



Georgina Sabat de Rivers



Sor Juana, la tradición clásica del retrato poético

Todos recordarán haber leído alguna vez, ese barroquísimo y hermoso romance decasílabo con esdrújulos iniciales, de la culta e inteligente monja mexicana Sor Juana Inés de la Cruz, que comienza así:

Lámina sirva el cielo al retrato,
Lísida, de tu angélica forma;
cálamos forme el sol de sus luces,
sílabas las estrellas compongan¹⁹¹.

De él dijo Gerardo Diego¹⁹² que sus versos «luminosos y decorativos» son un «supremo, escandaloso artificio» de la técnica culta del Barroco.

Dentro del grupo que Méndez Plancarte llama «lírica personal» son dieciséis las composiciones de Sor Juana —208→ relacionadas con retratos, y todos son femeninos. Cubren modos varios de versificación, así tenemos: décimas (5), redondillas (2), sonetos (2), romances (2), ovillejos (1) y el romance decasílabo cuya primera estrofa acabo de transcribir. Pero antes de seguir adelante intentaré una clasificación.

Esta se basa en la relación que el poema tiene con el «retrato» que se hace de la persona. El grupo I es el más nutrido: lo forman ocho poemas donde se hace una descripción, en forma vertical, de la hermosa en cuestión yendo de los rasgos más altos de la figura, la cabeza, hasta el más bajo, el pie. El grupo II lo constituye un conjunto de poemas nacidos como coyuntura de un verdadero retrato, es decir, de una pintura. Son disquisiciones de tipo amoroso, moral y filosófico que surgen de la contemplación de la persona retratada. Los grupos III y IV consisten de un poema cada uno. En el primer caso se habla de un retrato y en el segundo es el retrato mismo el que habla. Hay que señalar, además, una composición escrita en redondillas que está a caballo entre los grupos II y III. Es decir, en la primera mitad se hacen consideraciones de tipo amoroso cortés y en el resto se habla directamente al retrato¹⁹³.

En este trabajo nos ocuparemos del romance decasílabo mencionado como el ejemplo más destacado de los retratos descriptivos, grupo I, y de un soneto perteneciente al grupo II.

¿Qué tradiciones utilizó Sor Juana en su composición? La técnica del retrato no era, por supuesto, ajena a la poesía anterior a Sor Juana: Garcilaso, Lope, Quevedo, Góngora, los Argensola, Calderón... la utilizaron. Es, sin embargo, el período de la Contrarreforma, como se verá después, el que dio impulso al arte poético de la pintura del retrato descriptivo. Este se desarrolló después de Herrera y se intensifica a medida que el tiempo transcurre, como dan fe gongoristas de segundo nivel: Polo de Medina, Trillo y Figueroa, Carrillo de Sotomayor, Salazar y Torres... No es por casualidad Sor Juana la gran figura que, a finales del siglo XVII, con más entusiasmo, variedad y asiduidad se dedicara a desarrollarlo. Recordemos la enorme —209→ afición de la monja

a la lectura (los famosos cuatro mil volúmenes que se dice tenía en su biblioteca)¹⁹⁴, su sólido conocimiento del latín que ponía a su alcance el mundo clásico y el medieval¹⁹⁵.

Para Platón¹⁹⁶, la música y el ritmo eran los pilares de la *paidea*. Rechazaba en la poesía y en la pintura el realismo pictórico que buscaba el ilusionismo plástico. Un arte así, pensaba, estaría tres veces alejado de la realidad supersensorial, del mundo del ser. Según él, las copias de este arte sólo serían copias de formas ideales; por lo tanto, ni el poeta ni el pintor eran capaces de transmitir el conocimiento máximo del ser. Era imposible esperar de un sistema de idealismo metafísico ninguna analogía entre la poesía y, sobre todo, la pintura que es un arte considerado muy cercano a la realidad del mundo físico.

Pero quizás este sistema de idealismo metafísico, arrastró junto con las formas supersensoriales (*eidos* e *idea*) algo de su sentido de formas visibles. Además, su propuesta analogía entre luz y belleza ennobleció el sentido visual, «el ojo de la mente» lo cual, seguramente, contribuyó a la importancia de lo pictórico en el mundo antiguo pasando a la Edad Media hasta el Renacimiento y el Barroco.

Aristóteles rechazó el sentido peyorativo que Platón le había dado a la mimesis quitando así la razón básica de censura a las artes de la poesía y la pintura y estableciendo analogías entre ellas, y limitaciones. Estas artes, creía, difieren en los medios empleados, pero en los objetos representados se acercan. El concepto formulado por Aristóteles, tomando como ejemplo la — 210→ pintura, sobre el hecho de mantener el parecido pero mejorando a la persona, tuvo gran repercusión en los siglos posteriores y, en definitiva, está en la base de la competencia entre Naturaleza y Arte tan en boga durante el Renacimiento y el Barroco y que utilizó la misma Sor Juana en algunos de sus retratos.

Para Aristóteles la imitación consistía en lograr en otro nivel lo que la naturaleza hace en el suyo. Es Horacio quien en su *Ars Poetica* utilizó la conocida frase de «ut pictura poesis» (como una pintura, así también un

poema) la cual luego se interpretó como: «que un poema sea como una pintura». Es muy sabido que la imitación propuesta por Horacio se basaba en la copia de otros autores o de los objetos que existen en la naturaleza, la imitación fiel del mundo exterior, lo cual, intensificado por Plutarco en relación con la pintura y la poesía, tuvo enorme influencia posterior.

Sin tener presentes estas teorías, sería difícil comprender ese precioso soneto de Sor Juana, donde se refiere a un retrato de ella misma, perteneciente al grupo II en la clasificación de sus retratos que proponemos, 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 nada

(I, 145)

El primer cuarteto parece hacer eco de las creencias platónicas que apuntan al triple engaño de la pintura. El retrato, «engaño colorido», es ese ilusionismo plástico alejado de la realidad supersensorial que el filósofo rechazaba; esos «falsos silogismos de colores» no son, ni siquiera, realidad sensorial puesto que representan, solamente, un «cauteloso engaño del —

211→ sentido», es decir, son una simple copia. En el cuarteto que sigue contrapone, ahora, la poetisa, a Aristóteles en cuanto a su idea de copiar lo más cercanamente posible la realidad física visible pero mejorando a la persona. El hacerlo así es un intento de detener, captándolo en su mejor forma, el mundo físico en su lucha contra el deterioro que traen los años. Eso es lo que «la lisonja» pretende hacer para evitar «de los años los horrores». En los tercetos la monja determina, decididamente, volver a Platón al hacer esa enumeración hermosa y desgarradora, que termina con un verso gongorista, de lo que realmente significa tratar de copiar la realidad física de nuestro cuerpo. Es decir, tratar de detener el tiempo de esa manera no sólo es vanidad y engaño, es diligencia inútil puesto que nos vamos a convertir, sucesiva e irremediabilmente (y de ahí la gradación de la poetisa), en cadáver, en polvo, en sombra, en nada¹⁹⁷.

En cuanto a los retratos enumerativos, verticales, que forman el grupo I de nuestra clasificación, Edmond Faral¹⁹⁸ resalta la importancia que la Edad Media le prestaba a ese género de descripciones, y para ello se ocupa de los trabajos de retóricos medievales. Nos dice Faral que estos retratos obedecían a leyes estrictas. Se hacían elogios a Dios o a la naturaleza por la confección de tan hermosa criatura, luego se pasaba a la enumeración de las partes del cuerpo, de arriba a abajo, teniendo cada una su lugar previsto y dejando a la imaginación las partes escondidas o prestándose este pasaje a notas licenciosas. Este código predeterminado no se observaba entre los antiguos con tal exactitud excepto en cuanto a que el elogio se refería a lo físico y a lo moral. Se añadió, también durante la Edad Media, el concepto de que la Naturaleza, bajo la autoridad de Dios, comenzó la fabricación del hombre por la cabeza y la terminó por los pies¹⁹⁹.

—212→

Felix Lecoy²⁰⁰ y María Rosa Lida²⁰¹ reiteran y añaden notas al modelo propuesto por Faral. Para la última, el esquema del retrato vertical se formó en la decadencia de la literatura latina. Desde el primer retrato en lengua castellana, según la conocida crítica, el de la reina Callectrix del *Alexandre*,

hasta Garcilaso, pasando por la dueña del *Buen amor*, las bellas del marqués de Santillana, Melibea y las diosas del *Romancero*, simplemente se continúa la tradición medieval. Apuntes, como detalles de preferencia de este período, el cuello esbelto y erguido y los ojos claros oponiéndolos a los ojos oscuros cantados por los antiguos y dando ejemplo de rechazo de éstos, a propósito de Minerva, de los ojos garzos. Dámaso Alonso²⁰², también a propósito de las declaraciones de Lecoy²⁰³ hechas sobre los retratos del *Libro de buen amor*, observa, entre otras cosas, que en la bella de Juan Ruiz aparecen detalles como los dientes «apartadillos», los labios delgados, las encías rojas y la estatura alta que son rasgos de raíz árabe²⁰⁴. Para John K. Walsh²⁰⁵, las — 213→ referencias reiteradas y explícitas de Helena de Troya con un tipo paradigmático de belleza femenina, apuntan desarrollo de una fórmula descriptiva en la literatura española temprana basados en los ejemplos medievales latinos de la leyenda de Troya o en la alabanza «per se» de la sin par belleza dorada de la famosa Helena²⁰⁶.

Antes de pasar a examinar los retratos medievales de la literatura española, creo sería de utilidad, a propósito de lo que decíamos de los Antiguos, copiar una traducción al castellano de un poema atribuido a Anacreonte²⁰⁷ donde nos ofrece un retrato, aunque aquí, si de pelo negro se mencionan ojos garzos. Dice así:

A un pintor

Ea, maestro amigo
docto en la rodia arte,
a mi ausente me pinta
cual yo te la pintare:
darásle lo primero
el vellón suelto en partes,
por lo negro atractivo,
—214→
por lo blando tratable.
Y si acaso la cera
milagros hacer sabe,
haz que unguido respire
olores muy fragantes,
de cuya negra cumbre
la frente blanca baje
cual nieve despeñada,

y en las mejillas pare.
Las dos cejas en arco,
negras como azabache,
guarda, no las encuentres
ni mucho las apartes,
sino dispón de ellas
un divorcio admirable,
así como le has visto
en su dulce semblante.
Sus ojos, cual de fuego²⁰⁸,
que apacibles retraten
lo garzo de Minerva,
de Venus lo agradable.
Su nariz, bien caída,
sus mejillas que gasten
el mixto de la rosa,
que arguya leche y sangre.
También entre sus labios,
y como que los abre,
pinta a la persuasiva,
que es deesa elegante.
Su barba con hoyuelo;
y en la nariz tornátil
felicemente unidas
las gracias revolantes.
Luego, una vestidura
de púrpura que arrastre
y que del dueño diga
la gentileza y aire.
La tez, tan delicada,
—215→
que cual vidrio declare
lo que debajo de ella
contiene el cuerpo esmaltes.
¿Qué más? Pero sin duda
que ya en lugar de imagen
me dais el mismo origen.
Cera pues, ea, habladme.

Reparemos ahora en las enumeraciones de los retratos más antiguos de la literatura española siguiendo un orden cronológico. Pertenecen tres al siglo XIII, uno a la primera mitad del XIV y el otro al siglo XV. Lo componen el que aparece en la encomia de *Razón de Amor*²⁰⁹, el de la reina Calectrix del

Alexandre, el de María Egipcíaca, los del *Libro de buen amor* y los de los cantares del Marqués de Santillana. Clasifiquemos los rasgos de la mujer ideal según la asiduidad con que aparecen estos retratos. Tenemos en las cinco obras: los ojos. Se puntualiza que son negros o se les aplican epítetos como «fieros», «pintados», «relucientes», que sugieren o bien ese color o la brillantez; la boca es siempre pequeña («mesurada» o «a razón»). Y la mujer realmente hermosa y digna de amarse es noble o de clase alta.

Aparecen en cuatro de estos retratos: la frente, siempre blanca y luciente; las cejas siempre negras y en arco; la nariz, siendo el calificativo de «afilada» el más frecuente. Si se utilizan otros sugieren lo mismo: «egual e dereyta», «arrazón levantada»; los [—216→](#) dientes, siempre blancos. Una palabra para expresar el rostro, blanco y rosa, como conjunto: «cara», «semblante» o «faz», se prefiere en ellos antes que «mejillas» de raigambre clásica y que se utilizará más tarde²¹⁰. La vestimenta y el tocado es importante en nuestras hermosas; sus vestidos son ricos y a veces cubren sus cabezas con sombreros y redes. Sus prendas son de oro y piedras preciosas así como sus zapatos aunque la única que los calza, entre nuestras damas medievales, es María Egipcíaca.

Sorprendentemente, se mencionan sólo en tres de los retratos: los cabellos, los cuales únicamente en el *Libro de buen amor* son cortos. Los labios son «bermejos» y «avenidos» o «mesurados» lo cual, en un caso, significa «non muy delgados» (RA)²¹¹ y en el otro «angostillos» (BA). El «cuello» (la «garganta» de las bellas del Marqués de Santillana apunta hacia el Renacimiento) y el pecho («pretina») son altos y el último ocasionalmente carnoso, blanco y rosa como lo pedían los caballeros medievales. El cuerpo debía ser esbelto pero no delgado, blanco «como todo lo ál», de cintura estrecha y de buena estatura: ni alta ni baja.

Se mencionan en dos de esos retratos, específicamente, los pechos; son «tetiellas... como maçana» (ME) o «dos pumas de paraíso / las sus tetas yigualadas» (BA). Las orejas de María Egipcíaca son redondas y suponemos que, además, «pequeñas y delgadas» como en el *Libro de buen amor*. La

facilidad de palabra eran cualidades de Calectrix quien conversa con el rey Alejandro, y de María Egipciaca²¹².

Los siguientes rasgos sólo se mencionan una vez: las pestañas, y las encías rojas que pide el Arcipreste; los brazos; —217→ las manos y los dedos, blancos y pulidos, serán motivos de mayor preocupación y recurrencia posteriormente. Y para terminar con las características sólo mencionadas una vez, tenemos el «ancheta de caderas» que exige Juan Ruiz ²¹³.

Vemos, pues, que de la amada ausente de Anacreonte, de cabellos negros y olorosos, con características casi olvidadas en los retratos medievales (mención del entrecejo, barbilla con hoyuelo y el pasaje velado de bellezas ocultas) pasando por la hermosa de pelo corto de la encomia de la *Razón de Amor*, la libre mención de los pechos, los labios «non muy delgados» (de vena clásica) y el «cuello» erguido, se va llegando a la «blonde poupée» no tanto medieval, al menos en España, a juzgar por los ejemplos estudiados, como renacentista. Después de la rubia esporádica del Arcipreste se consolidará impulsada por el petrarquismo, en Melibea²¹⁴, la Elisa de Garcilaso y en Dulcinea: la hermosa de largos cabellos de oro, ojos claros, labios de coral y dientes de perlas, con bellezas ocultas no mencionadas o sólo sugeridas, que se mantendrá imperturbable e incólume hasta el Romanticismo.

Con la llegada del barroco, el arte de la Contrarreforma, nota Emilio Orozco Díaz²¹⁵, hay «un cambio de estilo, en el hecho —218→ de que se haga más frecuente y estrecha la relación entre la poesía y la pintura... se hace más frecuente el poeta pintor». Señala este crítico que el gusto por retratarse se extiende a todas las clases sociales²¹⁶ disminuyendo, en la pintura, el clásico desnudo. Estudia un poema que Luis Carrillo y Sotomayor²¹⁷ le dedicó a un pintor famoso en Granada animándole a pintar a una mujer a quien admiraba, en figura de arcángel Gabriel, el cual es un buen ejemplo de retrato vertical.

Pertencientes a retratos de este tipo, los del grupo I, retratos de tipo vertical, enumerativo, tiene Sor Juana ocho, según mencionamos antes. Cuando la tradición barroca llega a —219→ ella, hereda, junto al retrato serio, el

jocoso, es decir, el contrarretrato. De éstos tiene Sor Juana tres entre esos ocho que apuntamos, de los cuáles el más notable es donde hace mofa de esa tradición al retratar a Lisarda nada menos que en ovillejos de 396 versos.

Resaltan en estos retratos descriptivos, como en toda la obra de la monja, lo conceptuoso y lo agudo, lo escritural, exponentes de la gran importancia que Sor Juana le daba siempre al intelecto. Así vemos una nariz «judiciosa» o «árbitro», mejillas que son «cátedras», boca que es «rúbrica» o «cláusula». Sus retratos, más aún que en el caso de los retóricos medievales, son virtuosismos de poeta y a veces constituyen verdaderos «tour de force»; no son simples retratos. En uno compara a la condesa de Galbe con héroes clásicos relacionando las cualidades que tradicionalmente se les atribuye con los rasgos físicos que se van enumerando: ojos que «César son y Pompeyo.../ porque hay guerras civiles / del uno al otro» (80); «Un Colón en su frente / por dilatada...» (80)²¹⁸. En otro pinta «la armonía simétrica» de una hermosura «con otra de música», (87) haciendo vibrar ese microcosmo al ritmo del universo:

Cantar, Feliciano, intento
tu belleza celebrada,
y pues has de ser cantada
tú seras el instrumento.

La monja dirige estas composiciones, en su mayoría, a mujeres, nobles, continuando así la tradición que apuntamos en los retratos medievales. Todos estos retratos siguen un esquema fijo que se elabora de maneras muy diferentes pero que se basa en la misma secuencia que nos presenta en su 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
—220→
el cetro de amor se ve,
tiene Fili; en oro engasta
pie tan breve, que no gasta
ni un pie.

(132)

No podía pedirse concentración mayor en la forma y en la mezcla de motivos medievales y renacentistas.

Pero volvamos ahora a nuestro romance decasílabo (61) donde se pinta la hermosa figura de Lisi, la marquesa gran amiga de Sor Juana²¹⁹. Son 68 versos con rima o-a que, como ya se señaló, comienzan todos con esdrújulos. Es de notar que Sor Juana, al retratar a sus protectoras o amigas, no sigue las convenciones de su época al pie de la letra. Quiero decir que, aparentemente, era fiel al color de los rasgos que se copiaban, seguramente haciendo honor a la «verdad» tan proclamada²²⁰. Si no podía pintar a una belleza rubia de ojos claros, no mencionaba el color y se dedicaba a resaltar otras virtudes, como la longitud, la suavidad de los cabellos. Pero no hubo necesidad de esto con la rubia marquesa. Veamos la segunda estrofa:

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

Sin embargo, lo que aquí se señala no es el color sino la propiedad de enredar, en los bucles, las almas de los que la veían. En la frente, donde sigue el patrón medieval, lo que —221→ resalta, junto al rasgo físico, es una cualidad espiritual: «Hécate, no triforme, mas llena, / pródiga de candores asoma»; o

personal: la de atraer, abrasar en amores. Así en: «Lámparas, tus dos ojos, febeas, / súbitos resplandores arrojan; / pólvora que a las almas que llega, / tórridas abrasadas transforma». Las cejas son «arcos» como las dueñas del medioevo heredaron de la baja latinidad, pero con un detalle más nuevo, las flechas²²¹: «Pérsica forman lid belicosa / áspides que por flechas disparas / víboras de halagüena ponzoña». Con respecto a la nariz, la Décima Musa es muy original. No nos dice que sea «afilada» o «recta» o «no roma» sino que la convierte, usando términos del oficio legal, en «juez» en la división de las mejillas. Así en los siguientes versos: «Límite, de una y otra luz pura, / último, tu nariz judiciosa / árbitro es entre dos confinantes / máquina que divide una y otra». Las mejillas, como ella dice, no son sólo «clásicas» al repetir la consabida mezcla del rojo y blanco, sino que son renacentistas en cuanto que usan, precisamente, esa palabra y no la de «cara» o «tez» según vimos en los retratos de las bellas medievales. Sor Juana tiene predilección por usar «boca», reminiscencia medieval, en vez de «labios»; en estos versos unida a los muy renacentista barrocos vocablos de «coral» y «aljófar», «lágrima del aurora». Un rasgo acusa en la siguiente estrofa la influencia de los retóricos, el aliento per fumado: «búcaro de fragancias, tu boca». De todos los retratos de la monja es éste el único que recoge el hoyuelo que canta Anacreonte en su poema que vimos: «Cóncavo es, breve pira, en la barba / pórvido en que las almas reposan». La Décima Musa toca la cuestión de las bellezas ocultas cuando, al hablar del cuello, lo llama «tránsito a los jardines de Venus». Notemos que utiliza la palabra «gesta», de raigambre renacentista, y que no menciona de modo explícito que sea «erguido» aunque al hacerlo de «marfil» quizá sugiere lo enhiesto además del color. Le añade un detalle neo-platónico poco usado, sin embargo, al hacerlo el órgano por donde las palabras se convierten «en canora música». De nuevo, sólo es en este poema donde se mencionan los brazos, blancos y de «cristal» como los de María Egipcíaca, utilizando hermosos —222→ latinismos, mitología y plásticas imágenes: «Pámpanos de cristal y de nieve, / cándidos tus dos brazos provocan / tántalos los deseos ayunos, / míseros, sienten frutas y ondas». Los dedos finos como el alabastro que salen de esas manos no sólo se alaban por su hermosura y recuerdan «las blancas manos y los dedos pulidos» que sólo el Marqués de

Santillana menciona en una de sus hermosas; sirven también para retratar lo moral del carácter de la marquesa: la honestidad y el calor humano:

Dátiles de alabastro tus dedos,
fértiles de tus dos palmas brotan,
frígidos si los ojos los miran,
cálidos si las almas los tocan.

El talle, émulo sólo de sí mismo, según nos dice la poetisa, recuerda la cintura de la hermosa Calectrix quien podía, dos veces, doblar por ella una correa de cuatro palmos. Utiliza en estos versos originales imágenes geográficas: «Bósforo de estrechez tu cintura / cíngulo ciñe breve por zona / músculos nos oculta ambiciosa». Los pies diminutos que se mencionan: «móviles pequeñeces», es detalle medieval pero no aparece en ninguno de los retratos que hemos considerado. Por último, como la de Calectrix, María Egipciaca y la amada del Arcipreste, la estatura de la marquesa es «bien astillada» (delgada y firme), es decir, en palabras de la poetisa, es plátano gentil, flámula que se mueve al viento elegante y graciosamente.

A la tradición clásica, medieval y renacentista añadió Sor Juana los recursos de Góngora y de algunos de sus continuadores: la utilización quintaesenciada de esos esdrújulos²²² que como piedras fulgurantes de su genio, sugieren la «rara» hermosura de su amiga Lísida. A su conocimiento de las doctrinas neo-platónicas debe la sabia e inteligente monja la idea de escribir este retrato con plumas formadas de las luces del sol y con sílabas compuestas por las estrellas, en el inmaterial y, por tanto, único lienzo posible: el firmamento. Sólo él podía —223→ darnos una visión ideal, metafísica, de la «angélica forma» de la ya así inmortalizada marquesa de la Laguna, condesa de Paredes.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

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

