, Golden Age Poetry, Potomac, Maryland, Studia Humanitatis, 1983.

LANDES, David S., Revolution in Time. Clocks and the Making of the Modern World, Cambridge y Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 1983.

PERELMUTER PÉREZ, Rosa, «La situación enunciativa del Primero Sueño», en Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, Ottawa, vol. XI, núm. 1, 1986, pp. 185-191.

PUCCHINI, Dario, Una mujer en soledad. Sor Juana Inés de la Cruz, una excepción en la cultura y la literatura barroca, Salamanca, Anaya y Mario Muchnik, 1996.

SABAT DE RIVERS, Georgina, El «Sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz: tradiciones literarias y originalidad, Londres, Tamesis Books, 1976.

, «Loa a San Hermenegildo: Sor Juana frente a la autoridad de la sabiduría antigua», en Mujer y Cultura en la Colonia hispanoamericana, ed. de Mabel Moraña, Pittsburgh, Biblioteca de América, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1996, pp. 235-246.

, «Veintiún sonetos de Sor Juana y su casuística del amor», en Sor Juana y su mundo. Una mirada actual, ed. de Sara Poot Herrera, México, Universidad del Claustro de Sor Juana, 1995, pp. 397-445.

, «Apología de América y del mundo azteca en tres loas de Sor Juana», en Revista de estudios hispánicos. Letras coloniales, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1992, pp. 267-291 (véase en esta colección).

, «Sor Juana y su Sueño: antecedentes científicos en la poesía española del Siglo de Oro», en Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, vol. 31, abril, 1976, pp. 186-204.

, «Interpretación americana de tópicos clásicos en Domínguez Camargo: la navegación y la codicia», en Edad de Oro, vol. X, Madrid, Universidad Autónoma, 1991, pp. 187-198. Y en Estudios de literatura hispanoamericana. Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la Colonia, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, pp. 83-105.

TRABULSE, Elías, Ciencia y religión en el siglo XVII, México, El Colegio de México, 1974.

, La ciencia y la técnica en el México colonial, México, [Academia Mexicana de la Historia], 1982.

, Los orígenes de la ciencia moderna en México (1630-1680), México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

, Historia de la ciencia en México. Estudios y Textos del Siglo XVII, México, CONACYT / Fondo de Cultura Económica, 1992.

, «El universo científico de Sor Juana Inés de la Cruz», en Colonial Latin American Review (CLAR), vol. 4, núm. 2, 1995, pp. 41-50.

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario