

Y DIVERSA DE MÍ MISMA ENTRE VUESTRAS PLUMAS ANDO

Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz

Edición de Sara Poot Herrera



EL COLEGIO DE MÉXICO

**Y DIVERSA DE MÍ MISMA
ENTRE VUESTRAS PLUMAS ANDO**

**Homenaje Internacional a
Sor Juana Inés de la Cruz**

**PROGRAMA INTERDISCIPLINARIO
DE ESTUDIOS DE LA MUJER**

Y DIVERSA DE MÍ MISMA ENTRE VUESTRAS PLUMAS ANDO

Homenaje Internacional a
Sor Juana Inés de la Cruz

Coordinado por
Sara Poot Herrera y Elena Urrutia

Edición de
Sara Poot Herrera



EL COLEGIO DE MÉXICO

M861.1
J913p

Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando
: homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz
/ Coordinado por Sara Poot Herrera y Elena Urrutia.
Edición de Sara Poot Herrera.- - México : El Colegio
de México, Programa Interdisciplinario de Estudios
de la Mujer, 1997.
408 p. ; 22 cm.

ISBN 968-12-0579-0

I. Juana Inés de la Cruz, Sor, 1651-1695-Crítica
e interpretación. I. Poot Herrera, Sara, ed.
II. Urrutia, Elena, coord.

*Open access edition funded by the National Endowment for the Humanities/Andrew W. Mellon
Foundation Humanities Open Book Program.*



*The text of this book is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives
4.0 International License: <https://creativecommons.org/licenses/by-ncnd/4.0/>*

Portada de Mónica Diez Martínez

Ilustración: Tania Janco, *Sor Juana Inés de la Cruz*,
técnica mixta, 1993

Primera reimpresión, 1997

Primera edición, 1993

D.R. © El Colegio de México
Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D.F.

ISBN 968-12-0579-0

Impreso en México/ *Printed in Mexico*

ÍNDICE

ELENA URRUTIA, Presentación	vii
SARA POOT HERRERA, El Homenaje de 1991 a Sor Juana Inés de la Cruz	ix
GEORGINA SABAT DE RIVERS, Mujeres nobles del entorno de Sor Juana	1
MARGO GLANTZ, Labores de manos: ¿hagiografía o autobiografía?	21
MARÍA DOLORES BRAVO ARRIAGA, La excepción y la regla: una monja según el discurso oficial y según Sor Juana	35
JOSÉ PASCUAL BUXÓ, Sor Juana: monstruo de su laberinto	43
JOSEFINA MURIEL, Sor Juana Inés de la Cruz y los escritos del Padre Antonio Núñez de Miranda	71
MARIE-CÉCILE BÉNASSY-BERLING, Sobre dos textos del arzobispo Francisco Aguiar y Seijas	85
BEATRIZ MARISCAL, Una "muger ignorante": Sor Juana, interlocutora de virreyes	91
ANTONIO ALATORRE, Lectura del <i>Primer Sueño</i>	101
JORGE CHECA, Sor Juana Inés de la Cruz: la mirada y el discurso	127
ALESSANDRA LUISELLI, Tríptico virreinal: los tres sonetos a la rosa de Sor Juana Inés de la Cruz	137
NINA M. SCOTT, "Ser mujer ni estar ausente, / no es de amar-te impedimento": los poemas de Sor Juana a la condesa de Paredes	159
EMILIE L. BERGMANN, Ficciones de Sor Juana: poética y biografía	171
LUIS LEAL, El hechizo derramado: elementos mestizos en Sor Juana	185
MARTHA LILIA TENORIO, Algo sobre el romance 56 de Sor Juana	201
ELÍAS TRABULSE, La <i>Rosa de Alejandría</i> : ¿una querrela secreta de Sor Juana?	209

ÁNGEL VALBUENA-BRIONES, El auto sacramental en Sor Juana Inés de la Cruz	215
MARTA GALLO, Masculino/femenino: interrelaciones genéricas en <i>El divino Narciso</i> de Sor Juana	227
ELENA GRANGER-CARRASCO, La fuente hermafrodita en <i>El divino Narciso</i> de Sor Juana	237
JEAN FRANCO, Las finezas de Sor Juana	247
SARA POOT HERRERA, Las prendas menores de <i>Los empeños de una casa</i>	257
AURELIO GONZÁLEZ, El espacio teatral en <i>Los empeños de una casa</i>	269
MARGARITA PEÑA, Teología, Biblia y expresión personal en la prosa de Sor Juana Inés de la Cruz	279
FLORBELA REBELO GOMES, Para una nueva lectura de la <i>Carta Atenagórica</i>	287
ELECTA ARENAL, En torno a un párrafo de la <i>Respuesta a Sor Filotea de la Cruz</i>	301
ANGELINA MUÑIZ-HUBERMAN, Las claves de Sor Juana	315
LINDA EGAN, Donde Dios todavía es mujer: Sor Juana y la teología feminista	327
ARALIA LÓPEZ GONZÁLEZ, Anticipaciones feministas en la vida y en la obra de Sor Juana Inés de la Cruz	341
ROSA PERELMUTER, Las "filosofías de cocina" de Sor Juana Inés de la Cruz	349
STEPHANIE MERRIM, Catalina de Erauso y Sor Juana Inés de la Cruz: de la anomalía al icono	355
MÓNICA MANSOUR, Sor Juana ante el discurso paradójico: un ejemplo contemporáneo	367
SABINE GROOTE, La recepción de Sor Juana y su obra en la Alemania de Hitler y la de hoy	381
FREDERICK LUCIANI, Recreaciones de Sor Juana en la narrativa y teatro hispano/norteamericanos, 1952-1988	395

PRESENTACIÓN

Un homenaje es una nueva resurrección —muchas nuevas resurrecciones— para emplear la metáfora de Octavio Paz quien señala que la obra sobrevive gracias a las interpretaciones de sus lectores —en este caso de sus lectores más asiduos: sus estudiosos—, y añade que esas interpretaciones son en realidad resurrecciones: sin ellas no habría obra. Lecturas y estudios integran este homenaje: en la segunda mitad del siglo XX se lee y se estudia la obra de una monja de la Nueva España del siglo XVII.

Asistimos por lo demás, y aunque parezca contradictorio, a la resurrección de un texto vivo, ya que la bibliografía sobre Sor Juana y su obra abarca tres siglos a lo largo de los cuales autora y obra se han mantenido con vida, vigentes. Tal vez la novedad resida ahora en la contribución de las estudiosas a esta bibliografía. "Las últimas en llegar —señala Paz— fueron las mujeres. Pero han reparado el retraso con entusiasmo". Y yo añadiría, aportando una nueva visión —compartida por algunos de sus colegas masculinos. Este entusiasmo, en México, parecería que fuera respuesta a la dedicatoria que en 1910 Amado Nervo escribió en su libro *Juana de Asbaje*: "a las mujeres todas de mi país y de mi raza".

Gracias a la idea entusiasta de Sara Poot Herrera, formada en este Colegio y que actualmente trabaja en la Universidad de California en Santa Bárbara, el proyecto del homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz se abrió paso entre nuestras urgencias.

El proyecto es ahora una segunda realidad. La primera consistió en tres jornadas; en ellas, estudiosos y estudiosas de diversas instituciones académicas y de varios países compartieron el producto de sus lecturas, de sus interpretaciones; el desciframiento de los enigmas que la vida y la obra de Sor Juana Inés de la Cruz les planteaban. La segunda realidad es este libro que tenemos en las manos.

ELENA URRUTIA
Programa Interdisciplinario
de Estudios de la Mujer

EL HOMENAJE DE 1991 A SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

En este libro se imprimen 32 trabajos escritos especialmente para el Homenaje Internacional a Sor Juana Inés de la Cruz, que en noviembre de 1991 organizó el Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer de El Colegio de México¹. Este homenaje dedicado a tan extraordinaria mujer —gran poetisa de la Nueva España del siglo XVII y figura fundamental de la literatura escrita en español— entra en la historia de los homenajes que se inician en su siglo y que seguramente trascenderán al nuestro. El homenaje de 1991, como lo hemos llamado, es una discreta celebración que muestra los intereses de la crítica sorjuanina en las postrimerías del siglo XX; la publicación del libro es el aporte más sustancioso e importante del homenaje.

Cualquier fecha y cualquier lugar son propicios para celebrar la vida y la obra de Sor Juana, bien lo sabemos, pero qué mejor oportunidad que este homenaje se haya realizado en el aniversario de su nacimiento y llevado a cabo en la ciudad de México. Aprovechando la fecha, y la casa también, se invitó a sorjuanistas prominentes y también a estudiosos que con nuevos ojos se acercan a la obra más completa y valiosa de la literatura novohispana.

En los tres días del homenaje —11, 12 y 13 de noviembre de 1991— las voces críticas, en acuerdo o en desacuerdo, participaron en una ronda en torno a las ideas y a las recientes lecturas e interpretaciones de los textos. Dice Sor Juana en una de sus tres "Letras para cantar" (romance 9, vs. 9-12)²:

Salgan signos a la boca
de lo que el corazón arde,
que nadie creará el incendio
si el humo no da señales.

Es larga y diversa la historia de los homenajes sorjuaninos. Homenajes en vida fueron la publicación del primer tomo de sus obras, *Inundación Castálida*, que apareció en Madrid en 1689 y —ya con el título de *Poemas*— de sus dos reediciones inmediatas, la de 1690 y la de 1691, así como la del *Segundo*

¹ Ha sido el primer homenaje internacional que organiza este programa; gran honra en dedicárselo a Sor Juana Inés de la Cruz. La coordinación y el apoyo de Elena Urrutia fueron de primer orden e importancia para que se llevara a cabo.

² Utilizo las *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. Alfonso Méndez Plancarte (tomos 1, 2 y 3) y Alberto G. Salceda (tomo 4), F.C.E., México, 1951-1957.

volumen de las obras de Sor Juana Inés de la Cruz, editado en Sevilla en 1692³. Estamos hablando de hace tres siglos. Gracias a doña María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga salió a la luz *Inundación Castálida*. Con esta publicación, la condesa de Paredes rindió el más grande de los homenajes literarios en vida a Sor Juana Inés de la Cruz y legó a la posteridad uno de los tesoros impresos más valiosos de las letras hispánicas. Cabe anotar en el homenaje de 1689 el nombre de Francisco de las Heras y el de Luis Tineo de Morales, prologuistas de *Inundación Castálida*; estos prólogos son una apología que vale para toda la obra⁴.

En 1700, cinco años después de la muerte de la monja jerónima, se publica en Madrid la *Fama y Obras pósthumas del Fénix de México, Décima Musa, Poetisa Americana Sor Juana Inés de la Cruz, religiosa professa en el Convento de San Gerónimo de la Imperial Ciudad de México*, reimpresso cuatro veces en los primeros años del siglo XVIII (1701, Lisboa; 1701, Barcelona; 1714, Madrid; 1725, Madrid)⁵. Este gran homenaje corrió a cargo de don Juan Ignacio de Castorena y Ursúa, compilador de los materiales y editor del tercer libro de Sor Juana, famosa desde años antes tanto en España como en México. Es gratamente obligatorio y de rigor anotar aquí el nombre del P. Diego Calleja, a quien se debe la *Vida* de Sor Juana, "Aprobación" de la *Fama y Obras pósthumas*.

En su trabajo sobre este tercer tomo de la obra, Antonio Alatorre nos informa que "con excepción de Garcilaso, ningún poeta de los siglos de oro fue tan reeditado como Sor Juana... Lo que fueron Góngora y Lope en sus tiempos, eso fue Sor Juana en los suyos. Ella 'los resume' a los dos: tuvo la fama del primero y la *Fama* del segundo"⁶.

Antonio Alatorre nos informa también sobre un dato interesante para el contexto de esta celebración: en el homenaje que se le rinde a Sor Juana en la *Fama* de 1700, aparecen siete colaboraciones femeninas y, lo que es más importante, la "Acróstica Dézima" es nada menos —sugiere Alatorre— que de doña María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, responsable intelectual de la

³ La edición crítica de Georgina Sabat de Rivers de *Inundación Castálida* (Castalia, Madrid, 1984) reúne y ofrece datos básicos sobre las fechas y lugares de estas publicaciones (pp. 72-75). Véase también su artículo sobre el segundo tomo, "Nota bibliográfica sobre Sor Juana Inés de la Cruz: son tres las ediciones de Barcelona, 1693", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 33 (1974), 391-401.

⁴ Véase lo que dice ANTONIO ALATORRE respecto a de las Heras y Tineo, "Para leer la *Fama y Obras Pósthumas* de Sor Juana Inés de la Cruz", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 29 (1980), p. 473; y "La Carta de Sor Juana al P. Núñez (1682)", pp. 630-631.

⁵ Todos los datos relativos a este libro los tomo del artículo de ANTONIO ALATORRE citado en nota anterior. Aparece de la p. 428 a la 508.

⁶ *Ibid.*, pp. 431-432, n. 7. Ya desde "Los avatares barrocos del romance" (*Nueva Revista de Filología Hispánica*, 26, 1977, 341-459), ALATORRE hablaba de esta fama: "Sor Juana fue durante decenios el poeta más famoso, el más editado", "Sor Juana Inés de la Cruz fue muy famosa" (pp. 406 y 426, respectivamente).

publicación del primer tomo de la obra⁷. Ya en su siglo, la poetisa recibió el reconocimiento y el aplauso femeninos. Una muestra la ofrece Enrique Martínez López cuando da a conocer un homenaje por parte de monjas portuguesas que leían, admiraban y se escribían con Sor Juana⁸. La amistad y el reconocimiento de otras mujeres marcan una huella profunda en la vida de Sor Juana que se trasluce en su obra; y si bien son importantes en sí mismos, gran valor y preponderancia cobran en cuanto a la publicación de sus escritos.

En 1725 aparecen conjuntamente en Madrid, por primera y única vez, los tres tomos de su obra. A principios de ese mismo siglo el bogotano Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla dedica varios textos a su "paisanita querida" en su *Rhymica sacra, moral y laudatoria... compuesta de varias poesías y metros, con una epístola en prosa, y dos en verso, y otras varias poesías en celebración de Soror Juana Inés de la Cruz...*⁹; en vida, Sor Juana había recibido elogios del "caballero del Perú", envueltos en un romance, y del también peruano Juan del Valle Caviedes¹⁰.

Un año después de la muerte de Sor Juana, José Zatrilla y Vico publicó en Barcelona el *Poema Heroyco al merecido aplauso del único Oráculo de las Musas, glorioso Assombro de los Ingenios y célebre Phénix de la Poesía, la esclarecida y venerable señora Soror Juana Inés de la Cruz, religiosa professa en el monasterio de San Gerónimo de la imperial ciudad de México*, cuya edición facsimilar es del padre Aureliano Tapia Méndez¹¹; trece años antes de esta

⁷ "Para leer la *Fama y Obras póstumas*", p. 437, n. 20 y pp. 455-459. GEORGINA SABAT DE RIVERS (pp. 3-4 de este libro) copia el nombre de cinco de estas mujeres (de una no aparece el nombre, anota) y comenta la atribución que hace Alatorre sobre la autoría de la décima acróstica.

⁸ E. MARTÍNEZ LÓPEZ, "Sor Juana Inés de la Cruz en Portugal: un desconocido homenaje y versos inéditos", *Revista de Literatura*, 33 (1968), 53-84.

⁹ Copio el título de la portada del libro de JOSÉ PASCUAL BUXÓ, *El enamorado de Sor Juana*, UNAM, México, 1993. GEORGINA SABAT DE RIVERS también se refiere al "libro colmado de halagos para la novo-hispana, del neo-granadino Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla: *Rhymica Sacra, Moral y Laudatoria*" (pp. 1-2, n. 2 de nuestro homenaje). En 1985, en el número 2 de *Filología*, ANTONIO ALATORRE publicó "Un devoto de Sor Juana: Francisco Álvarez de Velasco" (157-176). Lo había mencionado en "Avatares barrocos del romance", p. 429, n. 140 y pp. 432-434; y en "Para leer la *Fama y Obras póstumas*", p. 467, n. 91.

¹⁰ ALATORRE ("Para leer la *Fama y Obras póstumas*", p. 467, n. 91 y pp. 472-473, n. 102) ofrece datos sobre la relación entre Sor Juana y del Valle Caviedes. En la nota 103 de este mismo artículo se encuentran datos interesantes sobre la *Fama* de Sor Juana. Y sobre su fama es de gran importancia la información de Méndez Plancarte (*Obras completas*, t. 1) y de Francisco de la Maza (*Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia*, UNAM, México, 1980).

¹¹ Al Voleo El Troquel, Monterrey, 1993. En septiembre de 1984 ANTONIO ALATORRE, en el artículo que dedicó a Octavio Paz por sus 70 años ("Un soneto desconocido de Sor Juana", *Vuelta*, núm. 94, p. 5), dio noticias sobre el *Poema Heroyco* de José Zatrilla y Vico.

edición, el padre Tapia dio a conocer la *Carta* de Sor Juana al Padre Núñez, publicada en 1981¹².

Con el año de 1741 aparecen fechados los "Elogios a la Madre Sor Juana Inés de la Cruz" de don Gabriel Álvarez de Toledo y Pellicer¹³. En la primera mitad del siglo XVIII, el P. Feijoo incluye a Sor Juana en su "Defensa de las mujeres"¹⁴. Viene más de un siglo de silencio hasta que en 1873 aparece en Quito, Ecuador, una edición de las *Obras selectas de la célebre monja de México, Sor Juana Inés de la Cruz*, con un prólogo de Juan León Mera¹⁵. Ocho años antes de la edición de Mera, en toda esta etapa que Octavio Paz llama "el regreso de Sor Juana", Juan María Gutiérrez había publicado en el *Correo del Domingo* de Buenos Aires —nos dice Paz— un estudio y una antología de la obra de Sor Juana¹⁶. Y de nuevo la tinta sorjuanina vuela en alas de papel.

De fines del siglo XIX es el ensayo de Menéndez Pelayo¹⁷ y de la primera mitad del XX, el principio de una proliferación de estudios, publicación de documentos inéditos, antologías de la obra de Sor Juana: de diferente manera son significativos en ese arranque inicial nombres como Amado Nervo, Dorothy Schons, Manuel Toussaint, Ermilo Abreu Gómez, Ezequiel A. Chávez, Jorge Cuesta, Xavier Villaurrutia; en mayor o menor medida, sus investigaciones son antecedente importante para el conocimiento actual de la obra de Sor Juana Inés de la Cruz.

La recepción de esta gran obra, cuyo primer tomo de 1689 inauguró hace 300 años la relación literaria —mano a mano— entre Nueva España y España, cada vez ha sido más amplia y más importante. No es posible anotar y comentar aquí la relación de sorjuanistas que en los últimos años han hecho y están

¹² AURELIANO TAPIA MÉNDEZ, *Autodefensa espiritual de Sor Juana*, Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, 1981; *Carta de Sor Juana Inés de la Cruz a su confesor*, Monterrey, 1986. OCTAVIO PAZ la analiza en "Sor Juana: testigo de cargo", *Vuelta*, 1983, núm. 78, 46-49. Excelente es la edición de esta carta que Antonio Alatorre publica en 1987.

¹³ La composición, nos dice GEORGINA SABAT DE RIVERS (p. 2 de este libro), está en el manuscrito de "Poesías Varias / de / Don Gabriel Alvarez de Toledo, / y Pellizer / Bibliotecario Mayor / DE / Su Magestad / RÉCOXIDAS / POR / Don Miguel Ioseph Vanhufel / Secretario del Excelentísimo Señor Duque / De Alburquerque / 1741".

¹⁴ BENITO FEJOOO Y MONTENEGRO, *Teatro crítico universal*, t. 1, 1ª parte, Discurso XVI, "Defensa de las mujeres", Joaquín Ibarra, Madrid, 1773, pp. 372-373. Copio el dato bibliográfico de MARIE-CÉCILE BÉNASSY-BERLING, *Humanismo y religión en Sor Juana Inés de la Cruz*, trad. L. López, UNAM, México, 1983, p. 495. La edición original de este libro (*Humanisme et religion chez Sor Juana Inés de la Cruz*) es de 1982.

¹⁵ J. LEÓN MERA, "Biografía de Juana Inés de la Cruz y juicio crítico sobre todas sus producciones", *Obras selectas de la célebre monja de México*, Quito, 1873.

¹⁶ OCTAVIO PAZ, *Sor Juana Inés de la Cruz, o Las trampas de la fe*, 2ª ed., F.C.E., México, 1983, pp. 364-365. Paz se refiere a Juan María Gutiérrez, "Sor Juana Inés de la Cruz", publicado, según nos informa ROSA PERELMUTER (*Noche intelectual: la oscuridad idiomática en el "Primero Sueño"*, UNAM, México, 1982, p. 181), en *Estudios biográficos y críticos sobre algunos poetas sudamericanos anteriores al siglo XIX*, Imprenta de El Siglo, Buenos Aires, 1865, y recogido en *Escritores coloniales americanos*, ed. G. Weinberg, Raigal, Buenos Aires, 1957, pp. 291-343.

¹⁷ Publicado en su *Antología de poetas hispanoamericanos*, Madrid, 1893, t. 1.

haciendo, dentro y fuera de México, aportaciones importantes en este ámbito: los escritos de Antonio Alatorre, Marie-Cécile Bénassy-Berling, José Pascual Buxó, Octavio Paz —*Las trampas de la fe* es marco de referencia fundamental en este homenaje— y Georgina Sabat de Rivers son paradigma de estudios de las décadas más recientes. Muchos trabajos, cada uno a su manera tanto individual como colectivamente, son verdaderos homenajes a Sor Juana Inés de la Cruz.

En 1951 hubo varios homenajes que celebraron el tercer centenario de su nacimiento. Entre otros, la revista *Sur* de Buenos Aires le dedicó un número monográfico¹⁸. Lo mismo hizo la *Revista Iberoamericana*, al celebrar su quinto congreso en Albuquerque¹⁹. Octavio Paz menciona un homenaje del periódico *Novedades*, y con él un dato importante de Armando de Maria y Campos sobre "El teatro de Sor Juana Inés de la Cruz en Manila, en 1709"²⁰. Ese mismo año de 1951, también en calidad de homenaje, se inició la publicación de las *Obras completas*, editadas en sus primeros tres tomos por Alfonso Méndez Plancarte; el cuarto tomo lo edita Alfonso G. Salceda. Las *Obras completas* han sido hasta ahora el más grande homenaje editorial de la creación sorjuanina y el que inició las antologías modernas. Entre ellas, la de Juan Carlos Merlo²¹ y la de Georgina Sabat de Rivers y Elias Rivers²².

En 1952, la Universidad Nacional Autónoma de México publicó como homenaje a Sor Juana la *Explicación sucinta del arco triunfal que erigió la Santa Iglesia Metropolitana de México, en la feliz entrada del escelentísimo señor conde de Paredes, marqués de la Laguna, virrey, gobernador y capitán general de esta Nueva España, que hizo la madre Juana Inés de la Cruz, religiosa del convento de San Jerónimo de esta ciudad, México, 1680*. Reediciones, ediciones y antologías son parte importante de los trabajos dedicados a Sor Juana. Otra son los estudios históricos, biográficos, filológicos, de crítica y de análisis literarios sobre su obra; muchos de ellos elaborados por sorjuanistas que participan en el homenaje de 1991.

¹⁸ En este homenaje del número 206 de la revista *Sur* hay dos trabajos sobre la obra de Sor Juana: uno es de OCTAVIO PAZ firmado en París el 20 de octubre de 1951, "Homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz en su Tercer Centenario (1651-1695)", 29-40; el otro es de FRYDA SCHULTZ DE MANTOVANI, "La Décima Musa", 41-60. También se publica la *Respuesta a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz*, 61-89.

¹⁹ *Revista Iberoamericana*, 17 (1951), núm. 33. Publicaron JULIO JIMÉNEZ RUEDA, "Sor Juana Inés de la Cruz", 13-26; DOROTHY CLOTELLE CLARKE, "Importancia de la versificación, en Sor Juana", 27-31; ALICIA SARRE, "Gongorismo y conceptismo, en la poesía lírica de Sor Juana", 33-52; ANITA ARROYO, "La mexicanidad en el estilo de Sor Juana", 53-59.

²⁰ Se publicó en *México en la Cultura*, suplemento dominical de *Novedades*, México, 1951, núm. 145 (PAZ, *op. cit.*, p. 441, n. 7).

²¹ *Obras escogidas*, Bruquera, Barcelona, 1968. A principios de los cincuenta, Juan Carlos Merlo había colaborado, junto con Gerardo Moldenhauer, en la edición de *Primero Sueño*, Imprenta Universitaria, Buenos Aires, 1953.

²² *Obras selectas*, Noguer, Barcelona, 1976.

Reuniones como la de este homenaje tienen antecedentes cercanos en la década de los ochenta. En 1982 se llevó a cabo el simposio "Sor Juana Inés de la Cruz y la cultura virreinal", en State University of New York Stony Brook; en 1987, el coloquio internacional sobre "Sor Juana Inés de la Cruz y Juan Rulfo", en Oklahoma State University; y en 1989, el simposio "Sor Juana Inés de la Cruz: Retratos y perspectivas", en Pomona College, Claremont, California.

Si tuviésemos que justificar la fecha de este homenaje de 1991, que no es el caso, aprovecharíamos para decir que hace trescientos años, en 1691, Sor Juana había escrito la parte más importante de su quehacer literario. De ese año es el documento crucial en su vida y en su obra, que firmó con su puño y letra el 1º de marzo de 1691, la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, de la que Octavio Paz dice,

es un documento único en la historia de la literatura hispánica, en donde no abundan las confidencias sobre la vida intelectual, sus espejismos y sus desengaños. Las reflexiones acerca de las aventuras solitarias del espíritu han sido un tema poco explorado por los grandes escritores españoles e hispanoamericanos (p. 537).

Es el año y el mes también, noviembre de 1691, de los villancicos dedicados a Santa Catarina de Alejandría cantados en la catedral de Oaxaca. Dice Sor Juana siete meses después de su *Respuesta*: "De una Mujer se convencen / todos los sabios de Egipto, / para prueba de que el sexo / no es esencia en lo entendido" (vs. 9-12). Podríamos decir que en 1691 Sor Juana clausura esencialmente su escritura.

Desde la publicación de sus primeros textos, hay un tema predominante en las observaciones de sus editores y de la crítica, que resalta también en este homenaje: su condición de mujer. Tema al que Sor Juana misma alude en lugares significativos de su obra. Aparece desde el tono humorístico de uno de sus romances, "donde sucedió a mi madre / *mala noche y parir hija*" (romance 49, vs. 82-83), hasta la defensa permanente que de diversos modos y en diferentes momentos hace de la mujer en cuanto a sus capacidades intelectuales, como cuando dice, "que probáis que no es el sexo / de la inteligencia parte" (romance 37, vs. 31-32) o cuando escribe "Estudia, arguye y enseña, / y es de la Iglesia servicio, / que no la quiere ignorante / El que racional la hizo" (villancico 6, vs. 34-37). En pleno siglo XVII Sor Juana habla y defiende la igualdad de los sexos.

Hay dos enfoques en los estudios que se interesan en ella como mujer. Los más tienen como marco de referencia la producción masculina y se sorprenden de su obra. Los menos la consideran en sí misma, como Sor Juana misma se consideraba, desde una perspectiva de género, desde la construcción de un mundo en el que han de participar en igualdad de condiciones el hombre y la mujer.

Enfrentada a una estructura jerárquica patriarcal y atrapada en los muros de la Colonia, Sor Juana —no obstante— engloba la creación femenina y masculina de su época y se convierte en *la* voz poética de la Nueva España. Al mismo tiempo, se asume como mujer y —Fénix de México— asume también su historia personal: "Lo que me ha dado más gusto / es ver que, de aquí adelante, / tengo solamente yo / de ser todo mi linaje" (romance 49, vs. 129-132).

Cada vez hay menos enigmas alrededor de su figura, es cierto, como también lo es que aún hay fuentes que permanecen selladas. La reflexión sobre su vida, de su infancia a los últimos dos años de su existencia; las diversas lecturas de su poesía, su teatro y su prosa; el análisis de textos religiosos de su época que regían la vida de las monjas; el descubrimiento de documentos político-religiosos, reveladores de datos importantes, entre otras aproximaciones a Sor Juana, son un intento más por comprender su historia y sus textos. En esa comprensión reside el propósito de este homenaje.

Siete de los 32 trabajos se congregan alrededor del contexto histórico: familiar, cortesano, religioso, político; catorce enfocan específicamente un género: ocho abordan la poesía y seis el teatro; tres analizan la prosa: la *Carta* y la *Respuesta*; cuatro buscan a lo largo de la obra muestras de un interés particular: filosófico, feminista, culinario y cognoscitivo. Cada uno de los cuatro restantes ve a Sor Juana desde ópticas distintas: el primero, en relación con otro personaje de la época; el segundo, respecto a la crítica actual; el tercero se refiere a la recepción de la obra y el cuarto, a la recreación literaria.

Comencemos por el contexto histórico. El primero de estos trabajos muestra el entorno femenino de Sor Juana, desde su nacimiento hasta su consagración como poeta; otro sustenta que, a diferencia de lo que escribía la mayor parte de las monjas de la Colonia —materia prima para escribir la vida de algún santo—, la obra de Sor Juana se constituye como una verdadera escritura; otro artículo se fija en cómo Sor Juana es una excepción —*la* excepción— de la vida y normas religiosas de la Colonia; dos trabajos interpretan los dos últimos años de la vida de Sor Juana: el primero lo hace armonizando un criterio histórico de presión social y la decisión individual de Sor Juana, y el segundo desde una lectura cristiana; otro artículo ofrece un documento inédito que demuestra que el arzobispo de México y el obispo de Puebla no eran enemigos. El trabajo que cierra este grupo es una lectura política del arco triunfal de 1680, que deja ver cómo Sor Juana se convierte en la voz intermedia entre los virreyes y las demandas y el sentir del mundo novohispano.

En "Mujeres nobles del entorno de Sor Juana", Georgina Sabat de Rivers investiga la genealogía de las mujeres nobles que rodearon a Sor Juana, a quienes se les debe especialmente su fama y reconocimiento. Dicha fama se inicia desde la infancia de Sor Juana —las mujeres de su casa, su madre, su tía— y se desarrolla más allá del palacio virreinal y del convento colonial gracias en gran parte al apoyo y solidaridad de Leonor Carreto, marquesa de Mancera y virreina de México, y de María Luisa Manrique de Lara, marquesa

de la Laguna, condesa de Paredes y también virreina de Nueva España. Otra mujer noble importante con quien Sor Juana se relacionó fue María Guadalupe de Lancaster, duquesa de Aveiro. El nexos con estas mujeres sitúa a Sor Juana en el palacio virreinal, en la fama literaria y en el reconocimiento propio de ser mujer intelectual, criolla y americana.

Margo Glantz, en "Labores de manos: ¿hagiografía o autobiografía?", explora la literatura femenina de la época colonial novohispana. La sitúa entre las "labores de manos" y la concibe como una práctica que responde la mayoría de las veces a la orden de un prelado de la iglesia. De esta práctica puede resultar una hagiografía.

Si bien el quehacer literario de Sor Juana era una "labor de mano", que muchas veces obedeció a un mandato, sus "borrones", a diferencia de la escritura de las mujeres de su época, sí fueron impresos y se consagraron en el orden de la fama. Esta escritura —dice Margo Glantz— no resultó una hagiografía: la *Carta* dio lugar a la *Respuesta*, la autobiografía de Sor Juana.

En "La excepción y la regla: una monja según el discurso oficial y según Sor Juana", María Dolores Bravo Arriaga hace un análisis de documentos casi desconocidos: la *Regla y Constituciones* de la orden jerónima que regían la vida conventual y el *Testamento Mystico* del padre Núñez de Miranda, recordatorio permanente de los votos del día que las religiosas hicieron su profesión.

El discurso autoritario de estos documentos entra en conflicto con el quehacer intelectual de Sor Juana y con su modo de relacionarse socialmente con el mundo virreinal. Las normas y limitaciones que la restringen —dice María Dolores Bravo Arriaga— son rebasadas por la genialidad con la que se apropia del espacio simbólico y lo trasciende. En la *Respuesta* puede verse cómo Sor Juana es la excepción a la regla.

"Sor Juana: monstruo de su laberinto" es el trabajo de José Pascual Buxó. Reflexiona sobre las causas de la "conversión" o "abjuración" final de Sor Juana. Lo hace fundamentalmente a la luz de la *Carta Atenagórica* y de la *Respuesta a Sor Filotea*, y analizando la postura de los biógrafos católicos y la perspectiva histórica y laica. Si bien hubo una estrategia disciplinaria por parte de la jerarquía eclesiástica, el sometimiento de Sor Juana pudo haber respondido sobre todo a una presión de carácter personal. Siguiendo los ejemplos de sacrificio y de renuncia de Santa Catarina y Santa Paula, Sor Juana, inmersa en un proceso de crisis emocional, decidió renunciar al siglo que la había condenado por ser mujer y sabia.

Sobre este cambio en los últimos dos años de la vida de Sor Juana, Josefina Muriel desarrolla su trabajo "Sor Juana Inés de la Cruz y los escritos del Padre Antonio Núñez de Miranda". Primero hubo un acontecimiento —opina—, luego una reflexión en la que revalora su existencia y de allí el cambio. En este cambio —mal llamado "conversión", dice Josefina Muriel— influyeron dos escritos del padre Núñez: la *Exposición del Contemptus Mundi* de Tomás de

Kempis y, sobre todo, los *Ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola*. La temática y las meditaciones del último libro dan lugar a una reflexión: todo ha de enfocarse a Dios. Así se logrará la perfección religiosa. Sor Juana siguió al pie de la letra los votos: eligió la renuncia, el camino de la perfección.

Marie-Cécile Bénassy-Berling, en "Sobre dos textos del arzobispo Francisco Aguiar y Seijas", postula que Aguiar y Seijas no era tan temible como se dice, y que era amigo del obispo de Puebla. Fundamenta su tesis en dos documentos del Archivo General de Indias de Sevilla: un programa de devociones y una carta de Aguiar y Seijas a Fernández de Santa Cruz. La investigadora acude también a algunas partes del *Dechado de Príncipes eclesiásticos* de fray Miguel de Torres, a la biografía de Fernández de Santa Cruz y a la *Historia del Apóstol Santiago* de José Lezamis. La carta es una muestra de colaboración entre ambos preladados. Se ponen en cuestionamiento así las interpretaciones que sugieren que Sor Juana fue víctima de la enemistad entre uno y otro.

En "Una 'muger ignorante': Sor Juana, interlocutora de virreyes", Beatriz Mariscal analiza el texto del *Neptuno Alegórico* y su Explicación. Concluye que el efecto de esta obra en la que Sor Juana representaba a los marqueses de la Laguna, y a su vez les presentaba un pliego petitorio sobre las necesidades de la Nueva España, la colocó como intérprete del cabildo y el arzobispado, es decir, como interlocutora de virreyes, lugar que hasta ese momento ocupaban los jesuitas. El espacio político que logró Sor Juana fue razón importante para el rompimiento de sus relaciones con el Padre Núñez, tal como lo manifiesta en su *Carta* de 1682.

De los artículos que estudian la poesía, el primero propone volver la mirada a *Primero Sueño* y leerlo sobre todo como poema, nada menos que uno de los grandes poemas de la lengua española; el segundo marca en algunos textos poéticos las relaciones entre el deseo y el acto de conocer; uno más propone un tríptico virreinal barroco y manierista; otro se interesa por la amistad y el pacto literario entre Sor Juana y la virreina; el quinto sugiere buscar en los poemas el ideal amoroso de la poetisa; el sexto muestra la conciencia mestiza de Sor Juana; otro se dedica a enmendar un romance mal clasificado; y el último traza los jeroglíficos y los emblemas que encuentra subyacentes en los villancicos.

En su "Lectura del *Primero Sueño*" Antonio Alatorre explica que va a referirse a este poema sencillamente porque fue lo mejor que escribió Sor Juana. Parte de un análisis del capítulo que Octavio Paz le dedica a *Primero Sueño* en *Las trampas de la fe* y de una crítica a tres artículos del libro *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz* que estudian el mismo poema. A partir de su crítica, Alatorre sugiere una lectura literaria del poema: los 975 versos del *Primero Sueño*, que se refieren a un estrecho campo temático, son bellos, transparentes, deleitosos, resultado de la excelencia poética de su autora, de su ingenio y de su genio.

En "Sor Juana Inés de la Cruz: la mirada y el discurso", Jorge Checa analiza en dos sonetos y en el *Primero Sueño* el tratamiento contrastivo del tema de la visión, frecuente en la obra de Sor Juana. El análisis muestra la dicotomía entre la mirada y el discurso. En el caso de los dos sonetos, la relación entre el acto de mirar y lo que se dice de este acto corresponde a la mentalidad barroca: el lenguaje corrige lo que la mirada ve. En cambio, en el *Primero Sueño* se estrecha la distancia entre la intuición y el afán cognoscitivo; en este caso, el lenguaje no resulta un medio privilegiado del conocimiento sino que, lo mismo que la experiencia sensorial, está igualmente limitado.

En "Tríptico virreinal: los tres sonetos a la rosa de Sor Juana Inés de la Cruz", Alessandra Luiselli hace un breve comentario sobre los trípticos que se han hecho de la producción poética de Sor Juana e inserta los tres sonetos dentro de la tradición del *carpe diem* y del barroco-manierista, insistiendo sobre todo en el manierismo, esto es, en los rasgos renacentistas que permanecen en el barroco. Sor Juana heterodoxamente asume una tradición y rompe con ella: el manierismo estructura el tríptico colonial de sus rosas. Ésta será una característica del arte colonial mexicano llevado a su máxima perfección por Sor Juana Inés de la Cruz.

En su trabajo, "Ser mujer ni estar ausente, / no es de amarte impedimento": los poemas de Sor Juana a la condesa de Paredes", Nina M. Scott centra su interés en el apoyo de la virreina a Sor Juana, en cuanto a la publicación de su obra. Interpreta la amistad entre ellas a través de los versos que la poetisa escribe a la virreina. El soneto con el que Sor Juana dedica su *Inundación Castálida* a María Luisa es el agradecimiento de la "salvación" de la obra; su publicación es el signo más importante de esta amistad. Al dar a conocer a Sor Juana Inés de la Cruz, María Luisa Manrique de Lara salvó la obra más importante de la literatura escrita en la Colonia.

Emilie L. Bergmann, en "Ficciones de Sor Juana: poética y biografía", se propone analizar, a la luz de las representaciones de *Fictions of Sappho* de Joan de Jean, la representación que de Sor Juana hace Octavio Paz, quien propone la restitución de Sor Juana en su contexto histórico-social. La restitución que demanda Bergmann es respecto a los textos: los textos poéticos de Sor Juana —dice—, no su historia personal, ofrecen la clave sobre su discurso, y éste puede ser abordado por teorías feministas acordes con la naturaleza de la poesía sorjuanina. Los poemas amorosos de Sor Juana develan la voz del deseo femenino.

En "El hechizo derramado: elementos mestizos en Sor Juana", Luis Leal opina que el más alto nivel expresivo del mestizaje durante la Colonia se encuentra en la obra de Sor Juana. Si bien representa la literatura criolla de la época, en su creación se encuentran elementos derivados de las culturas indígenas y de motivos mestizos. Su interés por las culturas autóctonas no se manifiesta únicamente por su conciencia criolla, sino por el afán de dar voz

a los marginados, de los que los mestizos formaban parte. Sor Juana inserta elementos indígenas, mestizos, populares, y metaforiza la cultura espiritual en el imbricado barroco de su obra.

En "Algo sobre el romance 56 de Sor Juana", Martha Lilia Tenorio cuestiona y descarta la filiación religiosa del romance 56. Las lecturas que los críticos sorjuaninos han hecho del romance lo han clasificado como de amor divino y también como de amor humano. No es ni religioso ni amoroso, dice Martha Lilia Tenorio, puesto que no es ciego este amor, como lo sería en uno de estos dos casos, sino que es un amor que ve, que busca el saber, el conocimiento. El romance reúne varias tradiciones literarias —la mística, el amor a lo divino y el amor humano. Sor Juana se vale del discurso mítico, pone a "lo divino" este amor, pero el amor y la pasión están puestos en las letras.

Elías Trabulse, en "La *Rosa de Alejandría*: ¿una querella secreta de Sor Juana?", se refiere a los villancicos que Sor Juana compuso en honor de Santa Catarina de Alejandría. Se develan dos aspectos fundamentales: la fuente literaria, rebatida por Sor Juana, y el método expositivo seguido en los villancicos. El análisis de los elementos subyacentes en los versos hace visible un jeroglífico comprendido sólo por los iniciados en el hermetismo, conocedores de los símbolos de "La flor de la sabiduría" de la iconografía alquímica. Elías Trabulse muestra cómo se encadenan los versos de los villancicos con el itinerario de la *Gran Obra alquímica*. En su trazo del jeroglífico, Sor Juana se retrata como mujer intelectual.

De los trabajos que versan sobre el teatro, considerado en aquella época como parte del género poético, uno de los artículos señala las innovaciones de Sor Juana, manifiestas en sus tres autos sacramentales; otro muestra de qué modo gravita el principio femenino en *El divino Narciso*; uno más se ocupa de la relación entre Narciso y Naturaleza Humana, fundada en la presencia del "otro"; de uno de los trabajos se deriva que Sor Juana con *Los empeños de una casa* propone nuevas formas de conducta; otro trabajo muestra los "afectos festivos" de Sor Juana concentrados en las piezas menores de esta comedia; el último artículo se refiere a los espacios de la misma obra de teatro, mostrando su relación con la conducta de los personajes.

En "El auto sacramental en Sor Juana Inés de la Cruz", Ángel Valbuena-Briones analiza el teatro sacramental de Sor Juana a la luz de los autos de Calderón de la Barca. Propone una tipología propia de los tres autos sorjuaninos, a partir del deslinde que Sor Juana hace de su arte respecto al modelo calderoniano. En la dramaturgia sacramental sorjuanina es de gran importancia el contacto con el público, por lo que la escritora recurre a estrategias que permiten el diálogo con los espectadores. Estas estrategias, en cuanto a la estructura de los autos, las ideas y los temas desarrollados en el teatro dentro del teatro, permiten el acercamiento con el público.

Para Marta Gallo, en "Masculino/femenino: interrelaciones genéricas en *El divino Narciso* de Sor Juana", la pareja constituye el principio organizador

de los personajes. El modelo ideal en esta relación lo representa la pareja mística Naturaleza Humana-Narciso. A lo largo de la obra sobresale, sin embargo, el principio femenino, desde los personajes, la feminización lingüística y escénica, la Fuente, lugar de unión de la pareja mística, hasta el predominio del nombre de la Madre que desplaza el nombre del Padre. Resulta así un esquema simbólico que se funda en el principio femenino. A partir de este esquema lo femenino y lo masculino establecen una interacción dinámica.

En su trabajo, "La fuente hermafrodita en *El divino Narciso* de Sor Juana", Elena Granger-Carrasco se refiere al reflejo del *Divino Narciso* como reflejo de otro ser, Naturaleza Humana. En la concepción de este personaje participan símbolos herméticos, que Sor Juana incorpora al sistema propio del *Divino Narciso*. En la alegoría sacramental funciona una ontología hermafrodita similar al sincretismo hermético de Kircher. El enfoque ontológico de Sor Juana consiste en considerar una relación entre lo masculino y lo femenino –Narciso/Naturaleza Humana– y una relación entre lo divino y lo humano. Esta relación se funda en una ontología que tiene en cuenta la presencia del "otro".

Jean Franco, en "Las finezas de Sor Juana", analiza este concepto en las dos comedias de la monja, especialmente en *Los empeños de una casa*. Tanto la fineza como el respeto son formas de comportamiento social que postulan códigos de conducta diferentes a los de su época; éstos dependían de las normas religiosas y de la desigualdad tradicional del poder. Sor Juana propone que las relaciones sociales deben sustentarse en el mérito y el respeto, códigos sociales que –según Jean Franco– se desenvuelven en un espacio utópico de valores. Los conflictos se resuelven no por el código del honor ni la posición, sino por el respeto al otro.

En "Las prendas menores de *Los empeños de una casa*", Sara Poot Herrera se ocupa de las siete piezas menores que acompañan a las tres jornadas de la comedia. Sugiere que todo el festejo teatral se ofrece a los virreyes explícitamente en estas piezas. Sor Juana reconoce de varios modos el apoyo de la familia virreinal, y su gratitud se manifiesta en "los afectos festivos" de *Los empeños de una casa*. El espacio es de gran importancia; tanto el lugar donde se representa el festejo, como la casa familiar de los marqueses y la casa virreinal, es decir, la Nueva España. Sor Juana, "hija de casa", da en prenda de agradecimiento su arte teatral.

Aurelio González, en "El espacio teatral en *Los empeños de una casa*", analiza la obra a partir del tópico "llegar a un lugar". Este tópico en la comedia sorjuanina rompe el orden de la casa e introduce el desorden de la calle. El desorden que se instaura en la casa contagia las acciones de los personajes, que actúan por equivocaciones y equívocos propiciados por el desorden y los desplazamientos espaciales. Los diversos espacios y las referencias a ellos permite concebir la casa como una totalidad. Esta totalidad está enmarcada

por los espacios exteriores y callejeros que introducen su propio orden —desorden— en *Los empeños de una casa*.

Respecto a la prosa, el primero de los artículos señala que Sor Juana se muestra a sí misma, tanto en su *Carta* como en su *Respuesta*; el segundo retoma la relación entre la *Carta* de Sor Juana y el discurso del Padre Vieira; el último se refiere a la complejidad y heterogeneidad de uno de los párrafos de la *Respuesta*.

"Teología, Biblia y expresión personal en la prosa de Sor Juana Inés de la Cruz" es el trabajo de Margarita Peña. A partir de una especulación sobre el día que Sor Juana concluye su *Respuesta*, ve en la *Carta* y en la *Respuesta* también a una Sor Juana de carne y hueso, y afirma que las referencias teológicas y bíblicas de la escritura de la monja jerónima aparecen en relación con su propia persona. La interpretación personal de la Biblia y la teología y la propia experiencia de Sor Juana dan lugar a una subjetividad que permanece en su prosa.

Florbela Rebelo Gomes hace una propuesta "Para una nueva lectura de la *Carta Atenagórica*". Sugiere que la crítica al *Sermão do Mandato* de 1650 del Padre Vieira fue sobrepasada y que lo que realmente hizo Sor Juana en su *Carta* —respecto a la defensa de los argumentos de Santo Tomás, San Agustín y San Juan Crisóstomo, y en lo relativo a los beneficios negativos— y en la *Respuesta* fue teorizar sobre el papel de la Iglesia y la religión católica; fue un análisis político del poder novohispano, desarrollado por medio de la teología. La crítica a Antonio Vieira —ataque injusto, dice Florbela Rebelo Gomes— no fue el motivo del silencio final de Sor Juana. Sí lo fue su crítica a la Compañía de Jesús y al poder político y económico de la sociedad criolla.

Electa Arenal analiza el párrafo 38 de la *Respuesta* en su trabajo titulado "En torno a un párrafo de la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*", ejemplo éste —dice— de la complejidad de todo el texto. Sor Juana muestra un conocimiento de los discursos hegemónicos de su época, marca las desigualdades que existen entre los hombres y las mujeres y sugiere que el acercamiento a los ámbitos del saber —científico, religioso, humanístico— debe hacerse de otro modo. Su argumentación va acompañada de una crítica a las instituciones de la época, en relación sobre todo con la posición de los hombres y las mujeres.

De los cuatro artículos que hacen un recorrido por la obra de Sor Juana, uno de ellos comenta las fuentes filosóficas, mitológicas y barrocas que hay en la obra; otro busca una figura femenina en el origen de la religión; uno más señala la forma como Sor Juana anticipa las ideas fundamentales del feminismo de los últimos años; y el último propone que las "filosofías de cocina" de Sor Juana son antecedente necesario para su teoría del conocimiento.

Para Angelina Muñoz-Huberman, en "Las claves de Sor Juana", la monja jerónima encarnó el ideal barroco en sus escritos y en su vida; el estudio de las fuentes culturales que están en su obra —la literatura clásica, principalmente la latina y los tratados de mitología, la hermético-barroca y las culturas

hispanicas— revela tanto su preocupación intelectual como su afán de asimilar y explicar su momento histórico y las connotaciones de carácter social. La multiplicidad y el sincretismo, ideales del barroco, encuentran la cumbre de su realización en Sor Juana.

Linda Egan, en "Donde Dios todavía es mujer: Sor Juana y la teología feminista", analiza en la poesía, la prosa y el teatro sorjuaninos elementos que la llevan a afirmar que el conocimiento que Sor Juana tenía de las teologías pagana, gnóstica y hermética acentúan el carácter femenino de la divinidad. El principio divino es femenino, aunque con el cristianismo perdió su primacía. El hombre y la mujer son iguales, lo que funda un principio andrógino desde los orígenes. En su obra, Sor Juana reduce la autoridad masculina y propone un principio andrógino con preponderancia de lo femenino.

En su trabajo, "Anticipaciones feministas en la vida y en la obra de Sor Juana Inés de la Cruz", Aralia López González dice que Sor Juana puso en el centro de su vida sus intereses intelectuales, y no una figura masculina o divina. Los ataques que recibió acentuaron en ella sentimientos de diferencia que, a su vez, dieron lugar a una conciencia histórica de su condición como mujer intelectual y en términos modernos podríamos decir feminista. Esta situación, antecedida por el apoyo de las mujeres de su familia, hacen opinar a Aralia López González que Sor Juana con su vida y su obra se anticipa al feminismo, al reconocer la subjetividad de la mujer.

Rosa Perelmuter muestra "Las 'filosofías de cocina' de Sor Juana Inés de la Cruz" en la poesía lírica y en la *Respuesta a Sor Filotea*. Sus observaciones señalan la relación entre sabiduría y comida, entre escribir y cocinar. La presencia significativa de palabras propias del arte culinario marcan el paso de la cocina al conocimiento, del espacio interior femenino al espacio exterior, al mundo del saber.

Pero no es la cocina como espacio físico lo que interesa en Sor Juana, sino su valor en cuanto a epistemología. La cocina, como lugar de estudio con valor epistemológico, le permite llegar al conocimiento.

Del recorrido por la obra se pasa a relacionar a Sor Juana con otros contextos, históricos, críticos y literarios. Hay un artículo en el que se opina que tanto la Monja Alférez como Sor Juana fueron anómalas en su época, anomalía que las ha convertido actualmente en iconos culturales; otro señala que las contradicciones que se han querido ver en la vida y la obra de Sor Juana han contagiado a la crítica, dando lugar a discursos contradictorios en sus planteamientos. El tercero se refiere a la situación de los estudios sorjuaninos en Alemania; y el último sigue la trayectoria de Sor Juana como personaje literario, recreado en la poesía, la novela y el teatro.

Stephanie Merrim, en "Catalina de Erauso y Sor Juana Inés de la Cruz: de la anomalía al icono", se enfoca en la famosa Monja Alférez y en Sor Juana Inés de la Cruz, décima musa. Si bien en cualquier época y sociedad serían famosas, en el barroco hispánico— cuya estética incluye lo extravagante

y lo prodigioso— ambas causan asombro por lo que revelan sus acciones y obra; tanto Catalina de Erauso como Sor Juana Inés de la Cruz hicieron explícita y aprovecharon estratégicamente y a su manera su "diferencia" y singularidad en el hispánico barroco en el que vivieron. Su manipulación inteligente de los hilos del poder dominante de la época les dio un lugar aparte y autónomo frente al poder mismo y como parte importante de él.

Según Mónica Mansour, en "Sor Juana ante el discurso paradójico: un ejemplo contemporáneo", la admiración y el miedo que causó Sor Juana en su época no fue nunca disminuido a pesar de las situaciones paradójicas y ambiguas en las que vivió, y a pesar de que su figura fue tal vez también paradójica. Las paradojas y contradicciones que se atribuyen a Sor Juana se derivan fundamentalmente del discurso que la ha rodeado desde siempre, incluso en nuestra época. Explicar y conciliar las contradicciones de su vida da lugar a este tipo de discurso. La prueba con la que Mónica Mansour lo muestra es su análisis del libro, clásico ya, de Octavio Paz, que recoge innumerables fuentes ya de por sí contradictorias y ambiguas.

Sabine Groote, en "La recepción de Sor Juana y su obra en la Alemania de Hitler y la de hoy", se refiere a la presencia de la obra de Sor Juana en dos momentos históricos importantes de Alemania: durante la subida al poder de Hitler y la época actual. Los antecedentes de la primera son las traducciones que en 1930 hizo Marianne West de partes de la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* y de algunos poemas. Pocos años después, Karl Vossler y Ludwig Pfandl se interesaron por el estudio de Sor Juana. Las condiciones académicas actuales, según Sabine Groote, son similares a las de aquella época. Pocos son los estudios dedicados a Sor Juana. Es en los últimos años cuando empieza a considerarse la edición y la traducción de la obra de la escritora novohispana.

Frederick Luciani, en sus "Recreaciones de Sor Juana en la narrativa y teatro hispano/norteamericanos, 1952-1988", plantea en primer lugar la dificultad de deslindar entre sí la crítica, la biografía y la ficción en los estudios sobre Sor Juana. Las biografías que surgen son de diversos matices y pueden clasificarse dentro de la hagiografía, el romanticismo, el psicoanálisis, el nacionalismo y el feminismo. Hecha esta advertencia, Frederick Luciani escoge nueve ficciones biográficas y se propone catalogarlas como artefactos literarios. El análisis muestra los distintos tratamientos de la vida de la monja, la mezcla de diversos géneros literarios y la evolución de las imágenes de Sor Juana a lo largo de las recreaciones sobre su vida.

Sor Juana, portento de sabiduría, inteligencia y lenguaje, es la razón y fe de los trabajos de este libro que sugiere nuevas interpretaciones de su historia personal, conventual e intelectual a la luz de la propia obra y de documentos que, aunque ajenos a ella, repercutieron en su vida. Hay diferencia de crite-

rios, variedad de enfoques, heterogeneidad de acercamientos. Esta diversidad se debe a Sor Juana misma: lo que escribió es de todos, para todos.

Une a estos trabajos el amor por la gran obra y figura de Sor Juana Inés de la Cruz, cuya fama ha estado tan presente en la *publicidad* de nuestro siglo. En esta comprensión de su obra y de su vida, en su abrazo de cumpleaños, recogemos sus palabras del romance 51 (vs. 13-20) que parecen dirigidas a los participantes del Homenaje de 1991, autores de este libro²³ "de amor y de discreción":

No soy yo la que pensáis,
sino es que allá me habéis dado
otro sér en vuestras plumas
y otro aliento en vuestros labios,
y diversa de mí misma
entre vuestras plumas ando,
no como soy, sino como
quisisteis imaginarlo.

SARA POOT HERRERA

²³ Para su realización, la sabia artesanía computacional de Alejandro Rivas ha sido imprescindible. Con la ayuda de David Lester pude resolver muchos problemas de impresión de los materiales. El apoyo bibliotecario de Raúl Carranza y Adán Griego fue de gran valía. Alfredo Pavón y Herzonía Yáñez reconocerán las consultas que les hice.

MUJERES NOBLES DEL ENTORNO DE SOR JUANA

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

*Para María Isabel Barbeito Carneiro
y María del Carmen Simón Palmer,
ejemplos para las mujeres de hoy*

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 sin duda 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 tuvo 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, seguramente 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 negado¹.

¿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 *Crisi sobre un sermón*). 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

¹ Cf. A. LAVRÍN, "Values and Meaning of Monastic Life for Nuns in Colonial Mexico", *The Catholic Historical Review*, 58 (1972), núm. 3, p. 367; véase también su "Women and Religion in Spanish America", en *Women and Religion in America*, eds. R. R. Ruether & R. S. Keller, t. 2: *The Colonial and Revolutionary periods*, Harper & Row, San Francisco, 1983, pp. 42-78.

y Zorrilla: *Rhythmica Sacra, Moral, y Laudatoria*². 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 2, publicado en Sevilla en 1692, y las que se hallan en el tomo 3 de *Fama*, Madrid, 1700, así como su propio romance "A las inimitables Plumas de la Europa" que se halló 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?" Como dice Alatorre, no hay necesidad de "probar que Sor Juana fue el poeta más famoso de su época —lo cual está totalmente fuera de duda" ("Para leer la *Fama*...", p. 431). De todos modos, 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 Alvarez de Toledo, / y Pellizer / Bibliotecario Mayor / DE / Su Magestad / RECOXIDAS / POR / Don Miguel Ioseph Vanhufel / Secretario del Excelentissimo Señor Duque / De Alburquerque / 1741"³. Hay ahí una composición "Elogios a la Madre Sor Juana Inés de la Cruz" que comienza: "Ya del Parnaso Americo circunda / Laurel segundo, la segunda frente / que de Phebo, y de Jupiter los rayos / burla con exemciones, y desdenes".

No vamos a tratar, sin embargo, de lo conocida que era Sor Juana entre

² De este autor hay en la Biblioteca Nacional de Madrid (BNM) dos fichas con las signaturas R-2612 y 3-38115. La primera remite a *Rhythmica Sacra* (sin lugar, imprenta ni año. La dedicatoria, a Joseph Fernández de Velasco, está fechada en 1703, es decir años después de la muerte de Sor Juana); en ella se tratan temas variados. Entre las composiciones tenemos la *Carta laudatoria* a Sor Juana y otras poesías en su honor, las que aparecen formando un solo libro de 74 pp., más los preliminares, en 3-38115. Son libros separados y encuadernados los dos, no son manuscritos. El ejemplar R-2612 es un libro muy grueso con poesías a la Virgen de los Dolores, San Francisco Javier, Santa Teresa, Santa Rosalía, imágenes religiosas de Nueva Granada, etc. En los preliminares, aparece el retrato de Sor Juana grabado por Clemens Puche. Hacia el final están las composiciones y carta y laberintos dedicados a Sor Juana. Esto último es lo que, sin ninguno de los otros datos que he mencionado, constituye el ejemplar 3-38115: *Carta laudatoria*. Obviamente, Francisco Álvarez de Velasco escribió las composiciones a Sor Juana sin saber que ella ya había muerto. En el catálogo de la BNM aparecen 9 fichas de Gabriel Álvarez de Velasco que parece ser relación familiar de Francisco, y que era personaje importante en el mundo colonial especialmente en Nueva Granada (la Colombia de hoy). Las suyas son obras de teología y jurisprudencia. Este Gabriel de que hablamos fue también nombrado para un puesto importante en Chile, pero dice Francisco que no lo aceptó por dedicarse al estudio. — ANTONIO ALATORRE se ha interesado por Francisco Álvarez y su obra a Sor Juana, aunque no tengo a mano la nota bibliográfica de lo que se haya publicado sobre el particular excepto por lo que aparece en la nota 91 de "Para leer la *Fama* y *Obras póstumas* de Sor Juana Inés de la Cruz", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 29 (1980), 428-508, que también remite a su "Avatares barrocos del romance", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 26 (1977), 341-459. A principios de 1991 le oí a J. Pascual Buxó, en University of Southern California, una charla sobre el mismo personaje.

³ Disuelto las contracciones del título; la portada es a plumilla. La composición cuya primera estrofa doy en el texto no aparece en *Fama*. (Manejo un ejemplar de la edición de Madrid, 1714, que es el que tengo a la mano.)

los varones⁴ 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 desempeñaron la madre, Isabel Ramírez de Santillana, y la tía, María Ramírez, casada con Juan de Mata, de "mucho caudal" (según recoge Méndez Plancarte⁵ de Ramírez España, t. 1, p. lviii), cuando la primera le permitió ir a casa de su hermana adinerada en México⁶, y ésta propició la entrada de Juana Inés en la corte virreinal.

Por ello es interesante señalar las contribuciones que, en esa misma *Fama* que mencionamos antes, hicieron las mujeres españolas⁷. 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 Córdoba, religiosa en el convento de Sancti Spiritus de Alcaraz; Marcelina de San Martín, religiosa en la Concepción franciscana de la Villa

⁴ Creo que valdría la pena reunir la información posible sobre los tres virreyes: Mancera, la Laguna y Galve, que intervinieron en la vida de Sor Juana y lo que pueda hallarse en cuanto a la relación de éstos con la Décima Musa. Del interesante pero también arrogante y ambicioso marqués de Mancera hay información suficiente, me parece, para un libro aunque sea mayormente sobre las muchas actividades de tipo político que desarrolló durante su larga vida. Véanse las citas de GABRIEL (?) MAURA Y GAMAZO (duque de Maura), *Vida y reinado de Carlos II*, Espasa-Calpe, Madrid, 1954, de los marqueses de Mancera y de la Laguna, y del conde de Galve; y a L. HANKE y C. RODRÍGUEZ, *Los virreyes españoles en América durante el gobierno de la casa de Austria*. México, Atlas, Madrid, 1978, BAE, t. 5.

⁵ Cito por su edición a las *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, F.C.E., México, 1951-1957. En lo sucesivo se utilizará MP para el crítico mexicano siempre que aparezca entre paréntesis y en notas.

⁶ OCTAVIO PAZ, en *Sor Juana Inés de la Cruz, o Las trampas de la fe*, F.C.E., México, 1983, ve en la salida de la niña Juana de su hogar campestre para ir a casa de su tía rica en la ciudad de México el deseo de la madre de salir de ella o de la misma niña de apartarse de su casa por no sentirse bien allí; y considera su situación en la casa rica, como de "arrimada". Poco me parece convenir con el concepto de "arrimo" el hecho de que la muchacha consiguió en casa de los Mata lo que había deseado desde muy niña: tener maestros caros que le abrieron un mundo nuevo intelectual así como social (véase mi "Sobre la versión inglesa de *Las trampas de la fe*, de Octavio Paz", en *Estudios de literatura hispanoamericana. Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la Colonia*, PPU, Barcelona, 1992, pp. 347-348). Hay que pensar que la madre —quien aunque no supiera leer ni escribir tenía obviamente un carácter fuerte e inteligencia despierta— hacía rato que se había dado cuenta de las dotes extraordinarias de la hija y resolvería su marcha a la capital cuando la tía la invitó, invitación probablemente arreglada por el abuelo. Es evidente que la niña alternaba, o se dio a conocer, en las altas esferas, lo que tampoco se aviene con la idea de arrimada ya que, poco después, saltó de la casa de los Mata al palacio virreinal invitada por la virreina.

⁷ A. ALATORRE en su trabajo ya mencionado "Para leer la *Fama*...", p. 453, haciéndose eco de Maza, se pregunta por la ausencia de mujeres mexicanas, incluyendo a las monjas, en las colaboraciones dedicadas a Sor Juana que aparecen en esa obra, y concluye con una pregunta: "¿No habrán sido ellas las primeras «guillotinas» por Castorena?" (el editor mexicano de *Fama*).

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 Alatorre la atribuye a la marquesa de la Laguna (pp. 455-459). (Esta cuestión, ¿debe reconsiderarse? La marquesa fue dama de la reina-madre, no de Mariana de Neoburg, aunque es posible que pasara al séquito de ésta a la muerte de aquélla. Véase lo que digo más adelante.) Lo más importante de estas colaboraciones femeninas es que nos dan una idea de la actividad y participación de la mujer en el mundo de las letras; de nuevo, tengamos en cuenta que provenían de mujeres de la clase alta⁸. 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 Palacio⁹, en la Biblioteca del Monasterio de Guadalupe y en la BNM, 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, 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),

⁸ En la Biblioteca Municipal de Madrid (BMM), encontré un libro de un DIEGO DE SAN JOSÉ: *La corte del rey embrujado. Memorias de una dama de María Luisa de Orleans*, Sanz Calleja (?), s. l., fechado, al final, en marzo de 1923. En el "Prefacio", el autor jura por su alma que no es novela, que es reproducción del manuscrito que le pasó "una niña bien" amiga suya, diciéndole eran "papeles de la abuela Amelia". Se trata del diario de una dama española que estuvo al servicio de Luisa de Orleans cuando ésta vino a ser reina de España por su matrimonio con Carlos II. La autora, dice, vivió muchos años y conoció a varios reyes: Carlos II, Felipe V, Luis I y Fernando VI; terminó sus días como monja en el monasterio de las Baronetas, en la calle de Alcalá, esquina a la de los Siete Jardines. Lo interesante de esta obra es que, en la descripción del recorrido que se hace de María Luisa para reunirse con su ya marido por poder, al pasar por Segovia, se menciona a una doña Leonor Pimentel y Ludeña, viuda rica, que leía a Santa Teresa, a María de Zayas y a *Sor Juana*.

⁹ Doy las gracias a María del Carmen Simón Palmer por propiciar mi entrada a Palacio, a los Archivos y Biblioteca de Palacio, coto cerrado, en el otoño de 1989 cuando estuvimos todo un semestre en Madrid e hice acopio de gran parte de la información que utilizo en este trabajo. También quiero agradecer a MARÍA ISABEL BARBEITO CARNEIRO por la mucha ayuda que siempre me ha prestado y, especialmente, por permitirme copiar de su "raro" e indispensable libro en estas cuestiones relacionadas con mujeres de la época que tratamos: *Escritoras madrileñas del siglo xvii. Estudio bibliográfico-crítico*, ts. 1 y 2, Universidad Complutense, Madrid, 1986. Aprovecho la oportunidad para agradecer la ayuda prestada en el Archivo de Palacio y en su Biblioteca.

virreina de México¹⁰, 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 Villahumbrosa, pero tampoco de ella he podido hallar nada aunque a su marido Maura lo menciona mucho como personaje importante en la política del gobierno de Carlos II. (Quedan fuentes por investigar; este trabajo cubre lo que, en el transcurso de varios años, he hallado hasta ahora¹¹.) 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 latín¹², pero su esfera de acción era limitada y, si escribieron algo, la desidia

¹⁰ Sor Juana mantuvo relaciones estrechas con distintos virreyes de la Nueva España de su tiempo, especialmente con los marqueses de Mancera, virreyes de 1664 a 1673; los marqueses de la Laguna, desde noviembre de 1680 a noviembre de 1686 (permanecieron en México hasta el 25 de abril de 1688); y los condes de Galve, de 1688 a 1696. Le dedicó tres sonetos funerales a Pedro Nuño Colón de Portugal, duque de Veragua, 1673, con motivo de su llegada y precipitada muerte ocurrida unos días después, y fue amiga de fray Payo Enríquez de Ribera, virrey en 1673, a quien le dedicó el largo y muy interesante romance que comienza: "Ilustrísimo don Payo".

¹¹ Agradezco a Dálgmar Salcines de Blanco, amiga cubana que reside en Madrid desde hace muchos años y quien se dedica a la Heráldica, la siguiente información tomada de *Elenco de Grandezas y títulos nobiliarios españoles*, Instituto de Salazar y Castro, C.S.I.C., Madrid, 1988. – Sobre el marquesado de Mancera: "le fue otorgado el 17-VII-1623 a D. Pedro de Toledo y Leyva, IV [?] Señor de Mancera, Virrey de Perú, Embajador en Alemania y Venecia, Caballero de Alcántara. La Grandeza de España le fue otorgada al II marqués D. Antonio Sebastián de Toledo y Molina, Caballero de Alcántara, en 1686 o en 5-X-1692" (estas fechas son distintas de la que da Kamen, como se mencionará más adelante). "En la actualidad lo ostenta el duque de Arión desde el 4-XII-1959. El Ducado de Arión también tiene Grandeza de España: Don Gonzalo Alfonso Fernández de Córdoba y Larios, quien es también duque de Cánovas del Castillo, marqués de Povar, de Malpica y de Valero". – Sobre los marqueses de la Laguna, y condes de Paredes: "No encuentro referencias sobre el marquesado de la Laguna. El título de conde de Paredes de Nava le fue otorgado el 10-V-1452 a D. Rodrigo Manrique de Lara por D. Juan II de Castilla. D. Rodrigo fue condestable de Castilla y Maestro de la Orden de Santiago [es el de las *Coplas* que escribió su hijo Jorge Manrique a su muerte]. La Grandeza de España le fue concedida en 1678 a la XI condesa D. María Inés Manrique de Lara, Princesa del Sacro Romano Imperio. Se declaró Grandeza de Primera Clase en 1758. Desde el 25-IX-1986 ostenta este título D. Juan Travesedo y Colón Carvajal, Comandante de Infantería". – Sobre los condes de Galve: "Título otorgado en 1573 a D. Baltasar de la Cerda y Mendoza, hijo de los I condes de Mérito y Aliano. Es uno de los títulos anexos al Ducado de Alba de Tormes (Ducado de Alba). D. María del Rosario Cayetana Fitz James Stuart y Silva lo ostenta desde el 18-II-1955, fecha en que heredó todos los títulos anexos al Ducado de Alba de Tormes, más conocido como Alba". – Sobre la "Duquesa de Aveyro (Guadalupe de Lancaster)": "El Ducado de Aveyro tiene Grandeza de España. Fue creado en Portugal en 1-I-1547 y restituido en España en 1-XI-1681 a la persona de D. María Guadalupe de Lancaster. Después de varios años de no usarse, fue rehabilitado en 1917, con Grandeza de España, a D. Luis de Carvajal y Melgarejo. Desde el 8-X-1965 ostenta este título D. Luis Jaime de Carvajal y Salas". – Sobre los condes de Villahumbrosa: "Otorgado a D. Pedro Niño de Ribera y Guevara, Silva y Fajardo, Caballero de la Orden de Alcántara, el 29-VII-1625. Actualmente lo ostenta el duque de Alburquerque desde el 23-IV-1954 en que entró en posesión de los títulos anexos a la casa de Alburquerque, D. Beltrán Alfonso Osorio y Díez de Rivera".

¹² Una de estas mujeres lo era, sin duda, Juana de Armendáriz y Ribera, marquesa de Cadreita (o Cadereita) por título propio, duquesa de Alburquerque, quien había sido virreina de México (Salazar y Torres fue muy favorecido de estos duques y estuvo con ellos en México)

del tiempo y el concepto impuesto por los 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 menina¹³ de la infanta María Teresa¹⁴ 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"¹⁵. Por lo que se dice del Carreto varón: "Aunque deforme 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 Erbs-tein, de muy linajuda estirpe flamenca..."¹⁶, podemos esperar que también a Leonor le daría su familia una buena educación¹⁷ 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

y, de regreso a España y ya viuda, fue camarera mayor de las dos esposas de Carlos II, María Luisa de Orleans y Mariana de Neoburg. Dice de ella Maura: "Aunque intransigentemente españolista en ideas y costumbres, pertenece al grupo reducidísimo de intelectuales de la época, que disminuye lejos de aumentar, puesto que en España, todavía más que en otros países, la cultura femenina, vilipendiada por los varones, viene decreciendo, de generación en generación, desde fines del renacentista siglo xv" (MAURA, *op. cit.*, t. 1, p. 382).

¹³ Las meninas, así como los meninos, eran niños de familias nobles que entraban a servir a las reinas y a las infantas; en el caso de las niñas, antes de calzarse los "chapines", cosa que suponemos ocurría a los 15 años. Dice el *Diccionario de Autoridades*: "La señora, que desde niña, entraba a servir à la Reina en la classe de Damas, hasta que llegaba el tiempo de ponerse chapines".

¹⁴ María Teresa de Austria (1638-1683), hija de Felipe IV, rey de España y de su primera esposa, Isabel de Borbón, fue reina de Francia por su matrimonio con Luis XIV en 1660, fue madre del Gran Delfín y abuela de Felipe V quien inauguró en España la dinastía de los Borbones a la muerte de Carlos II, el último representante de la casa de Austria. Hay un retrato en el Louvre de esta princesa pintado por Velázquez. Más adelante, nos referiremos a unas cartas que esta infanta española envió a la abuela de la condesa de Paredes, Luisa Manrique de Lara, quien luego entró de carmelita.

¹⁵ MAURA, *op. cit.*, t. 1, p. 384.

¹⁶ *Ibid.*, t. 1, pp. 384-385.

¹⁷ Se dice, por ejemplo, de las hijas de Medinaceli (valido de Carlos II), hermano éste del marqués de la Laguna casado con María Luisa Manrique de Lara, que "por añadidura, disponía de un recurso insólito: las blancas y muy solicitadas manos de sus hijas casaderas, bien nacidas, bien educadas, bien parecidas y bien dotadas" (*ibid.*, t. 1, p. 385; las cursivas son mías). Tomamos lo de "educadas" como bien instruidas.

Mariana, quien lo hizo no sólo su mayordomo mayor (en abril de 1677¹⁸) sino quien le otorgó la grandeza de España en 1687¹⁹.

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*, 1700²⁰. Esta invitación de Leonor Carreto debe calibrarse casi 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 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*" (t. 1, p. 540). La marquesa murió, precisamente en Tepeaca, 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 podemos 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 los otros virreyes con quienes tuvo trato. Quizás lo más significativo que Juana escribió para los Mancera son cuatro hermosos sonetos —tres de ellos son funerales—, todos 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: "Bello compuesto en Laura dividido". En el

¹⁸ *Ibid.*, t. 1, p. 308.

¹⁹ HENRY KAMEN, *La España de Carlos II*, Crítica, Barcelona, 1981, p. 411.

²⁰ "Aprobación", en *Fama y Obras póstumas*, Madrid, 1700. (Puede leerse en la edición de Juan Carlos Merlo a SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Obras escogidas*, Bruguera, Barcelona, 1968.)

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 Hija [María Teresa, véase nota 14], 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 de 19 de noviembre de 1648" (S.M. es Felipe IV) dice en uno de los dobleses. 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 declaro esta merced". Lleva fecha de enero de 1649. Otro, siempre en la misma caja, habla del "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 declaro esta merced". Se añade que, haciendo el bureo, se halla que no ha pagado la *media annata*²¹ "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 esta haziendo" pero que en todo se hará como S.M. disponga. En el dobléz 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 demas se haga como parece"²².

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

²¹ La *media annata* era el pago de la mitad de los emolumentos correspondientes al primer año que recibía la persona cuando se hacía una merced de este tipo.

²² En otro documento (C.208/27) se habla de doña María Enriqueta Carreto, dama de la reina, quien era, obviamente, sobrina de Leonor, hija de su hermano. Es un papel en el que se da cuenta de los maravedíes que se le pagaron desde que entró a ser dama, 16 de enero de 1681, hasta que se fue a Flandes con el marqués de Grana, su padre, en abril de 1683. Como vemos, la familia seguía gozando de los favores de la corte.

dineros que se le deben a Leonor "por la merced que se le hizo el año de 649 de Dama 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. Para el 6 de marzo del 57 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)ca no ay otra cosa de nuevo"²³. 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, me parece que, 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 quizás 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)ca no ay otra cosa de nuevo", se sugiere no sólo que ella asistiría, sino que el acontecimiento era cosa de palacio. Obviamente, 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 cumplidos²⁴, 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 1649²⁵. Si en 1646 Leonor podía ser sólo menina, debemos pensar que tendría en esa fecha, 1646, unos 12 años y en 1649 ya 15, lo que resulta en unos 21 años en 1655 fecha de su boda; nacería para 1634. En 1673, menos de un año antes de su muerte, cuando casó a su hija en México —quien casaría aún más

²³ Cf. C. DE TRAVESEDO y E. MARTÍN DE SANDOVAL (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)", *Moneda y Crédito*, 1977, p. 434. Agradezco a la señora Carmen Travesedo de Martín de Sandoval, marquesa de Torre Blanca, el envío de este artículo así como las conversaciones telefónicas que tuvimos hace algunos años.

²⁴ MAURA, *op. cit.*, t. 2, p. 439.

²⁵ Cf. GERMÁN BLEIBERG (dir.), *Diccionario de historia de España*, Rev. de Occidente, Madrid, 1968, p. 914.

joven que ella—, tendría unos 39 años; Méndez Plancarte anota, correctamente, que "La marquesa no era ya muy joven" (t. 1, p. 540), 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 compendio²⁶.

No nos ha llegado mucha información sobre Leonor Carreto pero, aun 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, condesa de Paredes (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 Manrique²⁷; su abuela, Luisa Manrique de Lara (Luisa Magdalena de Jesús en el convento carmelita de Malagón), escribió poesías sacras.

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 (véase a Scott en esta misma colección de ensayos) ocupándose

²⁶ ALFONSO MÉNDEZ PLANCARTE (ed.), *Poetas novohispanos*, Imprenta Universitaria, México, 1943, t. 2, p. 145.

²⁷ Véase MP, *Obras completas*, t. 1, p. 378.

y seguramente costeando la publicación de *Inundación Castálida*, en Madrid en 1689.

Las composiciones que Sor Juana dedicó a los marqueses de la Laguna son las más numerosas de las que escribió para los distintos virreyes, lo cual podemos interpretar como consecuencia normal del agradecimiento y amor que sintió por ellos —y por su hijo, el "Mexicano"—, y especialmente por la marquesa²⁸, o 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 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 nombra a "Doña Catalina de Cordova 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 camara del príncipe nuestro señor"; evidentemente, el marido había muerto. El documento tiene fecha de 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 de 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 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 (C.789/26) tiene fecha de 1 de enero de 1572 y pertenece a Doña Fran-

²⁸ La película sobre Sor Juana: *Yo, la peor de todas* de MARÍA LUISA BEMBERG, que se filmó en la Argentina, merece un comentario. Aparte de algunas escenas interesantes y bien logradas, creo, entre otras cosas, que la relación que se nos presenta entre las dos mujeres no puede calificarse sino de personalísima de parte de la directora. Naturalmente, nadie puede conocer con detalle estas relaciones y todos tenemos derecho a especular, interpretar e incluso a lucubrar, pero hay siempre el peligro de colocar la situación fuera de contexto. Hay cosas que son difíciles de aceptar dentro del mundo conceptual y el ambiente de la época como, por poner sólo tres ejemplos: que se presentara la comedia de *Los empeños de una casa* dentro de los muros de un convento de monjas de clausura, escena con que comienza la película; algunos de los comentarios que los virreyes hacen en contra de la Iglesia del tiempo, cosa que, si no era fácil que pasara por la mente en personas de su condición y esfera, no era probable que llegaran a vocalizarse; y la personalidad de la marquesa que se nos presenta más "liberada" que la mayoría de las mujeres de hoy. Sor Juana misma se nos muestra como una persona de carácter más bien tímido y apocado lo cual no me parece avenirse a la personalidad que nos ha llegado en su vida y en su obra.

cisca de Rojas, condesa de Paredes, a quien se nombra "dueña de honor"; con el mismo nombramiento aparece cinco años más tarde "Ynes 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, la que escribió poesía religiosa²⁹ 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 estuviere" (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)³⁰.

La condesa de Paredes, nuestra marquesa, fue recibida dama menina de la reina (Mariana de Austria) 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 54 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 Balon delasaya que le toco por haber salido casada de Palacio"³¹.

²⁹ Para más información sobre esta señora, véase a BARBEITO CARNEIRO, *op. cit.*, t. 1, pp. 416-428. Tiene razón la autora al señalar, en p. 416, que el apellido del padre de Luisa Manrique, Luis, debía decir Enríquez (y no Manrique) en un asiento que copia, puesto que ése era el apellido del padre. La confusión puede arrancar del hecho que "Luisa Manrique Enríquez, que así siempre se llamó", prefirió el apellido "Manrique de su abuela doña Juana Manrique de Lara (hermana de don Antonio, V conde de Paredes de Nava) al de su linaje de la casa de los Almirantes de Castilla..." (TRAVESEDO y SANDOVAL, *op. cit.*, p. 420).

³⁰ María Luisa, la tía de la marquesa de la Laguna, se casó con "don Francisco de Orozco y Ribera, II marqués de Mortara y I marqués de Olías, virrey y capitán general de Cataluña" (*ibid.*, pp. 421-422). Sin embargo, nos parece que es a ésta a la que se llamaba "la Rubia" y no a la madre de la virreina de México, como se desprende de las cartas siguientes de la mencionada infanta: fechas 11 de julio de 1653 (cuando habla de "la boda de la rubia", María Luisa, la tía); 7 de julio de 1654; y 22 de septiembre de 1654.

³¹ La relación del matrimonio de María Luisa Manrique con Tomás Antonio de la Cerda se toma del Libro I de "Baptismos, Confirmaciones, Desposorios y Velaciones que se han celebrado en el Real Palacio de Su Magestad, Año de 1646". (Van de 1646 a 1721 para bautizos y de 1669 a 1761 para confirmaciones.) Dice así (agradezco a Antonio Alatorre sugerencias para

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 a Mariana de Neoburg como dama, según apunta MP, t. 1, p. 379). Este documento se dirige al mayordomo mayor: "Al marques de Manzera tendréislo entendido para que así se execute" y es de 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, 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 la reina-madre había muerto hacía unos años. Hay cierta confusión en cuanto a la fecha de muerte de la virreina, condesa de Paredes. Murió, según Rivarola, en 1696 (MP, *id.*), 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 sí moriría ese año, como se ha dicho. La otra fecha de su muerte que apunta Méndez Plancarte como más segura (*id.*) 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" (*id.*).

la transcripción): "En el Alcázar y Real Palacio de Sus Magestades de la Villa de Madrid a diez días del mes de Noviembre de mil y seiscientos y setenta y cinco años yo Don Antonio Manrique de Guzman Patriarcha de las indias Arzobispo dél y su Capellán y Limosnero Maior de Su Magestad aviendo prezedido todas tres amonestaciones que manda el Segundo Consilio de Trento y no aviendo resultado impedimento alguno desposé por palabras de presente, bastantes para hacer berdadero y ligitimo matrimonio a Don Thomas Antonio de la Cerda Henríquez marqués de la Laguna con la Señora Doña María Luisa Manrique y Gonzaga Dama de la Reyna Nuestra Señora residente en su Real Palacio el qual desposorio se celebrou en la galería de los retratos en presencia de sus Magestades Dios las guarde, a las cinco de la tarde siendo testigos el excelentissimo duque del infantado maiordomo en [abreviatura ilegible] de la Reyna Nuestra Señora el conde de Lenjes [?] maiordomo de su mano y el Señor Don Pedro Luis [?] de Monforte Predicador y capellán de Honor de Su Magestad y Cura de Palacio y lo firme [rúbrica] *ut supra* / El Patriarcha"/[rúbrica igual a la anterior]. – Por las cartas de la infanta María Teresa a la abuela de María Luisa y por este documento, nos enteramos de que, al entrar Luisa Manrique de Lara de monja, dejó a sus dos hijas al cuidado de palacio. – En C.612/58 hay un documento sobre este mismo patriarca de las Indias (murió el 26 de febrero de 1679) sobre los pagos que se le hacen y los gajes de que disfruta.

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 estubo aca tu nieta maria luisa harto graciosa que si bieras el pico que tiene se te olgaras" (p. 430); en la de 19 de noviembre del mismo año también se refiere a María Luisa: "Aya mia muy buenas nuebas me dio maria luisa de como quedabas buena quando ella se bino me güelgo mucho de ello y tambien 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" (p. 431). 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 luisa que cierto que es linda niña" (p. 434).

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"³². No 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, al igual que el anterior, 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...

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

³² Véase mi edición de *Inundación Castálida*, Castalia, Madrid, 1982, pp. 286-289.

de su amiga monja, de aquella que había quedado dentro de los muros del convento jerónimo de Santa Paula³³.

III

María Guadalupe de Lancaster³⁴ 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 Portugal³⁵. 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 Maqueda³⁶. Fueron cuatro hermanos: un varón, el primogénito, y tres mujeres, siendo ella la tercera de los hijos. María Luisa Manrique de Lara 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 dedico³⁷:

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, Ga-

³³ Para información sobre la fama de Sor Juana en la corte y la representación de alguna de sus obras, véase mi "Los problemas de *La segunda Celestina*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 40 (1992), 493-512.

³⁴ El apellido se escribe también Láncaster, Lancáster, Alencastre; en el Archivo de Palacio aparecen también los nombres de Alencastro y Alencarte. Al parecer, existe un manuscrito referente a la muerte y traslado de los restos de la duquesa al Monasterio de Guadalupe, que no pude consultar cuando estuve allí porque se encontraban en reorganización de toda la biblioteca; consulté el trabajo de G. VELO NIETO, "María de Guadalupe Alencastre (duquesa de Arcos, Aveiro y Maqueda)", *El Monasterio de Guadalupe*, vol. 17, 1953-1954 (este trabajo aparece en varias entregas de la revista, núms. 452, 454, 455, 458, 459 y 460). Tampoco en la BNM pude consultar el ms. 4040 sobre la duquesa el día que había dedicado a ello; gracias a María Isabel Barbeito Carneiro conseguí el impreso de MIGUEL HURTADO, *Breve noticia de la enfermedad, muerte y entierro de la Excelentísima Señora Duquesa de Aveyro, y Maqueda, mi señora Doña María de Guadalupe Lancaster...* Madrid, 1715.

³⁵ Cf. BARBEITO CARNEIRO, *op. cit.*, t. 1, pp. 326-428.

³⁶ Para la relación de la familia de la duquesa de Aveiro, desde sus orígenes, así como para los títulos que heredó a la muerte de su hermano Raimundo, véase el art. cit. de VELO NIETO.

³⁷ "Grande duquesa de Aveyro", véase mi ed. de *Inundación Castálida*, pp. 218-224.

briel e Isabel, quien por su matrimonio entraría en la Casa de Alba³⁸. Su vida española se desarrolló en Madrid donde se "grangeó el afecto, simpatía y admiración de las más altas dignidades cortesanas"³⁹, aunque luego llevó una vida alejada de la corte y en "lección continua de sus libros"⁴⁰.

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, y utilizaba 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 socorria con tanta liberalidad, como gusto, sin que le causassen, por asquerosos, que estuviessen, el menor horror a su vista" (pp. 59-60). 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 perfectissima razon, y cabal conocimiento, de que Dios la avia dotado"⁴¹; 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 Guadalupe⁴² era, aumentando la tradición que ya

³⁸ En la ante-sacristía del Monasterio de Guadalupe hay un retrato de la duquesa con sus tres hijos (que no me permitieron fotografiar). Es de grandes dimensiones y aparece, en la parte central, la duquesa, de cuerpo entero; a la izquierda está uno de sus hijos varones y a la derecha, los otros dos. Está vestida lujosamente y es una mujer alta y esbelta, hermosa. El cuadro presenta una cinta blanca y larga con inscripciones que no pude leer por estar colocado muy alto.

³⁹ BARBEITO CARNEIRO, *op. cit.*, t. 1, p. 326.

⁴⁰ HURTADO, *op. cit.*, p. 58. El mismo Hurtado nos dice: "Su abstracción de las dependencias, y cumplimientos de la Corte fue tan exemplar, que en muchos años las pocas vezes, que salió de casa, solo fue, ò para assistir à los Oficios de Semana Santa en la Casa Professa de la Compañia de Jevs, ò para ir à las Iglesias de las Señoras Descalças Reales, ò de la Encarnacion à venerar ..." (*id.*).

⁴¹ *Ibid.*, p. 30; véase también a BARBEITO CARNEIRO, *op. cit.*, t. 1, p. 327.

⁴² Cuando visité el Monasterio de Guadalupe en 1985, leí varios ejemplares de la revista que allí se publica, *El Monasterio de Guadalupe*; es curioso el empeño que se pone, en algunos artículos, en asegurar que la Guadalupe mexicana proviene de la Guadalupe peninsular. (Hice comentarios sobre el particular en el capítulo que escribí para una *Historia de la literatura hispanoamericana. Época colonial* que se iba a publicar para el Quinto Centenario y que parece aún hay esperanzas de que así se haga; el coordinador fue Giuseppe Bellini.) La Guadalupe peninsular fue devoción de muchos conquistadores desde Colón, y especialmente lo fue de Hernán Cortés; era imposible que la devoción del pueblo mexicano la aceptara como tal. Aunque a la Guadalupe extremeña se la llama "la morenita de Villuerca", y la Guadalupe mexicana conservó el mismo nombre, adoptó otras muchas características que la hicieron muy diferente: no solamente es morena, es india y reminiscente de una diosa azteca; no se presenta como madre –siempre la extremeña con el Niño en brazos–, se nos presenta como una virgen inmaculada, antes de la concepción, como evocando las tierras vírgenes de América. – Hay en el Monasterio de Guadalupe lo que llaman "el camarín de Guadalupe" que es un lugar resplandeciente en el

existía en su familia, muy intensa, y le hizo al monasterio y a la orden (jerónimos; actualmente franciscanos) 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 1715⁴³ a los 85 años de edad. Una caravana acompañó sus restos desde la región madrileña, pasando por lugares que habían sido de su devoción, rumbo a Guadalupe, donde reposa hasta 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 mundo⁴⁴ y especialmente la que intercambiaría con el padre Kino⁴⁵. Entre las cosas que se enterraron con ella había una "caja de plata sobredorada"⁴⁶, cerrada y clavada, dentro de la cual se hallaba una consagración en latín a la Virgen y 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 muy 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, Angeles. Segundo Desapego, Apostoles. Tercero Pureza, Virgines. Quarto Paciencia, Martyres. Quinto Abstinencia, Anacoretas. Sexto Caridad, Confessores, y Operarios. Septimo Diligencia, Magdalena, y Misioneros*⁴⁷. En los *Ejercicios de la Encarnación* de Sor Juana, durante los siete primeros días (es

que se hallan ocho estatuas, de autor anónimo, de mujeres fuertes de la Biblia: Judit, Abigail, Ruth, Jael, Sara, María (hermana de Moisés), Débora y Ester, cada una de ellas con el instrumento que las caracteriza. ¿Quién las encargó o las pagó? ¿Cuál es su historia? Son posteriores (de 1736-1739) a la duquesa de Aveiro; no encontré ninguna pista sobre la persona, ¿una mujer?, que tuvo que ver con el proyecto. – En la misma revista del monasterio, leí de A. JUNCO, "Carta de Viaje. Por Toledo y Guadalupe", 1950, núm. 15. Parece que se publicó también en México en *Novedades*, el 29 de julio de 1950. Se trata de la entrega de una imagen de la Guadalupe mexicana que llevaron a Guadalupe de Extremadura.

⁴³ VELO NIETO da el día 12, en parte 6, p. 186.

⁴⁴ Véanse fragmentos en HURTADO, *op. cit.*, pp. 46-47.

⁴⁵ MP, en su ed. de las *Obras completas*, t. 1, p. 410 dice: "El P. Kino trabó amistad con ella en Sevilla, por 1680; y se conservan 20 de las cartas que le dirigió después, en latín, italiano o español, sobre sus labores apostólicas de California y Pimería".

⁴⁶ *Ibid.*, p. 89.

⁴⁷ HURTADO, *op. cit.*, pp. 45-46.

un novenario⁴⁸), 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 de la duquesa. Véase a Sor Juana: Día primero, soberbia/humildad; segundo, avaricia/largueza; tercero, actos deshonestos/castidad; cuarto, 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 deslumbra⁴⁹.

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.

⁴⁸ Véase mi trabajo "Ejercicios de la Encarnación: sobre la imagen de María y la decisión final de Sor Juana", en *Estudios de literatura hispanoamericana*..., pp. 257-282. Se publicó primero en México en *Literatura Mexicana*, 1 (1990), 349-371.

⁴⁹ VELO NIETO, art. cit., p. 187.

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 tiempo⁵⁰. 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 y solidaridad femeninas, ensalzaron y difundieron su nombre a través de los mares y territorios de dos mundos.

⁵⁰ Véase mi trabajo "Mujer, ilegítima y criolla: en busca de Sor Juana", en *Crítica y descolonización: el sujeto colonial en la cultura latinoamericana*, eds. B. González y L. Costigan, Universidad Simón Bolívar-The Ohio State University, Caracas, 1992, pp. 397-418. Leí este trabajo en la clausura del *Homenaje a Sor Juana* que se celebró en El Colegio de México en noviembre de 1991. Agradezco a Elena Urrutia y a Sara Poot-Herrera su invitación.

LABORES DE MANOS: ¿HAGIOGRAFÍA O AUTOBIOGRAFÍA?

MARGO GLANTZ

Universidad Nacional Autónoma de México

La hagiografía es una escritura particular, narra la vida de los santos. Es, por ello, una escritura edificante. Para Sebastián de Cobarruvias, el autor del *Tesoro de la lengua Castellana y Española*, edificar tiene además de su significado original —el de construir— un sentido figurado, "dar buen ejemplo uno con su vida y costumbres llevando a los demás tras sí con imitarle". Las vidas de santos pretenden dejar de lado lo singular y lo específico, para destacar lo ejemplar, la médula del discurso, aquello que es cíclico, tautológico, redundante. La hagiografía católica española del siglo XVII —tanto en la Metrópoli como en las Colonias— se especializa en un tipo de discurso subordinado que no relata propiamente la vida de los santos, sino la de aquellos que al dar pruebas de "humildad profunda, mortificación extremada, pureza angélica" optan por el camino de la perfección, o son postulados por sus biógrafos para la santificación.

La piedra de toque de este edificio singular es un monumento escrito: parte de lugares comunes, las virtudes, y se apoya muchas veces en los milagros, acontecimientos extraordinarios. La combinación de ambos datos proporciona recetas para alcanzar ese estado que en su grado más alto resultaría en la canonización, máxima instancia de consagración, por ejemplo el caso de Santa Teresa de Jesús. El esquema primordial de imitación —que arquitectura sus vidas— es la Pasión de Cristo, el verdadero modelo para armar. La meta se alcanza si se recurre a un método "democrático", inventado por Ignacio de Loyola: los ejercicios espirituales. Decía así San Ignacio:

El hombre no tiene más que dirigirse hacia Dios por los debidos caminos para alcanzarlo; a él puede llegar solamente con su fervor y el conveniente uso de las facultades naturales. Así *como andando y corriendo el cuerpo se adiestra, también es posible, por medio de ejercicios, dar a la voluntad la disposición necesaria para encontrar la voluntad de Dios*¹.

¹ Cit. por FRANCISCO DE LA MAZA, *Catarina de San Juan*, CONACULTA, México, 1990, p. 49. Salvo indicación contraria, los subrayados de los textos son míos. La ortografía de los textos coloniales se ha modernizado.

¿En la expresión genérica usada por Ignacio de Loyola —"el hombre"—, se incluye a la mujer? ¿La práctica, preconizada y definida por un sistema de ejercicios, intenta reproducir en el cuerpo femenino la Pasión de Cristo como uno de los senderos que conducen al camino de perfección? ¿Cómo se produce el salto cualitativo que hace del ejercicio también una escritura? ¿De qué reglas se requiere para permitir a la mujer su ingreso a esa tradición escrituraria, reservada a los hombres? ¿Por cuál discurso debe optar la mujer, por el hagiográfico o por el autobiográfico? Y, por último, ¿escapa la más destacada escritora mexicana, Sor Juana Inés de la Cruz, a los suplicios y tiranías que en esa época se reservaban a la mujer que tomaba la pluma?

Me contento con plantear las preguntas y adelantar algunas hipótesis.

1. LOS LUGARES Y LAS ACTIVIDADES PROPIOS DE LA MUJER

Las crónicas de los conventos y colegios de monjas fueron escritas por mujeres, de la misma manera que las crónicas de los frailes fueron escritas por los monjes. Hay una diferencia fundamental, sin embargo: ellos escriben y, algunas veces —sobre todo si pertenecen a las altas jerarquías eclesiásticas—, hacen publicar sus propias obras; los textos de monjas se editan con menos prodigalidad, casi siempre se mantienen manuscritos, en forma de "cuadernos de mano", y a menudo sirven como material en bruto para que los confesores y preladados los "descifren" y elaboren sus materiales hagiográficos y litúrgicos². Pocas veces se mencionan las fuentes, una excepción notable es don Carlos de Sigüenza y Góngora que, al referir en su *Paraíso Occidental*³ la fundación del convento concepcionista de Jesús María, subraya expresamente:

Ocurrió al Archivo Real del Convento, cuyos papeles se me entregaron y también varios cuadernos de autos y cédulas. Leí también las relaciones originales que de la Fundación del Convento escribieron las V.V.M.M. Inés de la Cruz y Maria-

² Entre las excepciones están Santa Teresa y Sor Juana. "Descifra" los textos de las monjas, por ejemplo, el padre Oviedo, según aclara Andrés de Miguel en su dedicatoria al sermón escrito por el jesuita en ocasión de la muerte de una monja: JUAN ANTONIO DE OVIEDO, *Los milagros de la cruz y maravillas del padecer. Sermón que en las solemnes honras que el día 26 de abril de 1728 le hicieron a la V. M. Sor María Inés de los Dolores*, José Bernardo de Hoyal, México, 1728.

³ *Paraíso Occidental*, Impr. de Juan de Rivera, México, 1684, cit. por JOSEFINA MURIEL, *Cultura femenina novohispana*, UNAM, México, 1982, p. 46, quien avisa: "Entre todos los cronistas es éste el que escribe con más amor y respeto por la obra de las mujeres. En desacuerdo con los hombres de su época dice: «No ignoro el que de ordinario las desprecian los varones ingenios, que son los que cuidan poco de Poliantheas». No obstante, el propio Sigüenza participaba de los prejuicios de su tiempo y, al hablar de Sor Juana, exclama hiperbólico, fijando una cuota: "...para manifestar al mundo cuánto es lo que atesora su capacidad en la enciclopedia y universalidad de las letras, para que se sepa que en un solo individuo goza México lo que, en los siglos anteriores, repartieron las Gracias a cuantas doctas mujeres son el asombro venerable de las historias", *Teatro de virtudes políticas*, M. A. Porrúa, México, 1986, pp. 23-24.

na de la Encarnación y la que de su vida dio aquélla al Padre Gaspar de Figueroa, su confesor, y con lo que de una y otra dejó dicho la madre Catalina de Cristo...⁴

La labor específica de esas monjas, el grueso de su escritura histórica, se ha perdido a pesar de que existieron más de sesenta conventos de monjas en la Nueva España. Las razones son varias, quizá dos sean las principales: *a)* los archivos de los conventos de monjas fueron destruidos durante la exclaustración ordenada por los liberales en la segunda mitad del siglo XIX y, *b)* a menudo sus escritos desaparecieron como materia prima de los textos de los sacerdotes y prelados: al considerar la escritura de las mujeres como una producción subordinada, la del amanuense, los autores de obras edificantes "organizaron" y, sobre todo, "descifraron" sus escritos⁵.

⁴ Sobre el tema véanse también ELECTA ARENAL & STANCEY SCHLAU, *Untold Sisters, Hispanic Nuns in their Own Works*, tr. A. Powell, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1989; y JEAN FRANCO, *Plotting Women, Gender and Representation in Mexico*, Columbia University Press, New York, 1989. El aspecto de la escritura forzada y de la escritura subordinada es planteado por A. VALDÉS, "El espacio literario de la mujer en la colonia" (inédito), que analiza a la monja chilena Úrsula Suárez, quien presenta muy curiosas variantes de escritura. Véase también R. CÁNOVAS, "Úrsula Suárez (monja chilena, 1666-1749): la autobiografía como penitencia", *Revista Chilena de Literatura*, Santiago, s.f. El tema de las monjas y sus actividades cotidianas ha sido trabajado por diversos autores, entre los cuales destaco: A. LAVRÍN, "Values and Meaning of Monastic Life for Nuns in Colonial Mexico", *The Catholic Historical Review*, 58 (1972), 367-387, el cuidadoso y fundamental estudio de PILAR GONZALBO, *Las mujeres en la Nueva España. Educación y vida cotidiana*, El Colegio de México, 1987. Me parece que existe cierta confusión cuando se utiliza el término "mística" aplicado a las monjas que tenían arrebatos y visiones. Quizá se trate más bien, como dice DE LA MAZA (p. 9), de un fenómeno de ascetismo. A diferencia de los místicos del XVI, por ejemplo San Juan de la Cruz y Santa Teresa, que no precisaban de flagelaciones ni de cilicios para su unión espiritual con Dios, las monjas "edificadoras" del XVII utilizaban esos métodos como ejercicio cotidiano para provocar visiones, en un afán por imitar la Pasión de Cristo y comunicarse con él a través de los sentidos. Una ascética corporal de este tipo provoca necesariamente delirios: "Con un Santo Cristo y un azote puede llegar a santo cualquiera", decía Santa Catalina de Siena. El ejercicio ascético al que se libraban las monjas de la Colonia procede sobre todo de los jesuitas y especialmente de San Ignacio y tiene un antecedente —más tranquilo— en la *Imitación de Cristo* de Tomás de Kempis quien instaura una metodología de la vida cotidiana. La bibliografía colonial mexicana está llena de textos de este tipo que se utilizan a manera de manuales. Es curioso verificar que algunas mujeres medievales utilizaban métodos parecidos; véase C. W. BYNUM, "The Female Body and Religious Practice in the Later Middle Ages", en *Fragmentation and Redemption. Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*, Zone Books, New York, 1991; cf. también P. GONZALBO, *La educación popular de los jesuitas*, Universidad Iberoamericana, México, 1989. Armados de una ambivalente autoridad, los confesores y los altos prelados exigían a las monjas ejercicios ascéticos "moderados" pero alababan a aquellas que se desmesuraban en esas prácticas, como puede probarse en numerosos textos de la época; cito un ejemplo, el mencionado de Oviedo.

⁵ Hay que aclarar que el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México, en el ex Convento de San Agustín, consta de alrededor de cien mil documentos, muchos sin explorar; existen, además, varios archivos eclesiásticos y nacionales que no se han agotado de ninguna manera, incluyendo el A.G.N. con su gran riqueza de documentos manuscritos en todos los ramos. Josefina Muriel trabajó varios manuscritos, pero también reseña varios impresos. KATHLEEN ANN MYERS escribió su tesis de doctorado *Becoming a Nun in Seventeenth-Century Mexico: An Edition of the Spiritual Autobiography of María de San Joseph*, t. 1 (Brown University, 1986), cit. por FRANCO, p. 192. Existen, por otra parte, varios ejemplos de escritos devocionales debidos a monjas: MURIEL (p. 516) los cita, escojo uno, Sor Josefá de la Concepción, *Ejercicios de los*

Era lugar común en esa época describir a la mujer como un ser naturalmente "flaco y deleznable", húmedo, viscoso, y además, de corto entendimiento. Fray Luis de León avisa decidido:

...así como a la mujer buena y honesta la Naturaleza *no la hizo* para el estudio de las ciencias, ni para negocios de dificultades, sino para un solo oficio simple y doméstico, así las limitó el entendimiento, y, por consiguiente, les tasó las palabras y las razones... *han de guardar siempre la casa y el silencio*⁶.

Si se toman al pie de la letra las indicaciones de fray Luis, podría decirse que para la mujer no debe existir diferencia entre la casa y el convento y que, en suma, en ambos sitios se le exige un voto de clausura y de silencio. El relato colectivo de las monjas anónimas que hacen la crónica de la fundación del Convento de la Enseñanza en México, explica cómo el núcleo primordial de esa institución fue un grupo de mujeres "en retiro" en su propia casa, dedicadas "*a un continuo ejercicio* que incluía entre sus prácticas las lecciones pías, las oraciones continuas y las *operaciones de manos*, con que —explican— daban descanso a la cabeza, sin dar entrada a la ociosidad y sobradas conversaciones"⁷. El retiro domiciliario, que deriva en convento, produce una obra escrita colectiva:

Esta vida retirada da margen para discurrir cuán celestialmente vivirían unas señoras de esta clase, que no pudieran tener otro motivo para observar tan estricta clausura sino sólo el abstraerse de las gentes para entregarse desembarazadas al devoto reverente trato con Dios Nuestro Señor, y era así en la madre, como en las hijas, una virtud extraña, principalmente en nuestros tiempos... y como cada

desagravios de Cristo Señor Nuestro que se hacen en el convento de la Purísima Concepción de Nuestra Santísima Madre y Señora y comienzan el viernes después de nuestro Padre Señor San Francisco, Colegio Real de San Ignacio, Puebla, 1766. Por supuesto, Sor Juana tiene varios escritos edificantes: G. SABAT-RIVERS hace un análisis profundo de unos de ellos en su artículo, "*Ejercicios de la Encarnación: sobre la imagen de María y la decisión final de Sor Juana*", *Literatura Mexicana*, 1 (1990), 349-371. Con más detenimiento deberían estudiarse las labores de mano referidas a la cocina; en la bibliografía del citado libro de Josefina Muriel se incluye una lista extensa de escritos religiosos femeninos con ese tema.

⁶ Cit. por J. L. SÁNCHEZ LORA, *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca*, F.U.E., Madrid, 1988, p. 50. Son numerosísimos los textos que propagan este lugar común, aún vigente; Sánchez Lora dedica un capítulo entero, nutrido de citas, para probarlo. Sobre este tema puede ser aclaratorio el completo y sugerente estudio de MARINA WARNER, *Alone of All Her Sex: The Cult of the Virgin Mary*, Pan Books, London, 1985.

⁷ *Relación histórica de la fundación de este Convento de Nuestra Señora del Pilar, Compañía de María, llamada vulgarmente la Enseñanza*, Impr. Felipe Zúñiga y Ontiveros, México, 1793, citado por J. MURIEL, p. 81. Para Muriel, "La importancia de los confesores en muy grande... porque ellos, para poder conocerlas mejor, les ordenaron que escribiesen sus experiencias, y a eso debemos la existencia de nuestra literatura mística [cf. *supra*, n. 4]. Sin embargo, ellos son responsables también de que no las conozcamos en forma total, ya que teniéndola completa, sólo publicaron las partes que les interesaron para sus biografías. Fue ese paternalismo clerical prepotente muy de época el que no dio valor literario a los escritos místicos femeninos y los refundió en el polvo de los archivos", p. 317.

estado tiene sus virtudes que son de todas, tienen otras que les son propias, las de una doncella hija de familia: son la sujeción, la obediencia, el recogimiento, el silencio, la compostura y la modestia (p. 81).

Fray Luis de León tenía razón: la casa y el convento pueden ser una sola cosa. Es más, en ambos sitios, tanto las mujeres decentes como las monjas hacen labores y "operaciones de manos". Las "operaciones de manos" son descritas por Sor Juana Inés de la Cruz como esas "habilidades de labores y costuras que deprenen las mujeres..."⁸ Una monja carmelita, Sor Juana de Jesús María, fue muy diestra "en todo género de costura labrando, deshilando, bordando todo lo necesario en la sacristía..., hizo los ornamentos de la iglesia, los vestidos de los santos, reliquias pequeñas y grandes, de sus manos salieron flores y rosas de seda y oro y de lienzo y de ellas salieron los ramilletes con que se adornaban los altares en las festividades sacras" (Muriel, p. 53), además de ocupar el cargo de cronista de su orden.

2. OTRO EJERCICIO DE LAS MANOS: LA ESCRITURA

Entre las labores de mano está, sin lugar a dudas y asociada con ellas, la escritura. A diferencia del bordado, el deshilado, el labrado, labores de mano propiamente femeninas, catalogadas como actividades lícitas y normales, la producción de la escritura femenina es ambigua y sufre los vaivenes que le imprime el "dictamen" de los confesores: es una actividad sospechosa y vigilada, por lo que puede volverse intermitente o desaparecer por completo.

Las monjas podían dedicarse a escribir para reglamentar las actividades de su convento; eran contadoras, escribanas y ya lo vimos, cronistas. Pero, en realidad, las monjas escriben fundamentalmente para cumplir con las órdenes de su confesor, quien puede obligarlas a escribir sin tregua o a suspender, sin motivo aparente, ese ejercicio. Más significativo aun es el hecho de que los prelados de alta jerarquía obligasen a los confesores menores a exigir de algunas monjas una escritura autobiográfica. El obispo Manuel Fernández de Santa Cruz, quien con el pseudónimo de Sor Filotea imprimió la *Carta Atenagórica* de Sor Juana Inés de la Cruz, le exige a uno de sus subordinados que le proporcione materiales de primera mano de las monjas del convento al que se halla adscrito:

Apúrela más en que diga lo demás que le pasó en los veinte años del Siglo, pues *no es posible que no tenga más*; y con ocasión de que se refiere, si tuvo tentaciones, o otros trabajos anteriores, y socorros espirituales de Dios, se acorda-

⁸ Respuesta a Sor Filotea de la Cruz, en *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, t. 4, ed. A. G. Salceda, F.C.E., México, 1976, p. 446.

rá para decirlos, Guarde V Merced, con cuidado los papeles, y envíeme los de esa otra con Don Ignacio⁹.

La curiosidad y el fervor —casi sospechosos— con que el obispo Fernández de Santa Cruz perseguía y exigía la escritura monjil puede ilustrarse con varios ejemplos, elijo éste: cuando una generación de cronistas carmelitas del siglo XVII empezó a desaparecer, el obispo de Puebla ordenó a las carmelitas que hicieran una nueva crónica y que consignaran todo lo que sabían de la fundación de su orden y de la madres más antiguas. Los cuadernos "de mano" que las monjas escribieron las revisó él mismo, mandando que continuaran la crónica, anotando en ella todo lo que le pareciera importante en la vida del monasterio así como las biografías de las monjas que fueran muriendo (Muriel, p. 51).

Cadenas de servidumbre, las autobiografías o vidas escritas por monjas servían en ocasiones, como ya lo he dicho, sólo como materia prima, utilizada para elaborar los sermones o relatos edificantes de los altos dignatarios eclesiásticos. Numerosos manuales dan cuenta de esta actividad, en última instancia, otra forma de ejercicio espiritual y práctico. Su nombre mismo lo proclama: se conocen con el nombre genérico de Prácticas de Confesores de Monjas. Y en las licencias que autorizan la publicación de ciertos documentos suelen leerse declaraciones como la siguiente, incluida en el sermón obituario de Sor María Inés de los Dolores, Profesa en el Convento de San Lorenzo de la ciudad de México:

...para que vuestras reverencias puedan leer en ella *el ejercicio práctico de las virtudes en que se ejercitaba*: pues aquel continuo padecer que Vuestras Reverencias vieron, y que ella no sabía explicar, lo *descifra maravillosamente*, ¡con qué destreza! ¡con cuánto espíritu! ¡con cuanta solidez! y con cuanta alma el Reverendo Padre Doctor Juan Antonio de Oviedo de la Compañía de Jesús¹⁰.

Por su parte, cuando las monjas declaraban que escribían por orden de su confesor¹¹ cumplían con el voto de obediencia, el cuarto voto que junto a

⁹ En fray Sebastián de Santander y Torres, *Vida de la Venerable Madre María de San José, Religiosa Agustina Recoleta*, Sevilla, 1726; cit. por J. FRANCO, p. 195, quien a su vez la tomó de la transcripción hecha por MYERS, *op. cit.*

¹⁰ JUAN ANTONIO DE OVIEDO, *op. cit.*, s.p. Véase también ANDRÉS DE BORDA, *Práctica de confesores de monjas en que se explican los cuatro votos de Obediencia, Pobreza, Castidad y Clausura, por modo de Diálogo*, Francisco de Ribera Calderón, México, 1708.

¹¹ Cf. SANTA TERESA DE ÁVILA, *Libro de las fundaciones*, pról. J. M. Aguado, Espasa-Calpe, Madrid, 1950. Aguado explica: "*Las fundaciones de Santa Teresa de Jesús comienzan con la de San José de la ciudad de Avila, bien que el Libro de las fundaciones la omite por habérsela dejado relatada como apéndice de la Relación que de su vida y modo de oración escribió para sus confesores*", p. 9. Es de notar que el rango de santa le confiere a Teresa un lugar excepcional: ella, como muchos de los confesores y autores de textos canónicos, se declara amanuense de Dios, de la misma manera en que implícitamente las monjas se declaraban amanuenses de su confesor.

los de clausura, castidad y pobreza era jurado por las monjas al entrar en el convento. Este cuarto voto es obviamente uno de los puntales en que se apoyan los jesuitas, y lo refuerzan también en los ejercicios espirituales entre los que puede incluirse la escritura. Al mismo tiempo hay que advertir que cuando las monjas avisan que han sido constreñidas a escribir se hacen tributarias de una retórica a la moda: dan cuenta de un mandato, de un "dictamen" de los confesores: revela de entrada la importancia que la sociedad patriarcal les otorga a las mujeres, al tiempo que pretende mantenerlas en el lugar que les ha sido asignado, pero esta explicación es simplista, oculta algo más. Mariana de la Encarnación, una de las monjas fundadoras del convento de Santa Teresa, concluye con estas palabras su relación:

Paréceme he cumplido lo que me mandó la *obediencia* de escribir esta fundación tan prolija y tan larga, no he podido ni he sabido más, pido humildemente perdón de las faltas y sobras. Pues se sabe que en mi cosecha no tengo más que ignorancia y desacierto, *consuélame que no ha sido yerro de obedecer y mortificarme en vencer la resistencia que en hacer esto he tenido*; glorificado sea nuestro Señor por todos los siglos de los siglos, Amén. *La más imperfecta e indigna de este convento*¹².

El reiterado uso de fórmulas como las subrayadas por mí en el texto da qué pensar: anoto, al paso, algunas reflexiones: a) la modestia infinita que revelan no deja de parecer sospechosa y es evidentemente una de las fórmulas de la cortesanía barroca: una humildad ejemplar que, a la vez que abulta y realza la calidad de quien escribe, lo hace descender al lugar más bajo de la escala, la del humilde siervo de Cristo, a quien se imita pero nunca se llega a igualar; b) y, en el caso de las mujeres, lo más importante es advertir que acatan un mandato, convertido en precepto y "ley natural": la escritura no les pertenece y cuando manifiestan su repugnancia a escribir subrayan que aceptan esa inferioridad genérica convertida en "dictamen", reforzado por el confesor, quien, por su parte también se identifica simplemente como un amanuense de Dios¹³.

¹² MURIEL, *op. cit.*, p. 69. Aquí cabe hacer una digresión: cuando la mexicana Sor Juana Inés firma su famosa renuncia a las letras con las palabras "Yo, la peor de todas", no es evidentemente —como lo demuestra el ejemplo anterior y muchísimos otros que abundan en los textos de la época— la única monja que fuera obligada por las circunstancias y los jesuitas a someterse a sus designios: se trata más bien, como ya lo decía en el texto, de una frase acuñada por la retórica de la época. Eso no altera el hecho de que, quizá, como otras monjas —Santa Teresa entre ellas—, Sor Juana tuvo que aceptar después de un largo periodo de rebeldía la dirección absoluta de su confesor sobre todos sus actos materiales y espirituales.

¹³ Cf. RODRIGO CÁNOVAS, *op. cit.*

3. ESCRITURA Y CALIGRAFÍA

Por ello quizá deba desmontarse el proceso de producción de esta escritura femenina, demostrando que se trata de un ejercicio especial en las mujeres, en cierta medida distinto —cercenado— de la misma actividad cuando es emprendida por un hombre. Cuando sabe escribir, la mujer de la sociedad barroca asocia ese movimiento de su mano con el de las labores manuales propias de la mujer: cocinar, bordar, coser, hilar, y hasta ¿por qué no? barrer, escombrar, actividades hechas, todas, con las manos. Sin embargo, esta actividad estética y ordenadora, esencial para que la vida se mantenga, es despreciada: se la toma como una simple manifestación —natural— de lo femenino. El hombre, se deduce, escribe con la cabeza, la mano es apenas un instrumento subordinado, encargado de poner en ejecución el ejercicio de la mente. A este respecto, es muy significativo un pasaje de la carta recién descubierta de Sor Juana Inés de la Cruz, dirigida al padre Núñez de Miranda:

...ya que en su opinión es pecado hacer versos, ¿en cuál de estas ocasiones ha sido tan grave el delito de hacerlos?... Pues en la facilidad que todos saben que tengo, si a éssa se juntara motivo de vanidad [...], ¿qué más castigo me quiere V.R. que el que entre los mismos aplausos, que tanto [l]e duelen, tengo?... Y de todo junto resulta un tan extraño género de martirio cual no sé yo que otra persona haya experimentado ... Que hasta el hacer esta forma de letra algo razonable me costó una prolija y pesada persecución, *no más de porque dicen que parecía letra de hombre y que no era decente*, conque me obligaron a *malearla* adrede, y de esto toda esta comunidad es testigo¹⁴.

Una mujer que hace versos debiera tener una forma de letra *razonable*, sobre todo si además, como se lee en la *Respuesta a Sor Filotea*, realiza prodigiosas "labores de mano". El argumento de Sor Juana parece definitivo, contundente; es peligroso, sin embargo, porque la buena caligrafía en la mujer se contamina de indecencia; se vuelve un signo obsceno que dibuja la sexualidad, la mano es una proyección de *todo* el cuerpo: opera como una figura retórica, la sinécdoque, es decir, toma la parte por el todo¹⁵. *Malear* la letra equivale en la escritura femenina a deformar el cuerpo, carne de tentación que con su

¹⁴ En A. ALATORRE. "La Carta de Sor Juana al P. Núñez (1682)", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 35 (1987), pp. 620-621.

¹⁵ Es útil mencionar aquí un muy curioso sermón que se organiza en torno a esa figura retórica: *Sermón en la festividad de la presentación de Nuestra Señora que predicó el sábado 21 de noviembre de 1671 años en el Convento de Religiosas del Señor San Lorenzo de esta Corte el bachiller Don Ignacio de Santa Cruz Aldana*, Impr. de Juan Ruiz, México, 1672. Subrayo las palabras siguientes: "Así es que, perfectamente retórica esta mujer entendida alaba el vientre de María y en él todas las prendas de esta Señora, Synedoché est (dice Maldonado), en que recibida la parte por el todo, son todas las prerrogativas de María las elogiadas, cuando es su vientre sólo el aplaudido...", p. 142. Cabe agregar que el mismo bachiller se queja, al dedicar su escrito a su Mecenas, Don Francisco de Soto Guzmán, de que, de ochocientos sermones pronunciados, sólo uno se le haya publicado, éste.

belleza amenaza a los hombres, parte de esa trilogía maldita –Mundo, Demonio y Carne– que obstruye el camino hacia la perfección, cuyo desbroce pudieran ser los ejercicios espirituales¹⁶. Desde los comienzos del catolicismo, y a través de Eva, la belleza femenina ha sido considerada como objeto de perdición; por ello debe destruirse, *malearse*, como se destruye o se malea el cuerpo expuesto a la flagelación, al cilicio. La deformación de la carne favorece, engendra la belleza del espíritu. Las actividades femeninas por excelencia son hilar, bordar o coser: estas labores de mano exigen un resultado final de excelencia, pero una excelencia que se da por descontada y que, por lo mismo, se soslaya y menosprecia.

Sor María Magdalena de Lorravaquío, muerta en 1636 y jerónima como Sor Juana Inés, escribe, igual que las demás monjas, porque sus confesores "mandaron que escribiera su vida" y aprende a leer y a escribir por mandato divino. En sus palabras se advierte con nitidez la mecánica que liga los ejercicios espirituales con las labores de mano –incluyendo a la escritura dentro del amplio diapasón dibujado por ese método que recrea un movimiento de lanzadera que va de una a otra práctica. Así, se dedica a:

...enseñar la doctrina cristiana a las mozas de servicio que quieren aprenderla. Después de esto dispongo de lo necesario para el servicio de mis necesidades y de las hermanas que conmigo están, que en esto gasto alguna media hora, después tengo una media hora de lección espiritual en la pasión, vidas de santos, que éstas me alienan y animan mucho a padecer más y más... los libros de ejercicios espirituales y, después de esta lección hago *obra de manos*, porque *así por ser voluntad de Dios*, como por ayudar a mis hermanas a ganar para lo menester por no tenerlo y ser pobre o porque no puedo estar ociosa que ocupo en ello hasta las doce o la una, que es la hora ordinaria de tomar algún sustento necesario. Después de esto vuelvo a la labor de manos y lección espiritual... (cit. por Muriel, p. 325).

Con la descripción anterior, la monja responde a otro de los preceptos del confesor, cumplir al pie de la letra con la distribución de las labores del día, rigurosamente prescritas¹⁷. Además, subraya la hilación perfecta que hay entre los tipos de labores, su absoluta continuidad: la escritura, el ejercicio espiritual –casi siempre la flagelación seguida de meditaciones y raptos– y el bordado son, en las mujeres, actividades relacionadas con las "labores de manos".

Dentro de esta línea argumental, es quizá posible relocalar en el lugar que le corresponde a uno de los episodios más citados de la vida de Sor Juana. El padre Calleja, autor de una semblanza póstuma de la célebre escritora, relata con ferviente admiración una anécdota archicitada que a él le

¹⁶ Cf. PILAR GONZALBO AIZPURU, *La educación popular de los jesuitas*, cap. 6.

¹⁷ Como ejemplo especial, véase ANTONIO NÚÑEZ DE MIRANDA, *Distribución de las Obras Ordinarias y Extraordinarias del día, para hacerlas perfectamente, conforme al Estado de las Señoras Religiosas. Instruída con doce máximas substanciales, para la vida Regular y Espiritual, que deben seguir*, Viuda de Miguel Ribera de Calderón, México, 1712.

relatara, con el mismo entusiasmo desbordante, el marqués de Mancera refiriéndose a la época en que, siendo él Virrey de la Nueva España, la monja fue dama de honor de la Virreina, su esposa:

Aquí referiré con certitud no disputable (tanta fe se debe al testigo) un suceso... (que) el señor marqués de Mancera... me ha contado dos veces, que estando con no vulgar admiración (era de su Excelencia) de ver en Juana Inés tanta variedad de noticias, las escolásticas tan (al parecer) puntuales, y bien fundadas las demás, quiso desengañarse de una vez, y saber si era sabiduría tan admirable, o infusa, o adquirida, o artificio, o no natural, y juntó en su Palacio cuantos hombres profesaban letras en la Universidad y Ciudad de México: el número de todos llegaría a cuarenta y en las profesiones eran varios, como teólogos, escriturarios, filósofos, matemáticos, historiadores, poetas, ...No desdeñaron la niñez (tenía entonces Juana Inés no más que diecisiete años) de la no combatiente, sino examinada, tan señalados hombres, que eran discretos, ni aun esquivaran descortesías la científica lid por mujer, que eran Españoles... y atestigua el Señor marqués, que no cabe en humano juicio creer lo que vio, pues dice "*Que a la manera que un Galeón real (traslado las palabras de su Excelencia) se defendería de pocas chalupas, que le embistieran, así se desembarazaba Juana Inés de las preguntas, argumentos, y réplicas, que tantos, cada uno en su clase, la propusieron. ¿Qué estudio, qué entendimiento, que discurso, y qué memoria será menester para esto?*"¹⁸

Es fácil detectar en este pasaje una admiración que enaltece y desvirtúa a su objeto. Sor Juana es presentada como en una feria, a la manera en que se presentaban los prodigios, los monstruos de la naturaleza o esos fenómenos que en la Corte servían como bufones y que tan atractivos les eran a los Reyes. Sor Juana es objeto de estupor, semejante en su desmesura a la desazón que le producían a Cobarruvias, el filólogo de 1611, los enanos:

El enano tiene mucho de monstruosidad. Porque naturaleza quiso hacer en ellos un juguete de burlas, como en los demás monstruos... Destos enanos se suelen servir los grandes señores... En fin, tienen dicha con los príncipes estos monstruos, como todos los demás que crían por curiosidad y para su recreación...

También entre las mujeres hay excepciones a la regla. Las monjas o beatas que merecieron una biografía, en la que su vida fue "descifrada" por un hombre "de razón", son calificadas siempre siguiendo el patrón de la virilidad: "fue una mujer verdaderamente varonil..." o, reitero, "podemos aplicarle el epíteto de la mujer fuerte, por su ánimo varonil y magnánimo corazón", o, de manera superlativa, se convierten en "un Job de las mujeres"; añadido, para mostrar su redundancia, un ejemplo más: "Esta América Septentrional, tan celebrada por sus ricos minerales, puede gloriarse de haber sido patria de una

¹⁸ *Aprobación del reverendísimo Padre Diego Calleja, de la Compañía de Jesús*. Ed. facs. de F. Arias de la Canal (reimpr. según la reedición de Madrid, 1714), Frente de Afirmación Hispánica, México, 1989, s.p.

mujer tan heroica que podemos aplicarle el epíteto de la mujer fuerte, por su ánimo varonil y magnánimo corazón¹⁹.

En ese correlato de paralelos, una gran mujer se ha convertido en un gran hombre. Las vidas edificantes simulan erigir el mismo monumento reiterado, gracias al cual despojan de su especificidad a los seres retratados. Al igualar a las figuras allí representadas con un molde, al subrayar la heroicidad con un sistema de correspondencias que les niega cualquier parecido con el original, se "edifica" el dogma. Por fortuna, todo mausoleo tiene sus grietas y la hagiografía tiende a convertirse en autobiografía²⁰. La hazaña pasmosa, el prodigio dos veces relatado es reducido por la propia Sor Juana a su justa proporción:

El lector lo discurra por sí –concluye Calleja– que yo sólo puedo afirmar, que de tanto triunfo quedó Juana Inés (así me lo escribió, preguntada) con la poca satisfacción de sí, que si en la Maestra (la escuela elemental) *hubiera labrado con más curiosidad el filete de una vainica...*

¿Y qué es una vainica? El Diccionario de la Real Academia la define como "el deshilado menudo que por adorno se hace especialmente en el borde interior de los dobladillos". Y por su etimología aprendemos que "vainica" procede de *vaina* que, a su vez, proviene de la palabra latina *vagina*. Una vainica sólo puede entonces confeccionarla una mujer. Sor Juana coagula las dos significaciones y, al hacerlo, unifica dentro del mismo conjunto y les da el mismo valor a las labores de mano: tanto el bordado, el deshilado, como la costura valen igual, ni más ni menos, que "sus negros versos", por los cuales su confesor la acusa "fiscaliza(ndo) sus acciones" y haciéndola objeto de "escándalo público". Versos que, subraya ella, "...he rehusado sumamente el hacerlos, y me he excusado todo lo posible, –no porque en ellos hallase yo razón de bien ni de mal, que siempre los he tenido (como lo son) por cosa indiferente²¹.

¹⁹ MURIEL, *op. cit.*, p. 80. Estos epítetos son verdaderamente un lugar común y se aplican por igual a Sor Juana y a otras monjas destacadas. JEAN FRANCO comenta "The priest clearly implies that the woman, like the silver hoarded in the ground, must be mined and made productive, and this task has properly been conferred upon the clergy", p. 4.

²⁰ Cf. MICHEL DE CERTEAU, *La escritura de la historia*, Universidad Iberoamericana, México, 1985.

²¹ Sor Juana, en ALATORRE, art. cit., p. 619. Esta hipótesis mía puede corroborarse con la que el padre Diego Calleja escribió en su elegía a la muerte de Sor Juana y que a la letra dice así: "De Carranza y Pacheco las lecciones / mostró saber, no menos, que si puntos / de cadeneta fuesen sus acciones", en SOR JUANA, *Fama y Obras póstumas*, ed. cit., p. 75. Hay que agregar que Jerónimo de Carranza y Luis Pacheco de Narváez escribieron dos libros sobre artes marciales, artes reservadas, naturalmente, a los hombres. La información proviene de FRANCISCO DE LA MAZA, *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia. Biografías antiguas. La Fama de 1700, Noticias de 1667 a 1892*, UNAM, México, 1980, p. 121. Es por lo menos curioso que Calleja haga esa asociación.

Por su parte, María de Zayas, la novelista española de la primera mitad del siglo XVII, anota:

...como los hombres, con el imperio que Naturaleza les otorgó en serlo, temerosos quizá de que las mujeres no se los quiten... Luego al culparlas de fáciles y de poco valor y menos provecho es porque no se les alcan con la potestad... y así, *en empezando a tener discurso las niñas, pónenlas a labrar y hacer vainillas*, y si les enseñan a leer, es por milagro...²²

4. DE LA PALABRA MANUSCRITA A LA LETRA IMPRESA

Pareciera que la literatura femenina novohispana hubiera sido escrita, salvo excepciones, por mujeres que declaraban que no deseaban escribir. En esto, Sor Juana tampoco es una excepción, si nos atenemos a sus comentarios expresos no sólo en la *Respuesta a Sor Filotea*, sino en varios de sus poemas y en la Carta llamada de Monterrey. Como lo he subrayado varias veces, la mayoría explica que escribió por mandato expreso de sus confesores, celosos de vigilar su intimidad y controlar sus mínimas acciones y hasta el flujo de su pensamiento. La literatura se mantuvo casi siempre manuscrita, en copias llamadas "de mano" que las religiosas se encargaban de caligrafiar. La Madre Mariana de la Encarnación, devota dada al misticismo, se comunica con Dios, a través de "unos cuadernos de la Vida de nuestra Santa Madre Teresa de Jesús... *Eran de mano* estos cuadernos, que sus libros aún no estaban impresos, y si lo estaban, no habían llegado a mi noticia..."²³

La escritura de mujeres se recluye en el convento, está hecha para la edificación silenciosa y como apoyo de los ejercicios espirituales y modelos de santidad: "Y con la nueva devoción de estos cuadernos, se vinieron a aficionar desde las compañeras del ejercicio de la música... de manera que ya tratábamos todas de ser carmelitas..." (*id.*)

La cansada tarea de las amanuenses ofrece muchos puntos de reflexión. Llama la atención un curioso texto, recientemente muy comentado: el de la Madre Sor María de Jesús Tomelín cuya vida fue escrita por la monja Sor Agustina de Santa Teresa —su secretaria—, siguiendo los mandatos del jesuita irlandés Michael Wadding, conocido en México como Miguel Godínez; la vida de la monja ha llegado hasta nosotros fragmentada, reordenada y reescrita por diversos confesores, y fue grandemente admirada de los más ilustres eclesiásticos de la época, incluyendo a Palafox y Mendoza, a Fernández de Santa Cruz y hasta el importante teólogo español Eusebio de Nieremberg (Murriel, p. 331). Aunque su propósito sea dejar memoria de los milagros y devociones de

²² En *Tarde llega el desengaño*; cit. por SÁNCHEZ LORA, *op. cit.*, p. 84.

²³ E. ARENAL, y S. SCHLAU, *op. cit.*, p. 363.

su amiga, Agustina inscribe en su relación rasgos reveladores de su propia vida, pero sobre todo el laborioso ejercicio previo a la producción de la escritura, tan penoso como una flagelación:

[...] al segundo renglón, explica uno de sus compiladores, Félix de Jesús María, *borraba el primero y así de uno a otro venía a tacharse toda la plana...* Daba principio a nueva hoja y aquí añadiendo y allí borrando, formaba un laberinto de caracteres en que no se podía sacar el hilo de los renglones... y al fin, comenta su biógrafo, *de aquel escrito intrincado de tachés, rayas y borrones* lo que sacó en limpio fue hacerle mil pedazos y hacerse otros tantos su cabeza, aturdida en buscar el modo de poner en escrito sus conceptos (*ibid.*, p. 333).

Los borrones, los tachaduras, las rayas inscritas en el cuaderno "de mano" reproducen otro esquema singular: el de la mortificación de las pasiones registrado en el propio cuerpo de las monjas. Este sería un tema largo de desarrollar aquí, cumpla con anotarlo y señalar que converge con el de la imitación de Cristo, esbozado al principio de este ensayo. Otra de las ramificaciones de este tema que me contento con señalar, y que intento dilucidar en un próximo estudio, se relaciona con esa escritura prohibida, refundida en los Archivos de la Inquisición, que en forma de procesos permite vislumbrar esa posible escritura de monjas o beatas condenadas por la Inquisición, muchas veces junto con sus confesores. Y lo menciono porque lo catalogado por el Santo Oficio como escritura subversiva permanece, como muchos de los cuadernos de mano de las monjas, sin imprimir.

Quiero darle un final provisorio a este escrito: para ello volveré a Sor Juana. La finalidad declarada por el obispo Fernández de Santa Cruz al dar a la imprenta el discurso teológico de la monja por él intitulado *Carta Atenagórica*, fue, según sus propias palabras, "[...] para que Vuestra Merced *se vea* en este papel *de mejor letra*" (p. 694). Al dar a la imprenta "sus borrones" como la propia Sor Juana calificaba a sus "cuadernos de mano", el obispo le había concedido la más alta merced: incluirla entre los grandes dignatarios de la Iglesia, los únicos que merecían que un devoto publicara sus "borrones"; asimismo, el acto de dar a la imprenta un escrito lo salva de la desaparición. De la misma manera, había procedido con Sor Juana la condesa Manrique de Lara al publicar en España su obra poética, esos "negros versos" que para ella pesaban en la balanza lo mismo que una vainica. Pero al hacerlo, el obispo de Puebla también le ordenó que escribiera la historia de su vida, para igualarla a las demás monjas a quienes él conminaba a hacerlo. Sor Juana cumplió con gran maestría; el resultado es no un escrito edificante más, sino una autobiografía: se conoce con el nombre de *Respuesta a Sor Filotea*.

LA EXCEPCIÓN Y LA REGLA: UNA MONJA SEGÚN EL DISCURSO OFICIAL Y SEGÚN SOR JUANA

MARÍA DOLORES BRAVO ARRIAGA
Universidad Nacional Autónoma de México

Que la Madre Priora, Vicaria y Definidoras examinen prudente y discretamente su vocación, sus motivos y fines que la traen a la Religio, si son de buscar su salvación sirviendo a Dios Nuestro Señor en ella y no por motivos o conveniencias temporales [...] porque la experiencia ha mostrado, que si los motivos no son muy superiores no professan con toda su voluntad, viven siempre disgustadas, sin amor a la Religio y sin observancia Regular ni promptitud a la obediencia.

Estas palabras, tomadas de la *Regla y Constituciones que por Autoridad Apostólica deben observar las Religiosas Gerónimas...*, impresas en 1707¹, transmiten al lector moderno la suspicacia que las preladas y los confesores de la época sentían ante los verdaderos motivos que impulsaban a una joven a tomar el estado religioso.

Si contrastamos esta determinación con la casi impúdica declaración de Sor Juana sobre sus motivos para entrar en clausura, vemos que existe la distancia casi insalvable entre el discurso público y la voluntad privada, entre la norma ideal y la realidad subjetiva que se ciñe "por motivos o conveniencias temporales". La escritora dice lo siguiente a Fernández de Santa Cruz:

Sabe también Su magestad que no consiguiendo esto [reprimir su inclinación a las letras y al estudio] he intentado sepultar con mi nombre mi entendimiento y sacrificárselo sólo a quien me lo dio; y que no otro motivo me entró en religión no obstante que al desembarazo y quietud que pedía mi estudiosa intención eran repugnantes los ejercicios y compañía de una comunidad².

En este trabajo nos proponemos analizar dos actividades y dos posturas discursivas e ideológicas emanadas de una misma realidad social, pero lejanas entre sí: el rol conductual, axiológico que el ser monja reviste para su contex-

¹ *Regla y Constituciones que por Autoridad Apostólica deben observar las Religiosas Gerónimas del Convento de San Lorenzo de la ciudad de México*, mandadas por el Doctor D. JUAN ORTEGA Y MONTAÑÉS, Arzobispo de México. Impresas en 1707, s.p.i., f. 4. En las citas se ha respetado la ortografía.

² Cito la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, por las *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, t. 4, ed. A. G. Salceda, F.C.E., México, 1957, pp. 444-445.

to, y los ya conocidos motivos que llevan a Sor Juana al convento. Nos extenderemos en el primer tópico para tratar de ubicar más verazmente al segundo.

Debemos considerar que en una sociedad patriarcal, dominada por la obsesión de la honra masculina y del honor de Dios, sustentada por una teocracia ideológica, la Religiosa es uno de los roles ético-sociales más importantes para el imaginario colectivo de la época. Para ver cómo concibe este contexto histórico a una monja ideal, nos basaremos en tres textos extraordinarios y prácticamente inéditos. Dos de ellos son *Regla y Constituciones* de la orden jerónima; unas están ordenadas por el Ilustrísimo y Excelentísimo Doctor D. Manuel Fernández de Santa Cruz y las otras por el Arzobispo-Virrey D. Juan Ortega y Montañés. Las primeras están impresas en 1701; las segundas en México en 1707. La *Regla*, en ambas, es la legada por San Agustín a sus hermanos de comunidad; en cuanto a las *Constituciones*, las de Santa Cruz constan de treinta y cinco capítulos y las de Ortega y Montañés de treinta y ocho. Aunque las impresas en México son un poco más extensas y prolijas, en esencia las normas son las mismas. Queremos agregar que las jerónimas, ante la falta de orden masculina correspondiente en la Nueva España, dependen enteramente de la jurisdicción episcopal.

Del tercer documento dijo Antonio Alatorre en 1987:

Ningún moderno parece haber leído este librito de 13 hojas, a pesar de que tuvo varias ediciones. Como el testamento "místico" se refiere obviamente al acto de la profesión religiosa, por el cual la monja queda en efecto muerta al mundo, podría conjeturarse que se trata de un extracto de la mencionada *Plática doctrinal* en la profesión de una religiosa de San Lorenzo³.

A este texto de siete hojas que es en realidad una cartilla escrita en primera persona, por la cual la monja evoca constantemente su inferioridad y su complejo de culpa ante su Divino Esposo, volveremos más tarde. Por el momento nos centraremos en las *Regla y Constituciones* antes mencionadas, de las que tomaremos algunos estatutos y principios normativos que nos parecen de especial importancia. No debemos olvidar que una monja jerónima contemporánea de Sor Juana regía o debía regir su existencia toda por la observancia de estas normas que condicionarán su vida de clausura, desde su entrada como novicia hasta su muerte y entierro, contempladas en los últimos capítulos de estos textos.

La primera realidad que enfrenta la religiosa es la de un mundo rígido-mente jerarquizado, en el que constantemente prevalece la presencia de la autoridad. La *Regla*, que persuade a la profesa de la bondad de la clausura, se infiltra como un sutil y reiterado mensaje de persuasión y convicción, con el cual debe familiarizarse:

³ A. ALATORRE. "La Carta de Sor Juana al P. Núñez (1682)", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 35 (1987), p. 607.

Y porque en esta Regla os mireis como en espejo, y no os olvideis della, leaseos una vez cada semana; y quando hizieredes lo que en ella esta escrito, dad gracias al Señor [...] y quando vieredes que faltais en algo, pesseos de lo passado y guardaos de caer otra vez⁴.

Con estas palabras termina la *Regla* que, como señalábamos, es el mandato esencial para la vida en comunidad. A continuación se incluyen las *Constituciones*, que contienen la práctica de la existencia conventual; son las leyes que rigen ese microcosmos que es el claustro. De los casi cuarenta capítulos que las componen, resaltaremos los que nos parecen más significativos. En ambas *Constituciones*, en las de Santa Cruz y en las de Ortega y Montañés, se dan perfectamente bien especificadas y descritas las tareas que las monjas deben desempeñar en cada uno de los oficios que existen para el perfecto funcionamiento de esta comunidad, lo cual evoca la exactitud y sincronía de una colmena. Nombremos algunos de los oficios más interesantes. Después de la Priora y la Vicaria, que son las máximas autoridades, siguen otros cargos importantes como son los que desempeñan las Conciliarias, las Escuchas, la Tornera, la Vicaria de Coro, la Depositaria, la Celadora de los dormitorios, y para las recién admitidas, la Maestra de Novicias. Todas estas funciones, y otras más que no mencionamos, dan la sensación de una colectividad en la que todas se observan y se controlan unas a otras, como si buena parte de la conciencia individual dependiera de la conciencia de las demás. Es muy interesante observar algunas realidades características de la Nueva España que se vislumbran en estos textos y que les confieren una especificidad histórico-social. En el capítulo relativo a las Hermanas Legas o Donadas, se especifica:

[...] pero respecto de que en este Reyno de la Nueva España tienen criadas las Religiosas para su servicio y hazer estas lo que devian hazer aquellas, ordenamos y mandamos, que en adelante no se recivan dichas Legas o Donadas (Santa Cruz, f. 18r).

Un capítulo de especial interés, y que ayuda a esclarecer y a darnos más luces sobre la difícil relación Sor Juana-Núñez de Miranda, es "De los confesores que han de confessar a las monjas y de lo que se ha de guardar acerca de esto". Al leer estas disposiciones comprendemos la sujeción predestinada que en una etapa de su vida debió haber sentido la escritora en relación con el jesuita. En primer lugar vemos que el confesor será designado por el Prelado y deberá tener como atributos "las calidades necessarias de

⁴ *REGLA DEL GLORIOSO DOCTOR DE LA IGLESIA SAN AGUSTIN, que han de guardar las Religiosas del Convento del Maximo Doctor San Geronimo de la Puebla de los Angeles y demas que se fundaren del mismo instituto.* Con las ordenanças y Constituciones que en su execucion y declaracion han hecho los Ilustrissimos y Venerandissimos obispos de la Puebla de los Angeles. Mandados guardar y reducidas a buena y clara disposicion por el Doctor D. MANUEL FERNÁNDEZ DE SANTA CRUZ. Herederos del Capitán Juan de Villa Real, Puebla, 1701, f. 11v. En adelante la cito en el texto como Santa Cruz seguido del número de folio.

madurez, prudencia y experiencia en las cosas espirituales" (*id.*) Es conveniente observar el sentido de punible trasgresión que tiene el *osasse*. El confesionario es un simulacro de prisión: "[...] tengan [los confesionarios] un rayo de fierro y por la parte de adentro un velo clavado al marco en que está dicho rayo" (*id.*)

Antes de tratar acerca de los capítulos de las culpas y de cómo se deben expiar, considero pertinente señalar que se dan preceptos de cómo rezar; de cómo cumplir las obligaciones cotidianas y sobre qué aspectos poner énfasis; de qué manera y a qué hora rezar el Oficio Divino, etc. Todo esto nos lleva a la conclusión de que la devoción y la espiritualidad se condicionan y se "dirigen" de acuerdo a la estricta obediencia a la jerarquía.

Entre las normas que rigen a las religiosas resaltan las que se dan acerca del silencio, que es el lenguaje más común y elocuente entre las monjas. El locutorio es uno de los pocos espacios en los que se puede romper el silencio; en general, éste se debe guardar puntualmente:

[...] en el Choro en todo tiempo, y en las fiestas de guardar (aunque no tan estrechamente como en los días de trabajo). En el refectorio mientras se come: en el dormitorio quando se van a recoger, hasta la hora de Prima (Santa Cruz, f. 22r).

Para terminar con las *Constituciones*, quisiéramos analizar lo referente a la infracción de la norma, o sea lo relativo a las culpas. En este rubro vemos que existen cuatro gradaciones: "la culpa leve", "la culpa grave", "la más grave" y "la culpa gravissima". La primera se relaciona con faltas casi pueriles, como hacer ruido en el dormitorio o "si alguna estuviere con negligencia o se durmiera en el Oficio Divino" (Santa Cruz, f. 34r). La culpa grave tiene que ver con la intemperancia de carácter, la maledicencia o la agresión de unas hacia otras; también se refiere a ciertas faltas de disciplina, como el estar sin velo ante la visita de padres y hermanos. Se contempla también en este coto obsesivo de silencio el que "alguna hablare sin licencia de ella [la Priora] a cualquiera persona que la venga a visitar, y sin que esté presente la Escucha" (Santa Cruz, f. 35v). La "culpa más grave", como la nombran las *Constituciones*, se relaciona directamente con la trasgresión de la cualidad más preciada de la vida religiosa: la obediencia, lo cual se manifiesta en tres acciones límite: el tratar a la Priora con rebeldía; el cometer pecado mortal manifiesto; y el tener contacto escandaloso con el mundo exterior. Es comprensible que la desobediencia sea el centro de todo desorden, pues además sería un "ejemplo nocivo" y una fruta podrida que corrompe a las demás. Como la desobediencia entraña una gran soberbia, el castigo impuesto a esta falta se traduce en una humillación pública: "se ponga postrada en tierra, teniendo su rostro puesto sobre las manos cruzadas, y juntas en el suelo, y ninguna de las otras monjas se atreva a hablarla sin licencia de la Priora" (Santa Cruz, f. 36v). La "culpa gravissima" es el comportamiento trasgresor pertinaz, el retar abiertamente todo el orden del claustro. Las *Constituciones* nos hablan de esta culpa como

el grado límite de la desobediencia, como la pérdida de todo temor de Dios. De quien llega a tales excesos señala el texto es mejor "que nos apartemos de esta tal persona, y huyamos de su conversación, como si fuera de un Gentil o Hereje, que no tiene temor de Dios" (Santa Cruz, f. 37r). Más adelante, lo cual es en realidad inquietante para el lector moderno, se da a entender que la religiosa que llegue a tal extremo está inducida por Satanás, lo cual sugiere que el Demonio, como en el pecado original, se hace presente a causa de una desobediencia en un plano cósmico. El castigo conlleva la marginación y degradación más absolutas:

Seale quitado el hábito de la Religión por el prelado, puesto que la obra de esta manera parece haverse apartado, y olvidadosse de su profession, y sea tenida en todas las cosas como muger seglar y descomulgada, y ninguna de las monjas hable con ella, y sea puesta, y encerrada en carcel, la qual mandamos aya en la parte mas a proposito del Convento con los parejos necesarios para este efecto (Santa Cruz, f. 37v).

No obstante, y seguramente para no anular o por lo menos desvirtuar el trasunto de amor y perdón que conlleva la doctrina cristiana, el texto señala que la infractora puede ser perdonada por el prelado:

[...] estando bien informado de su arrepentimiento la restituya en el habito, y la incorpore en la Comunidad, y le imponga la penitencia que juzgare conveniente, templando el rigor, y usando la benignidad, mas o menos, segun fuere el arrepentimiento que mostrare, y los deseos y propositos de su verdadera enmienda (Santa Cruz, f. 38r).

El *Testamento Mystico* escrito por el padre Antonio Núñez de Miranda⁵, e investido retóricamente de la primera persona en la propia voz de la religiosa, es un recordatorio y un autoconvencimiento constante de los votos y de las promesas del día de la profesión. Este escrito es un eslabón más (y muy eficaz) de todo su discurso "monjil", como lo llama Alatorre. El pequeño folleto encierra de manera magistral toda una retórica de la persuasión. Asimismo —y de no menos importancia desde el punto de vista ideológico— el jesuita deja asomar las mejores estrategias discursivas de su Orden: el miedo unido, pero a la vez, contrastado con el ansia de Dios; el anhelo de redención mezclado con el sentimiento de culpa; realidades abstractas y metafísicas corporeizadas en imágenes y metáforas de una fuerte concreción; los sentidos corporales trasuntados en las potencias anímicas; en suma, la escritura carac-

⁵ *Testamento Mystico de una alma religiosa, que agonizante de amor por su divino Esposo, moribunda ya para morir al Mundo, instituye a su Querido voluntario Heredero de todos sus bienes.* Dispuesta por el M.R. Padre ANTONIO NUÑES, Prefecto que fue de la Congregacion de la PURISSIMA. A costa y solicitud de un Sacerdote de la misma Congregacion [...] CON LICENCIA EN MEXICO. Por Miguel de Ribera Calderón, año de 1707. En adelante cito como Núñez en el texto.

terística de los hijos de la Compañía. Se nos dice que Núñez —como ocurre con otros textos, por ejemplo la *Cartilla de la Doctrina Religiosa*— lo escribe "para una hija espiritual suya" (Núñez, portada, r). Se imprime con patrocinio de un sacerdote, congregante de la Purísima, con el fin de que "la Señora Religiosa fervorosa y desengañada lo quisiere hazer, lo puede reiterar los días que haze años de su profession" (Núñez, portada, v). El texto tiene el protocolo y la solemnidad de un escrito legal, por lo que se inicia con una declaración de identidad. En el ejemplar que yo manejé, en el espacio para escribir el nombre se lee *Josepha Antonia de Santa Rosa*, quien coincidentemente pertenece a la orden jerónima; también se alude a la fecha de su profesión, en la que se lee el mes, octubre, mas no el año.

Núñez de Miranda desde el inicio del *Testamento* va a manejar hábilmente toda una serie dialéctica de contrastes entre lo alto y lo bajo, lo sublime y lo degradado; entre la Suprema elevación del Esposo y la miseria de la criatura humana: "siendo yo tan vil e indigna se dignó escoggerme por verdadera esposa suya" (Núñez, f. 2r). A continuación, y siguiendo el paralelismo ideal entre los esposos reales y los sagrados, la profesa declara que su dote consistió en:

[...] los quatro votos religiosos de Pobreza, Castidad, Obediencia y perpetua clausura: como consta por la carta de Dote, que con mi solemne profession le entreguê el dia mismo de nuestros desporios [...] Item, traje el precioso ajuar de las Reglas, Constituciones y loables costumbres de este santo Convento (Núñez, f. 2v).

Está presente, al igual que en la *Plática doctrinal* —como bien intuía Alatorre—, el lenguaje amoroso pero sumiso que la esposa debe a su cónyuge, y más aún cuando éste es Dios:

Nombro, dexo e instituyo por mi universal Heredero a mi dulcissimo Esposo Christo JESUS, cuyo quiero que sea con pleno, libre y universal dominio, todo el caudal de mi ser [...] mi cuerpo con todos sus sentidos, mi alma con todas sus potencias (Núñez, f. 3r).

Hemos dicho que Núñez escribe esto para "una hija suya". Sería muy aventurado decir que lo dirige a Sor Juana; pero lo que el escrito sí nos arroja es una autorreconvencción por alejarse de la entrega absoluta al Sagrado Esposo, y el deseo de adecuar las potencias anímicas y de la persona toda a la dócil aceptación y al cumplimiento del estado religioso. Es por ello que relacionamos el *Testamento Mystico* con Sor Juana y con el planteamiento esencial de este trabajo: cómo vio el discurso oficial de su época a una religiosa y cómo vio la escritora esta profesión. A continuación reproducimos un pasaje que nos revive de manera impresionante lo que el imaginario colectivo concibe de una profesa; la forma como ella misma, psíquicamente, debe normar su ser:

Mando pues, que mi alma se entregue toda en sus manos y que en todo y por todo se trate como suya, empleada en lo eterno, sin acordarse de cosa temporal. Mi entendimiento solo piense, juzgue y discurra de el cielo sin atender a la tierra. Mi voluntad se ocupe toda en amar tan infinita bondad y amable dueño: sin mirar sujeto criado que seria vil sacrilegio a vista de tal Esposo, en quien totalmente y unicamente se deben emplear todos mis pensamientos (Núñez, f. 3v).

Si leemos con cuidado el párrafo anterior, vemos que el texto demanda de la religiosa una absoluta autoenajenación, física, intelectual y anímica. Las palabras citadas encubren, sublimándolo, el verdadero discurso del superior y del padre espiritual. Así los constantes reproches a Sor Juana —los de Santa Cruz y los de Núñez mismo— resultan plenamente comprensibles al adentrarnos en la palabra de la autoridad. Lo que se ordena es que una monja carezca de autonomía espiritual e intelectual; se enfatiza que la religiosa "sólo piense, juzgue y discurra de el cielo". Más grave fue en Sor Juana el violar la disposición de "sin mirar sujeto criado, que seria vil sacrilegio". Como inconfundible sacrilegio han de haber visto Núñez, Santa Cruz, Aguiar y Seijas y otros muchos más, el audaz y ambiguo culto amatorio que Sor Juana profesa a las virreinas. Aunque el escribir sea su realidad, los cánones de la vida de clausura la ven como una trasgresión que se cifra en sacrílegas agresiones como tener un mundo intelectual más profano que divino y sobre todo el escribir poemas fuera de todos los cánones y géneros que a una religiosa le están permitidos. Al escribir textos de devoción es muy probable que lo haya hecho, como señala Georgina Sabat de Rivers en su espléndido ensayo, "para contrarrestar, aunque fuera en mínima parte, lo que se le achacaba en cuanto a no utilizar su pluma e inteligencia en cuestiones de religión"⁶.

Para su contexto es también un delito —y no menor— el discurrir y filosofar siguiendo con admiración a pensadores laicos y gentiles; también lo es su proclividad al empirismo y al conocimiento hermético.

Después de acercarnos a estos textos normativos que limitan intelectualmente a una monja del siglo XVII novohispano, podríamos aventurar ciertas conclusiones. Es cierto que en esa época (como en todas) el cumplimiento de las normas y de las reglas depende en los conventos de las prioras y los prebostados, y de su rigor o condescendencia como autoridad. No obstante, algo que no puede escapar al entorno de Sor Juana es el reconocer en ella una naturaleza mundana y una inteligencia cuestionante; asimismo, saber que si está confinada en el claustro es no por su elección, sino por las limitaciones de su época, que no le permiten vivir en otro espacio. No obstante, la escritora traspasa las paredes del claustro; con la imaginación y el arte que la rebasan y exceden, Sor Juana hace suyo el espacio simbólico y absolutamente perdurable —tanto como la gloria— de su trascendente palabra poética.

⁶ G. SABAT DE RIVERS, "Ejercicios de la Encarnación sobre la imagen de María y la decisión final de Sor Juana", *Literatura Mexicana*, 1 (1990), p. 349.

SOR JUANA: MONSTRUO DE SU LABERINTO

JOSÉ PASCUAL BUXÓ
Universidad Nacional Autónoma de México
University of California, Los Angeles

*¿Y teniendo yo más alma
tengo menos libertad?*

La *Protesta* que, rubricada con su sangre, hizo Sor Juana Inés de la Cruz de "abandonar los estudios humanos para proseguir, desembarazada de este afecto, en el camino de la perfección" es un documento que —al decir de Octavio Paz— "aflige e indigna", por cuanto que ese texto suscrito el 5 de marzo de 1694 era la confirmación de que había triunfado contra ella una temible aunque imprecisa conjura eclesiástica que la obligó a renunciar a su precoz y sostenida voluntad de dedicar su vida al estudio de las letras humanas para entregarse a la penitencia y la mortificación. Cuesta trabajo a muchos críticos de hoy aceptar que hayan sido de índole estrictamente "espiritual" las causas por las cuales la Madre Juana, en el ápice de su fama, haya renunciado a aquellos estudios por mor de los cuales abandonó en plena juventud los privilegios de la corte y para cuya prosecución profesó en el convento jerónimo de Santa Paula hacía veinticinco años, en 1669. Si en todo este tiempo no había dado muestras de tener inclinaciones místicas ¿cómo es posible que, de súbito, la "divina gracia de Dios" escogiera el corazón de la Madre Juana para hacer en él su "morada de asiento", para decirlo con las palabras del jesuita Diego Calleja en su panegírica "Aprobación" de la *Fama y Obras pósthumas del Fénix de México* (1700)? ¿Cuáles pudieron ser las verdaderas causas que, más allá de las explicaciones piadosas que no convencen a los espíritus laicos, la obligaron a deshacerse de sus "amados libros" y renunciar a sus estudios para entregarse a las ásperas prácticas de la oración mental con lo que ella implica de autopunición y censura? ¿Qué la movió, en ese año de 1693, a "declararse la guerra a sí misma", a hacer una confesión general de toda su vida y deshacerse de sus "amados libros"? "Armada de esta desnudez" —decía su primer biógrafo— entró "en campo consigo" y sólo su confesor pudo conocer hasta qué extremos llegaría en sus "despiadados rigores".

El confesor, que era el jesuita Antonio Núñez de Miranda, se mostraba complacido de que Sor Juana —antaño tan empecinada en su "inclinación

estudiosa"— se hubiera decidido a "empezar las obras de supererogación con tal cuidado, como si fueran de precepto"; en otras palabras que, de una vez por todas, asumiera sin tibiezas ni subterfugios su comprometido papel de esposa de Jesucristo. Y todo esto lo relata también el biógrafo de Núñez, Juan Antonio de Oviedo, con un lenguaje formalmente ajustado a esa extrema y crudelísima experiencia religiosa: "el amor le daba alientos" para imitar al Cristo crucificado por culpa de los hombres y, así, la Madre Juana procuraba "crucificar sus apetitos y pasiones, con tan fervoroso rigor y penitencia que necesitaba del prudente cuidado y atención del padre Antonio para irle a la mano, porque no acabase a manos de su fervor la vida".

De Calleja para acá, los biógrafos católicos de Sor Juana han exaltado esa final y "ferviente intimidad con Dios, tan deseable para quien no teme la muerte como fin de la vida, sino como principio de la eternidad". Hace un siglo, Menéndez y Pelayo se complacía en el hecho de que, finalmente, hubiese sido el "Amor Divino" el único que "bastó a llenar la inmensa capacidad" del alma de Sor Juana; en las primeras décadas del nuestro, Amado Nervo, Fernández MacGregor y Alfonso Junco no dudaron de que Sor Juana hubiese alcanzado rápidamente el estado de beatitud, como no lo dudó tampoco Gabriela Mistral, cuya exaltación lírica no le impidió trazar con nitidez las etapas de la vida de Sor Juana tal como ya habían sido idealmente diseñadas por sus contemporáneos: la "fabulosa" joven de la corte virreinal, la "admirable monja docta" y la penitente que muere "vuelta a su Cristo, como a la suma Belleza y a la apaciguadora Verdad".

Hace ocho lustros, Alfonso Méndez Plancarte —el benemérito editor de las *Obras completas* (México, 1951-1957)— calificó ese trágico final como la "hora más bella" de su sacrificio y aun creyó hallar alguna "luminosa intuición de lo divino" en ciertas piezas de Sor Juana; Alberto G. Salceda, al referirse en su introducción al cuarto tomo de esas *Obras* al "asunto de las cartas" (esto es, la *Atenagórica*, la de Sor Filotea a Sor Juana y la *Respuesta a Sor Filotea*), decía que "la crisis de desprendimiento y abstención que poco tiempo después padeció nuestra autora y con las posibles influencias que las cartas hayan tenido en la crisis" han dado origen a "las más encontradas opiniones de quienes se han ocupado de la vida y de la obra de Sor Juana". Salceda contrastaba el "coro de alabanzas" que dichas cartas suscitaron tanto en España como en México con el "solo detractor, anónimo" que, según sus cuentas, censuró en México el atrevimiento de la monja de enmendarle la plana al portugués Antonio de Vieyra, el más famoso predicador de la Compañía. Con estos datos —se preguntaba— "¿puede pensarse fundadamente que la carta [de "Sor Filotea"] le haya acarreado persecuciones a Sor Juana?" El obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz (quien, como se recordará, fue editor de la *Atenagórica* y velado corresponsal de la monja bajo el nombre de Sor Filotea de la Cruz), no condenaba el hecho de que ésta, tan "asediada por solicitudes del exterior", se hubiera dedicado con excesivo afán a la literatura

profana, sino que la conminaba a "ocuparse en mejores empleos", esto es, al estudio y meditación de obras sagradas. De ahí concluía Salceda que el obispo poblano "ni la reprende, ni la persigue, ni la acosa", y prueba de que su carta no tuvo el efecto que se le atribuye desde que Castorena y Ursúa desveló, en el prólogo de la *Fama y Obras pósthumas*, la embozada personalidad literaria del obispo, sería el hecho de que Sor Juana siguió ocupándose de la impresión de sus obras en España y que, a fines de 1691, transcurridos casi dos años de la publicación de la *Atenagórica*, no sólo dirigiera un romance a su correspondiente el conde de la Granja, incluido más tarde en el segundo volumen de sus obras (Sevilla, 1692), en que "se advierte el mismo espíritu alegre y festivo, el mismo humor riente y confiado de los versos anteriores", y que inclusive —notaríamos ahora— prometiera a su editor Orbe y Arbieta el envío de nuevas obras, "si no más primorosas, no tan incultas".

¿Y entonces, se preguntarían muchos otros estudiosos, por qué calló Sor Juana o, en todo caso, por qué ya no hablaría "sino a Dios" y no volvería a escribir una sola línea, a no ser la *Docta explicación del misterio de la Purísima Concepción de María* y su voto de defenderlo, la *Protesta rubricada con su sangre de su fe y amor a Dios, al tiempo de abandonar los estudios humanos* y la *Petición en forma causídica que presentó al Tribunal Divino pidiendo perdón de sus culpas* (incluidos por Castorena y Ursúa en la *Fama*), documentos que aun cuando no tengan intención literaria, constituyen —en tanto que no hay motivos fundados para dudar de su autenticidad— irrefutables testimonios de su decisión, no sólo de renunciar a sus estudios profanos, sino de disponerse a seguir el camino de perfección cristiana que le reclamaba su prelado? El carácter formulario de tales textos no logra ocultar el extravío ascético de Sor Juana, la cual —mentalmente instalada en un mundo de figuraciones dogmáticas y sobrenaturales— confiesa ante el Tribunal Divino que habiendo sido religiosa por veinticinco años ha vivido "no sólo sin Religión sino peor que pudiera un pagano" y expresa su deseo de volver a tomar el hábito del padre San Jerónimo, para cuyo efecto nombra padrinos de "dote, cera y propinas" ante la Comunidad Celestial a la "purísima Virgen María" y al "glorioso Señor San José".

Buscando alguna causa exterior que contribuyera a la admirable conversión de Sor Juana, Méndez Plancarte y Salceda sugirieron —como antes lo habían hecho Dorothy Schons y Ermilo Abreu Gómez— que las hambrunas, enfermedades y tumultos que asolaron la ciudad de México desde 1692 "le hablan con la voz del Eclesiastés"; al año siguiente, entró "en cuentas consigo": llamó al padre Núñez de Miranda, a cuya dirección espiritual había renunciado por largo tiempo, para que volviera a hacerse cargo de ella; además —añade Salceda— "tenía frente a sí el ejemplo de su prelado", el arzobispo Aguiar y Seijas que, aun siendo hombre "hosco y autoritario", se entregaba "con encendida caridad a la batalla contra el hambre y la peste" que asolaban la ciudad de México. Probablemente, concluye Salceda, influyeron entonces en

ella las palabras del obispo de Puebla que la llamaba a engolfarse en "la alta mar de las perfecciones divinas".

Pero ya en 1926 y, después, en 1934, Dorothy Schons se había propuesto rebatir el exagerado empeño de los críticos ultramontanos por ver inequívocos signos de santidad en la "mutación repentina" de Sor Juana y, con ese fin, aludió a ciertas circunstancias históricas que —a su juicio— ponían al descubierto el surgimiento de graves conflictos entre ella y el arzobispo Aguiar y Seijas, así como entre éste y el obispo poblano Fernández de Santa Cruz, circunstancias que podrían explicar la súbita renuncia de la monja a toda actividad intelectual y su impulsiva entrega a la mortificación de los sentidos y anulación de la voluntad, de lo que daba inequívoco testimonio su biógrafo Calleja. Tales pugnas indujeron en Dorothy Schons la creencia de que la *Carta Atenagórica* no habría sido escrita por Sor Juana sólo en cumplimiento de un pedido del obispo de Puebla, admirado de la habilidad con que la poetisa se movía por los intrincados laberintos de la argumentación escolástica, sino para proclamar orgullosamente que la inteligencia femenina era capaz de competir con la masculina, inclusive en materia tan intrincada y sutil como la disputa teológica. Por otra parte, en opinión de la investigadora norteamericana, la *Respuesta a Sor Filotea* tampoco daría real contestación a lo que el obispo poblano le pedía en la suya —es decir, el abandono del estudio y cultivo de las letras humanas para dedicarse por entero a las divinas y sagradas— sino que respondería a un impugnador anónimo que acusó de herejía el escrito de Sor Juana. En suma, Dorothy Schons quiso poner de relieve ciertos hechos que —de haberse podido probar con evidencia— permitirían desechar la tesis de los críticos clericales acerca de la maravillosa conversión de Sor Juana y sustituirla por la demostración histórica de la persecución que la poetisa sufrió de parte de los poderosos jesuitas y del amigo de éstos, el arzobispo Aguiar y Seijas.

En 1934, Ermilo Abreu Gómez publicó la *Carta Atenagórica* y la *Respuesta a Sor Filotea* precedidas de un breve prólogo en el cual subrayó las importantes consecuencias que ambos textos habían tenido en la vida de Sor Juana; en todo de acuerdo con Dorothy Schons, Abreu veía en ambas epístolas la causa inmediata de que el padre Núñez de Miranda le hubiera retirado su protección a Sor Juana y de que, al mismo tiempo, se quebrantase "la amistad que la unía con varios religiosos de valimiento y con el propio arzobispo Aguiar y Seijas", circunstancias que resultaron determinantes de "la crisis que, en 1693, sufrió la monja de San Jerónimo". Al surgimiento de tal crisis no sólo contribuyeron "causas exteriores provenientes de la inseguridad de la vida social" de entonces, es decir, las hambrunas y enfermedades que diezmaron a la población y produjeron el consecuente "revuelo político de la Nueva España", sino también "razones íntimas de su estado personal y religioso" que, sin embargo, no llegó a puntualizar.

En su libro *Sor Juana Inés de la Cruz. Studio d'una personalità del barocco messicano* (Roma, 1967), Dario Puccini analizó con notable erudición y perspicacia el asunto del que venimos tratando. Según el crítico italiano, es muy revelador el hecho de que el obispo Fernández de Santa Cruz hubiera firmado el mismo día (25 de noviembre de 1690) la aprobación eclesiástica para imprimir la *Carta Atenagórica* y la disfrazada *Carta de Sor Filotea*; es decir que —en un mismo día y en actos al parecer contradictorios— el prelado poblano borrase con una mano lo que había escrito la otra, toda vez que —en opinión de Puccini— Fernández de Santa Cruz había quedado sorprendido y molesto por algunas de las más radicales afirmaciones de la monja en su *Crisis* del sermón de Vieyra, a saber, que la criatura humana no puede sino recibir beneficios de su Criador, y que aun en el caso de no ser objeto de ninguna fineza o prueba de amor, se trata entonces de beneficios de carácter negativo que, en opinión de Sor Juana, son los dignos de mayor aprecio: en lo tocante al Amor Divino —decía ella— "el premiar es beneficio, y el suspender los beneficios es el mayor beneficio, y el no hacer finezas es la mayor fineza".

La tesis de Sor Juana —en efecto— ponderaba sobre todo el valor del libre albedrío que Dios puso en el hombre para que éste decida voluntariamente sus acciones, y esta "carta de libertad auténtica" que ella tenía por el más alto don divino no le fue otorgada al cristiano para que pueda vivir fuera de la ley de Gracia, por cuanto que esa libertad —argumentaba nuestra autora— es el mismo reflejo de la gracia divina. A juicio de Puccini —que seguía aquí las opiniones de Octavio Paz expuestas en un temprano ensayo de 1951 publicado en la revista *Sur*— los argumentos de Sor Juana serían tenidos por el obispo poblano como "errados y quizá hasta peligrosos", de suerte que si bien elogió en su conjunto la crítica de Sor Juana al sermón de Vieyra, en lo particular se mostró contrario a la idea de que los beneficios negativos fueran los más apreciables, porque —argüía Fernández de Santa Cruz— "sólo es beneficio el que Dios hace al corazón humano previniéndole de su gracia". En consecuencia, el prelado conminaba a la monja jerónima a abandonar *ipso facto* el estudio de los filósofos y poetas de la Gentilidad y a ejercer sus grandes dotes intelectuales en el estudio "de lo que pasa en el Cielo" y aun a no dejar sin consideración "lo que pasa en el Infierno", ella que tanto se "humillaba" a las noticias del bajo mundo y que tanto valoraba y defendía esa extrema libertad de conciencia.

Reconocía Puccini las dificultades en que se halla quien pretenda explicar el brusco cambio ocurrido, no sólo en el obispo poblano, sino inclusive en la jerarquía eclesiástica, que hasta entonces había visto con beneplácito —o, al menos, con tolerancia— la notoria actividad intelectual de la poetisa. Las causas de todo ello habrán de encontrarse tanto en la propia *Respuesta a Sor Filotea* como en la situación del Virreinato de la Nueva España en los "confusos y escabrosos" años que corren de 1686 a 1695, hechos a los que habían aludido Schons, Abreu Gómez, Pfandl, Méndez Plancarte, Paz y otros varios

estudiosos de la monja. Puccini destaca en apretada síntesis —fundándose sobre todo en las noticias consignadas por Antonio de Robles en su *Diario* y por Sigüenza y Góngora en su carta a don Andrés de Pez— los graves tumultos ocasionados por la escasez y carestía de los granos aquel año de 1692, las fuertes represiones gubernamentales a la población más desamparada de indios, mestizos y castas, así como la exacerbación de las ceremonias religiosas por cuyo medio se procuraba el alivio a la crítica situación. Con todo, reconoce Puccini que, más que en ese cuadro general, las propias causas de la crisis de Sor Juana hay que buscarlas en una situación suscitada con anterioridad, a saber, la oculta ambición de Fernández de Santa Cruz, quien aspiró largamente al cargo de arzobispo obtenido por Aguiar y Seijas; tal circunstancia hizo inevitable —en opinión del crítico italiano— que entre ambos prelados surgiese una disimulada rivalidad: Fernández de Santa Cruz gozaba de cierta "popularidad en el ambiente", pero Aguiar y Seijas contaba con el apoyo de los poderosos jesuitas y otras autoridades del clero metropolitano que le ayudaron en la obtención del ambicionado cargo. ¿Y en qué manera esta presunta enemistad entre los prelados proyectó sus negras sombras sobre Sor Juana? Resumiremos mucho las hipótesis de Puccini porque, habiendo sido retomadas y amplificadas por Octavio Paz en su magno libro sobre la poetisa, tendremos que volver enseguida sobre los mismos argumentos.

Como parte de una sibilina estrategia del obispo poblano para vengarse del triunfante Aguiar y Seijas, Fernández de Santa Cruz persuadiría a Sor Juana para que escribiese una crítica del sermón de Vieyra, quien —por razones que luego se dirán— era gran amigo del nuevo arzobispo mexicano; se infiere de ello que atacar al jesuita constituía "una manera mediata de atacar a Aguiar", con lo cual la monja se vio ingenuamente involucrada en un enfrentamiento entre dos jerarcas que acabaría, no sólo con su tranquilidad, sino con su vida misma. No existen documentos que comprueben ni la enemistad de los jerarcas de la Iglesia novohispana ni —mucho menos— la aviesa intención de Fernández de Santa Cruz de utilizar a Sor Juana para llevar calderoniana-mente a cabo la secreta venganza de un secreto agravio. Como quiera que sea, Puccini ha creído ver en la actitud asumida por el obispo poblano ante las calamidades sufridas por los pobladores de la Nueva España un indicio no sólo de la enemistad, sino incluso de la censura a Aguiar y Seijas en un momento de gran inquietud política y social: así, mientras que en la capital novohispana el arzobispo protegió al virrey de las posibles consecuencias de la ira popular y se limitó a publicar un edicto contra los "regatones" o acaparadores del maíz y el trigo, el obispo poblano compró a los particulares la mayor cantidad posible de cereales y organizó su distribución entre sus más pobres diocesanos. Pero aun siendo patente la crisis del orden colonial que comprometía no sólo "las bases sociales y las estructuras económicas" sobre las que tal orden se fundaba ¿cómo explicar el extraño, por no decir insidioso, comportamiento de Fernández de Santa Cruz respecto de Sor Juana; por qué

publicar una *Carta* que tendría por secreto fin agraviar al arzobispo y, una vez logrado este primer propósito, amonestar a su ingenua aliada por su desmedida afición a las letras profanas y desencadenar en ella, de paso, una severa crisis espiritual?

Hace pocos años, Octavio Paz —autor, como todos saben, de un libro magnífico y apasionado, erudito y arbitrario, que es punto de referencia obligada para todos (*Sor Juana Inés de la Cruz, o Las trampas de la fe*, México, 1982)— volvió a plantear la cuestión desde una deseable perspectiva laica y, siguiendo la hipótesis inicialmente sostenida por Dorothy Schons, se propuso hallar en ciertos acontecimientos históricos —por desdicha no siempre comprobados— las causas de lo que calificó de "asedio" eclesiástico y "abjuración" intelectual de Sor Juana. Según Paz, la *Carta Atenagórica* (o *Crisis de un sermón*, como ella misma la tituló sin arrebato) y la *Respuesta a Sor Filotea* son documentos escritos en connivencia con Fernández de Santa Cruz, el cual se propuso darle a su amiga Sor Juana la oportunidad de defenderse de quienes le reprochaban su exagerada actividad mundana, esto es, la reiterada comunicación oral y por escrito con personas ajenas a su comunidad religiosa y el exceso de intelectualismo o "masculinidad" de su carácter que la predisponía a los pecados de soberbia y desobediencia, a juicio de misóginos tan poderosos como su confesor Núñez de Miranda y el arzobispo Aguiar. "No es temerario suponer —dice Paz— que Fernández de Santa Cruz, Sor Juana y otros —entre ellos quizá Castorena y Ursúa— formaban un grupo ligado por la amistad y comunes intereses" (p. 521), ni tampoco es imposible —a su juicio— que el obispo poblano (secretamente agraviado —como ya se dijo— por el hecho de que Aguiar y Seijas hubiera resultado electo arzobispo de México, cargo al que también habría aspirado Fernández), intentara vengarse por medio de un expediente inusitado, a saber, haciendo que la monja escribiera una crítica teológica a un *Sermón del Mandato* del famoso Antonio de Vieyra, quien no sólo era un jesuita distinguido, como Núñez, sino además amigo del arzobispo mexicano, a quien dedicó años antes un tomo de sermones trasladados al español (*Las cinco piedras de la honda de David*, Madrid, 1678) y de quien Aguiar y Seijas habría muy probablemente auspiciado la edición mexicana de su *Heráclito defendido* (1685), según indicó Puccini en su libro mencionado.

Paz entiende que las disputas teológicas de la época no se constreñían al ámbito de la argumentación semántica y escrituraria, sino que eran la máscara de la controversia política, de suerte que "atacar a Vieyra era atacar de refilón a Aguiar. También era enfrentarse a influyentes jesuitas amigos del arzobispo". Con todo, el hecho no resulta confirmado —sino más bien contradicho— por la información documental disponible y, así, no deja de ser riesgoso afirmar que el ladino obispo poblano haya metido a Sor Juana en tamaño brete, cuyas fatales consecuencias ni él mismo fue capaz de prever. Contra esta opinión del crítico moderno, el biógrafo contemporáneo de Fernández de

Santa Cruz revela que su prelado —habiendo sido propuesto para el cargo de arzobispo de México— lo rechazó; que rechazó también, años más tarde, ser designado "virrey *ad interim*" por el conde de Galve y que aun quiso dejar el obispado de Puebla, renuncia que no le fue aceptada, dando con todo ello muestras de su presumible humildad o —en todo caso— de su sagacidad política, hechos que aparecen confirmados por Castorena y Ursúa en el "Prólogo a quien leyere" de la *Fama y Obras pósthumas*. Pero a Paz le parece que Miguel de Torres, autor de la biografía del obispo poblano (*Dechado de príncipes eclesiásticos*, Madrid, 1722), sobrino carnal de Sor Juana y autor de una elegía a su muerte ("Suspende, Cloto atrevida..."), no es confiable en sus noticias, su "relato es confuso" —asegura— y no "transcribe ningún documento que pruebe su dicho" (p. 525, n.). Tampoco le merece entera fe Antonio de Robles, en cuyo *Diario de sucesos notables* se asienta, primero, que en mayo de 1680 Fernández de Santa Cruz fue nombrado arzobispo de México y, después, en marzo del año siguiente, se dice que el nombrado resultó ser Aguiar y Seijas. El dato parece controvertible, pues pudiera confirmar tanto la genuina renuncia de Fernández de Santa Cruz, mencionada por su biógrafo, como la derrota de sus calladas aspiraciones. Paz es del parecer que el rencoroso obispo poblano esperó casi diez años para tomar venganza de la presunta afrenta, y eso no a pecho descubierto, sino por persona interpósita: Sor Juana. "Sólo dentro del contexto de esa rivalidad —concluye Paz— puede responderse con visos de exactitud a las preguntas que nos hemos hecho" (p. 526); a saber: ¿por qué publicó el obispo la Carta de Sor Juana? y ¿contra quien estaba dirigida *realmente* la crítica del sermón de Vieyra? Preguntas que, en su misma formulación, presuponen la certeza de no haber sido *realmente* dirigida a su destinatario explícito, que no era otro que el obispo Fernández de Santa Cruz, a quien Sor Juana dice enviársela en cumplimiento de un explícito mandato: "De esto hablamos [a saber, «de los sermones de un excelente orador», Vieyra] y Vuestra Merced gustó (como ya dije) ver esto escrito; y porque conozca que le obedezco en lo más difícil [...] lo hago".

El autor de *Las trampas de la fe* está persuadido de que "Sor Juana intervino en el pleito entre dos poderosos príncipes de la Iglesia romana y fue destrozada", pero no logró dilucidar por completo las causas por las cuales el dolido obispo de Puebla esperaría tanto tiempo para vindicar una ofensa motivada —según opinión de Puccini— por el amplio apoyo que los jesuitas y otros influyentes miembros del clero metropolitano concederían a Aguiar en contra de las supuestas aspiraciones del propio Fernández; este raro ejemplar de rencorosa paciencia esperaría para actuar a que su antagonista eclesiástico diera repetidas muestras de su carácter atrabiliario: misógino maníaco, padecía achaques de lujuria de los que se libraba torturándose; según su biógrafo José de Lezamis, "prohibió a las monjas de la Concepción y de San Jerónimo que recibieran en los «locutorios» a sus devotos"; reprobó con severidad los espectáculos públicos: el teatro, las corridas de toros y las peleas de gallos, en

particular. Al cabo de todo este tiempo, el obispo sufragáneo de Puebla y su amiga Sor Juana verían llegada la hora de vengarse de sus respectivos agravios: los de Fernández de Santa Cruz quedan relatados, los de la poetisa se sintetizan en ciertos argumentos de la clase que los retóricos llaman *ad hominem*: la "repugnancia" y el "miedo" que experimentaría la monja "ante el extravagante y terrible arzobispo" (Paz, p. 532). Consecuencia de estos invencibles sentimientos sería la crítica escrita por Sor Juana a un sermón de Vieyra, pues ello equivalía "a darle una lección al arrogante prelado". Reacción visceral y peligrosa que no parece fácilmente compatible con lo que se conoce de la personalidad de Sor Juana, quien no sólo era de "natural" blando y apacible —como apuntó ella misma— sino que su experiencia en el trato con dos cortes virreinales le habían enseñado a dominar las "impertinencillas" de su genio, tanto más ahora que, como monja jerónima, estaba directamente sujeta a la autoridad del arzobispo. Aunque Sor Juana confiesa en su *Respuesta a Sor Filotea* haber quedado sorprendida y avergonzada por la imprevista publicación de los "borrones" de su *Carta Atenagórica*, su participación en este embrollado asunto no sería inocente o involuntaria —como, por su parte, sostuvo Dario Puccini, a quien sigue Paz en la parte medular de toda esta historia— sino consciente y decidida, ya que la monja atacó al arzobispo por razones que "además de ser legítimas, eran entrañables: la defensa de sí misma y de su sexo" (*id.*). ¿Por qué "sólo hasta ahora se ha logrado aclarar un poco... el enigma de la *Carta Atenagórica*? Tal vez porque en el siglo XX hemos aprendido a despejar tragedias y comedias de máscaras que son los conflictos de las sociedades regidas por una ortodoxia y una burocracia". A pesar de las múltiples diferencias existentes entre el caso de los bolcheviques y el de la monja poetisa del siglo XVII, hay entre ellos —dice Paz— "una semejanza esencial y turbadora: son sucesos que únicamente pueden acontecer en sociedades cerradas, regidas por una burocracia política y eclesiástica que gobierna en nombre de una ortodoxia" (p. 602). Y sin embargo, a pesar de tan arrebatadoras analogías, el hecho es que resulta imposible fundar en la frustración de Fernández de Santa Cruz por haberse visto supuestamente desplazado del arzobispado de la Nueva España toda la novelesca historia tejida a su alrededor. Las noticias de Robles y de Torres acerca de la renuncia de Fernández al arzobispado mexicano no tienen nada de confusas o de encubridoras: están ajustadas a la verdad de los hechos; y así lo confirma el propio Núñez de Miranda —presunto enemigo, según pensaron Schons, Puccini y Paz, del obispo poblano— al dedicar su *Comulgador penitente de la Purísima* (México, 1690) al "ilustrísimo y reverendísimo señor don Manuel Fernández de Santa Cruz... actual obispo de Puebla de los Ángeles, habiendo sido electo arzobispo de México...", y los mismos hechos se recuerdan diez años más tarde en la *Regla del glorioso doctor [...] de la Iglesia San Agustín* (Puebla, 1701) dada por Fernández de Santa Cruz, de quien se asienta en la portada haber sido "electo Arzobispo de México y Virrey desta Nueva España". Es innecesario advertir

que tales impresos no pueden ser calificados de mentirosos o fraguados; quien desee informarse de ellos puede consultar los tomos correspondientes de *La imprenta en México* (Santiago de Chile, 1912) de José Toribio Medina.

Pasemos ahora a ocuparnos de lo relativo a la "conjura" contra Sor Juana. Ateniéndonos a su propio testimonio, la publicación de la *Carta Atenagórica* provocó la airada censura de algunos religiosos, de quienes ella no quiso dar los nombres, pero que bien podrían ser miembros o simpatizantes de la Compañía. Sus "impugnadores" creían ver en la crítica del sermón de Vieyra, no sólo una falta de respeto al "decoro que a tanto varón se debe", sino, peor aún, el inaceptable atrevimiento de una mujer a quien, por precepto de la Iglesia, le estaba vedado discurrir sobre materias reservadas a la inteligencia masculina. Así, pues, la *Respuesta* es, sustancialmente, una réplica a la que Sor Juana veía como torcida interpretación del dictamen de San Pablo: *Mulieres in Ecclesia taceant*, cuyo verdadero sentido no era el de prohibir a las mujeres que pensasen, estudiaran o escribiesen, sino que predicasen en los templos. Pero supongamos, por un momento, que los detractores de Sor Juana tuvieran la secreta anuencia de Aguiar y Seijas para desatar una campaña pública en su contra por haber descubierto en la *Atenagórica* la premeditada intención de vejarlo por parte del obispo poblano y su monja aliada. De ser éste el no confirmado caso, ¿no disponían los arzobispos de otros medios más rápidos, secretos y eficaces para reducir al silencio y la obediencia a una monja desmandada que andar promoviendo ruidosas polémicas en torno a las mayores finezas de Cristo y, de paso, respecto del papel que le corresponde a la mujer en el seno de la Iglesia y a la posible ofensa inferida por una de ellas a la Compañía de Jesús por el solo hecho de haber defendido contra Vieyra las tesis agustinas sobre las finezas de Cristo?

Hubo, ciertamente, más de un insano enemigo de que las mujeres se metieran a escolásticas que vio en la *Carta* una oportunidad para sus desahogos paternalistas y envidiosos y, según declaraba la misma Sor Juana, uno de esos innominados sujetos se tomó grandes trabajos en "andar haciendo traslados" de sus papeles, es decir, copiándolos y repartiéndolos. "¡Rara demencia: —comenta con amarga ironía— cansarse más en quitarse el crédito, que pudiera en granjearlo!" Y aunque Sor Juana no respondió, hubo quienes lo hicieron por ella y entre tales respuestas hubo una particularmente "docta" —quizá escrita por Castorena y Ursúa— que Sor Juana remitió a Sor Filotea con su propia *Respuesta*. Pero añadía nuestra autora: "Si vos, Señora, gustáredes de que yo haga lo contrario de lo que tenía propuesto [esto es, no contestar las objeciones animosas y aun ofensivas que le hacían algunos «detractores»] a vuestro juicio y sentir, al menor movimiento de vuestro gusto cederá, como es razón, mi dictamen que, como os he dicho, era de callar". De modo, pues, que Sor Juana no eludía el compromiso de defender públicamente y por escrito el derecho de expresar su disenso de las tesis de Vieyra sobre las mayores finezas de Cristo, pero —una vez suscitado el alboroto, que ella

difícilmente pudo haber previsto, puesto que ignoraba la intención de Fernández de Santa Cruz de imprimir su carta— prefería el silencio prudente a la ruidosa polémica.

Más allá de cualquier respuesta personal a las ofensas que le habían dirigido algunos desapacibles impugnadores de la *Atenagórica*, el asunto de mayor entidad al que atendía la *Respuesta a Sor Filotea* —y en esto todos estamos de acuerdo— es la defensa de la dignidad intelectual de la mujer, así como de la personal inclinación de Sor Juana al estudio de las letras humanas y en particular de su —desde mucho antes— criticada "habilidad de hacer versos". Por eso es digno de notarse que, en su tiempo, nadie parezca haberse percatado de esa encubierta pero cruel disputa entre una monja y los *alter ego* de su arzobispo que han creído adivinar algunos críticos modernos, o en todo caso, que nadie hubiera salido en su defensa; cuando más, los contemporáneos de la monja advertirían la pertinacia con que algunos censores —y su antiguo confesor entre ellos— deseaban que la Madre Juana se redujera cuanto antes a sus recoletas obligaciones, pero no por ello dejarían de ser testigos de la creciente admiración suscitada por sus obras literarias. Los testimonios de quienes aludieron a la *Atenagórica* se caracterizan siempre por el elogio y ponderación del admirable "rigor escolástico" de la monja; Calleja —que era jesuita y no agustino— citaba, entre otras, la opinión de un "formalísimo ingenio" y hombre de pocas reverencias, el Padre Maestro Francisco Morejón, quien, "habiendo leído este escrito de la Madre Juana en contradicción del asunto del Padre Vieyra, dijo que cuatro o cinco veces le concluía con evidencia". Oviedo no se ocupó de la polémica en torno a la *Atenagórica* en su biografía de Núñez de Miranda ni Torres hizo referencia a ella en la suya de Fernández de Santa Cruz.

Octavio Paz ha interpretado este "silencio", que califica de "general", como un signo inequívoco de que se pretendía "acallar lo que realmente ocurrió" (p. 534). Una prueba de esta ocultación la daría —a su juicio— el sermón pronunciado ese año de 91 por un clérigo valenciano de apellido Palavicino Villarrasa en el mismo convento de las jerónimas, en que este orador sagrado expresaba su disentimiento teológico respecto de las "finezas" de Cristo defendidas tanto por Vieyra como por Sor Juana, aunque elogiando a ambos y proclamando que las obras de la poetisa "han merecido generales aclamaciones... [y] debidas estimaciones hasta de los mayores ingenios de Europa... y lo que es más, de los genios opuestos sólo por hallarse este grande ingenio limitado con la cortapisa de mujeril". No sería justo sospechar que detrás del barroquismo laudatorio de Palavicino se oculte una forma elegante de menosprecio; lo que dice Palavicino es que hasta los que nacieron con un "genio" (o condición) tan adverso al empleo intelectual de las mujeres han tenido que rendirse ante la eminencia de esta "Minerva de América", y no podía haber mayor elogio para Sor Juana, quien, junto a sus hermanas, estuvo presente en aquella celebración del natalicio de su patrona para la cual el clérigo valenciano fue espe-

cialmente invitado a pronunciar la oración evangélica. Por su parte, el autor de *Las trampas de la fe* presenta el hecho de la siguiente manera: las monjas de San Jerónimo creerían "prudente invitar a un predicador que sostenía una opinión distinta a las de Vieyra y Sor Juana sobre las finezas de Cristo: así mostraban que eran ajenas a la controversia. Sor Juana debe haberlo sentido como una defección de sus hermanas" (p. 535). Cabe, sin embargo, una interpretación diferente, puesto que de interpretaciones se trata: si las monjas jerónimas hubieran realmente olfateado la tremenda magnitud de aquella disputa subterránea que se libraba entre los dos prelados, por más que se manifestara en los términos de un debate de sutilezas en torno de un pío problema teológico, también sería prudente pensar que ellas hubieran preferido el silencio a la comprometedor publicidad. Por lo que toca al sermón de Palavicino no es improbable que, en ese momento de efervescencia de la dialéctica cristiana suscitada por la publicación de la *Atenagórica* y la *Carta* de "Sor Filotea", así como de censura o defensa de la actitud valerosa asumida por la poetisa, fueran muchos los predicadores que desearan entrar en competencia con ingenios tan sobresalientes como Vieyra y la monja mexicana por ver si ellos también podían granjearse por ese medio el reconocimiento público de su competencia argumentativa; y así, el padre Palavicino, que había alcanzado una cierta notoriedad por aquellos años como orador sagrado, fue invitado por las monjas jerónimas para que pronunciara un sermón panegírico para conmemorar el natalicio de su fundadora Santa Paula y, queriendo sentar plaza de original, propuso otras mayores finezas de Cristo distintas de las propugnadas por Vieyra y Sor Juana, a quien —por lo demás— dedicaba expresamente su oración evangélica. Siempre, es verdad, hay encono entre quienes participan en una polémica, por más culta o abstracta que ésta sea, pero no hay razón para empeñarse en hacer pasar la disensión por agresión, la crítica de las ideas por la rivalidad personal.

Otra prueba de la universal ocultación de la conjura contra Sor Juana cree encontrarla Octavio Paz en el hecho de que Castorena y Ursúa "haya publicado sus obras póstumas sólo cinco años después de su muerte, en 1700, en Madrid, cuando habían desaparecido todos los protagonistas de los sucesos que ensombrecieron los últimos años de su vida: Núñez de Miranda, Fernández de Santa Cruz y Aguiar y Seijas" (p. 600). Pero a este respecto será bueno recordar que Castorena emprendió su viaje a España en 1697 con el propósito expreso de imprimir allí las últimas obras de Sor Juana; llevaba consigo diversas poesías fúnebres escritas por los admiradores mexicanos de la monja (González de la Sancha, Martín de Olivas —el famoso profesor de latín de Juana Inés—, Alonso Ramírez de Vargas, Francisco de Ayerra Santa María, etcétera) y se proponía reunir otros testimonios de pesadumbre y admiración de parte de los ingenios peninsulares. Castorena permaneció en Ávila y en Madrid durante 1698; entre diciembre de ese año y enero de 1699 obtuvo la licencia y privilegio para editar la *Fama*, pero extendió todavía unos meses la

tarea de recopilación de textos laudatorios, razón por la cual se retrasó el proceso de impresión: el libro, reconocía su editor, "sale a la luz sobretarde" pero se disculpaba diciendo que "siempre llega temprano lo prodigioso". Al tiempo de emprender su viaje a España, sólo había muerto Núñez de Miranda, pero continuaban viviendo los otros poderosos participantes en la supuesta conjura del obispo poblano y de Sor Juana contra Aguiar y Seijas; éste murió en 1698 y Fernández de Santa Cruz el año siguiente, de modo que es un hecho incontrovertible que no le fue prohibido a Castorena —quien como Prebendado de la Santa Iglesia de México estaba sujeto a la autoridad arzobispal— que diese cumplimiento a sus "ansias de que se conozcan en ambos orbes los delicadísimos y agudos ingenios de nuestra América"; dicho brevemente: si Aguiar hubiera visto, no "una refutación sino como un desafío" (Paz, p. 578) en los elogiosos pareceres de siete teólogos españoles incluidos en el segundo tomo de las obras de Sor Juana (Sevilla, 1692), habría impedido, cuando no el viaje de Castorena, uno de cuyos propósitos era el de obtener su doctorado en teología, al menos su deseo de imprimir en España el tercer tomo de las obras del Fénix de México. Todo parece indicar, por el contrario, el interés de los prelados novohispanos en que se difundieran las obras de asunto sagrado escritas por Sor Juana, con las que al fin podría decirse que ella había cumplido cabalmente con los preceptos de la Iglesia.

En un artículo reciente, Marie-Cécile Bénassy-Berling nos ha vuelto a poner sobre aviso de los peligros que entraña la escueta proyección de nuestra historia contemporánea sobre los hechos, aún no claramente averiguados, del pasado. Según ella, "no es enteramente convincente" la prueba que aduce Octavio Paz acerca de la enemistad entre los dos prelados, puesto que, entre otras muchas noticias de la época que aún tendrían que ser debidamente explicadas, están ciertos hechos, como el que Fernández de Santa Cruz hubiera consagrado obispo de Michoacán a Aguiar y Seijas, según refiere el cronista Gutiérrez Dávila en su *Vida* del insano "venerable" Domingo Pérez de Barcia, o que en 1693 —el año de la crisis ascética de Sor Juana— el arzobispo de México estuviera vivamente interesado en que algunas monjas agustinas de Puebla —como agustinas eran también las jerónimas de Sor Juana— fundaran un convento de recoletas en la capital, al grado de escribirle al Rey solicitando su acuerdo para proceder a dicha fundación, el hecho que —al decir de la citada investigadora— permitiría comprobar "el grado de «confianza» en los dos sentidos de la palabra que existía entre dos prelados a quienes, desde Dorothy Schons, se nos presenta como acérrimos enemigos".

Volvamos, pues, al punto suspendido: en el caso de que Fernández de Santa Cruz no hubiese publicado la *Carta Atenagórica* como pieza central de su sospechada estrategia para humillar al odiado arzobispo Aguiar, ¿cuáles serían, entonces, las razones que tuvo "Sor Filotea" para hacer imprimir el texto de Sor Juana a sus expensas y, aun más, de acompañarla de una propia misiva en la que empezaba por reconocer la superior agudeza y la "enérgica

claridad" de su entendimiento y a quien calificaba como "honra de su sexo", no tanto por galantería cuanto por reconocimiento de "los tesoros que Dios depositó en su alma"? Ciertamente, el obispo poblano no le recriminaba su afición a escribir versos ("No es mi juicio tan austero censor que esté mal con los versos... después que Santa Teresa, el Nacienceno y otros santos canonizaron con los suyos esta habilidad") ni le pedía que mudase su "genio renunciando a los libros", pero sin lugar a dudas le señalaba haber llegado la hora de dejar de lado el estudio de "ciencias curiosas" —que han de estar siempre al servicio de las divinas— y, siguiendo el ejemplo de Boecio, juntar "a las sutilezas de la natural, la utilidad de una filosofía moral"; en otras palabras, le conminaba a emplear la admirable agudeza de su gran entendimiento a "penetrar lo que pasa en el Cielo" y deponer su interés por las "rateras noticias de la tierra".

La Carta de Sor Filotea está fechada el 25 de noviembre de 1690, para entonces la *Inundación Castálida* (Sevilla, 1689) habría ya provocado diversas reacciones de entusiasta admiración y de crítica acerva entre los círculos intelectuales y religiosos de la Nueva España; es decir, había dividido la opinión de los miembros de una sociedad jerárquica en la que ya empezaban a filtrarse los aires del racionalismo moderno con sus implícitas amenazas para la integridad ideológica del sistema establecido. ¿Qué podía perseguir entonces Fernández de Santa Cruz con esa visible estrategia de contraponer en su carta los elogios a las reprensiones, el halago intelectual a la amenaza moral? No hay que cavilar mucho para hallar una respuesta que él mismo da con nítida precisión: someter a Sor Juana a los designios de la Iglesia, razón por la cual debía abandonar de una vez por todas las veleidades de sus estudios humanos para entregarse por completo a meditar las "finezas del Redentor", cosa que —por otra parte— era muy capaz de hacer, como lo demostraba de manera patente esa *Carta* digna de Palas o Minerva que ahora se imprimía en "papel de mejor letra" con el fin de que ella misma se mirara en ese espejo ejemplar y se convenciera del camino a seguir. Para dar a sus argumentos mayor fuerza persuasiva, el habilidoso Fernández de Santa Cruz adujo un ejemplo que debería resultar inapelable por parte de Sor Juana: la famosa carta de su padre San Jerónimo a la virgen Eustoquio en la que confesaba la invencible sugestión que, durante su juventud, ejercieron sobre él los escritores paganos, y Cicerón en particular, al grado de hacerlo horrorizar del "estilo inculto" de los profetas bíblicos. En la inconciencia de una grave enfermedad, se sintió arrebatado en espíritu al cielo para ser juzgado ante el tribunal divino por ser más un "ciceroniano" que un cristiano verdadero; allí sufrió la pena de los azotes y rogó que se le perdonase ese pecado juvenil; "en adelante —concluía San Jerónimo— puse mucha más diligencia en la lectura de los libros divinos de la que hasta entonces había puesto en los humanos". He aquí el modelo que Sor Juana —también culpable de "ciceronianismo" en opinión de sus superiores— debería tomar para sí.

Contrariamente a lo que ocurría en México, en España todo habían sido elogios para Sor Juana y no únicamente del poeta que entonces gozaba de mayor popularidad, José Pérez de Montoro, quien le consagró un romance en que anunciaba a las "cítaras europeas" la aparición de una "voz del Nuevo Mundo" digna sucesora de los grandes poetas y oradores de la Antigüedad, sino que una monja, doña Catalina de Alfaro, del convento del Espíritu Santo en la ciudad de Alcaraz, dedicaba un soneto a la "Mexicana Musa" en el cual se deshacía en elogios tanto de su sutileza y elocuencia como de la pureza moral de su poesía:

¡Qué sutil si discurre! ¡Qué elocuente
si razona! Si habla ¡qué ladina!
y si canta de Amor, cuerda es tan fina
que no se oye rozada en lo indecente.

En su "Aprobación", el padre Calleja confirmaba no haber hallado en la *Inundación Castálida* "nada que se oponga al recto sentir de nuestra Santa Iglesia" y ponderaba "las sales donosas, conceptos sutiles y bien oportuna erudición" de aquellas obras de Sor Juana, aptas para quienes —como ella misma— quisieran dar lícito descanso a la fatiga de otros "más severos estudios"; el premonstratense Luis Tineo de Morales aseguraba en su prólogo que "no es incompatible ser muy siervos de Dios y hacer muy buenas coplas", zahiriendo a los necios que se escandalizaban de que una monja las escribiera; por su vida santa y por su entendimiento, terminaba saludando en Sor Juana al "San Agustín de las mujeres", esto es, reconociendo en ella su elevada capacidad de razonamiento teológico y, por descontado, la santidad de su vida monacal. El asunto volvió a ser tocado por el franciscano Juan Navarro Vélez en la "Censura" del Segundo volumen (firmada en Sevilla el 18 de julio de 1691), quien lo despachó de manera expedita y con los mismos argumentos que antes había aducido Fernández de Santa Cruz en su carta, pero sin la doble intención que se advierte en la misiva del obispo poblano: "en los versos pudiera reparar algún escrupuloso y juzgarlos menos proporcionado empleo de una Pluma Religiosa, pero sin razón: porque escribir versos fue galantería de algunas Plumas que hoy veneramos canonizadas, y los versos de la Madre Juana son tan puros, que aun ellos mismos manifiestan la pureza del ánimo que los dictó". Con todo, el clima de relativa independencia intelectual que predominaba en determinados círculos eruditos de Madrid o Sevilla no podría haber tenido su réplica exacta en la corte novohispana; a pesar de tantas borlas universitarias y tantos poetas premiados, muchos varones atados a los viejos prejuicios paternalistas seguirían teniendo por indecente en una monja su afición a las letras y a las comunicaciones mundanas. En ese contexto de elogios y censuras a que dio pábulo la publicación de las obras de Sor Juana en España y su éxito clamoroso (entre 1689 y 1693 no hubo un solo año en que no saliera una reedición o un nuevo tomo) debe ser considerada la publi-

cación en México, el año de 1690, tanto de la *Carta Atenagórica*, precedida por la de "Sor Filotea", como del *Divino Narciso*, así como la inmediata inclusión de este auto sacramental en los *Poemas de la única poetisa americana*, título con que se publicó ese mismo año de 1690 la segunda edición de la *Inundación Castálida*. Es sensato pensar que, no sólo la *Crisis de un sermón*, sino el auto sacramental fueron dados a la estampa por intermediación de las autoridades eclesiásticas con el deliberado propósito de demostrar a quienes criticaban el hecho de que una monja hubiera escrito y publicado poemas burlescos y de amor profano que ella poseía también extraordinarios talentos teológicos y, consecuentemente, que ya se había plegado al "consejo" —por no decir al "precepto"— que se le daba por medio del obispo de Puebla de perfeccionarse en los "empleos" y de mejorarse en los "libros". De ser esto así, tendríamos que modificar los términos de las relaciones de Sor Juana con Aguiar y Seijas, toda vez que éste tuvo que autorizar, directa o indirectamente, la edición mexicana del *Divino Narciso*, cosa imposible si el temido arzobispo hubiera interpretado la *Carta Atenagórica* como un sibilino vejamen a su persona.

No cabe ninguna duda —puesto que así lo declaró la misma Sor Juana— de que sus "dos veces infeliz habilidad de hacer versos, aunque fuesen sagrados", le acarreó innumerables reprensiones provenientes de muchos de sus correligionarios novohispanos y particularmente de su confesor Núñez de Miranda, pero eso no justificaría plenamente la cruda persecución a que —según han creído algunos— la sometieron no sólo el arzobispo de México, sino el mismo obispo de Puebla, de quien supone Paz que acabó dando la espalda a Sor Juana por "no irritar aún más al colérico Aguiar y Seijas" (p. 551), cólera que él mismo habría imprudentemente provocado sin perseguir con ello otro fin que el de una secreta e inconfesable victoria. Sin el consentimiento directo o indirecto del arzobispo y de Núñez de Miranda que, entre otros cargos de importancia, tenía el de calificador del Santo Oficio, no es probable que el médico y poeta Ambrosio de Lima se hubiera atrevido a dar a las prensas en 1690 *El divino Narciso*, cuando ya la marquesa de la Laguna, a cuya instancia Sor Juana escribió ese auto sacramental, había dejado de ser virreina de la Nueva España, ni que se le hubiera consentido a Sigüenza y Góngora —tan recelado por los jesuitas y tan poco amigo del arzobispo— alabar sin reservas a Sor Juana dándole los títulos de "Fénix de la erudición en la línea de todas las Ciencias: emulación de los más delicados Ingenios: gloria inmortal de la Nueva España" al frente del "Epinicio gratulatorio al conde Galve" (incluido en *El Trofeo de la Justicia Española*, México, 1691). Por otra parte, no deja de extrañar la afirmación de Paz, según la cual los *Villancicos de Santa Catarina* "fueron cantados en la lejana Oaxaca porque ella no se atrevió a darlos a la catedral de México o la de Puebla [...] Ni el arzobispo de México ni el de Puebla habrían oído de buen grado esas agresivas y estridentes alabanzas a una «docta doncella»" (p. 562), pues de haber sido así, el astuto Fernández de Santa Cruz no hubiera autorizado, como en efecto lo

hizo, la impresión de tales villancicos, precisamente en Puebla a fines de ese mismo año de 91, precedidos de una dedicatoria a fray Francisco de Reyna, Arcediano de la Catedral de Oaxaca y Definidor general de la Regia y Romana Curia, escrita por el capellán Jacinto Laedesa Verástegui, texto en que Sor Juana resulta ser hiperbólicamente superior a cada una de las Sibilas, aquellas mujeres que la gentilidad supuso dotadas de misteriosos talentos y que, entre otros hechos admirables, predijeron las grandezas de Cristo. Frente a ellas, nuestra poetisa resultaba ser "el prototipo de las Ciencias, la Maestra de las erudiciones, que con razón se puede llamar todo quien con tanto fundamento, todo lo sabe", y esa particular sabiduría —subrayaba el autor— no la había alcanzado sólo por su agudo entendimiento sino, principalmente, por "lo singular de su virtud". ¿Quién no advertiría en este escrito laudatorio un implícito reconocimiento de que Sor Juana habría seguido puntualmente el precepto de los jerarcas de la Iglesia novohispana que, por lo menos en este asunto, no andarían desunidos ni enzarzados en recelosas disputas, sino perfectamente acordes en su propósito de dar una drástica solución al "caso" de Sor Juana? La inequívoca conclusión de Laedesa era que la monja se había ya apartado de las solicitudes mundanas y, sin abandonar la literatura, había "mejorado los libros", notando las prefiguraciones del amor cristiano en los mitos de la gentilidad clásica y americana, tal como había hecho en *El divino Narciso* y en su *loa*.

Por las razones que anteceden, no me parece justificado el intento de disminuir la influencia que tuvo la Carta de Sor Filotea en la "mutación" o "abjuración" de Sor Juana —como sea que se la designe de conformidad con la óptica ideológica del intérprete—, pero el hecho de que muchos críticos de pensamiento liberal hayan postulado una relación siniestra entre sus prelados en cuya secreta disputa personal habría cometido Sor Juana el error de involucrarse, y de que otros críticos de signo católico hayan negado cualquier consecuencia directa entre las halagüeñas pero severas admoniciones del obispo poblano y la drástica decisión final de la monja, depende, más que de los hechos escuetos, de un póstumo deseo de inculpar o exculpar tanto a Fernández de Santa Cruz como a Aguiar y Seijas por la unánime presión que indudablemente ejercieron sobre Sor Juana y que —no como venganza por haber ella participado en una insensata conjura contra su arzobispo, sino como consecuencia de un acuerdo disciplinario en que sin duda ambos prelados procedieron de conformidad— la orilló a anularse intelectualmente en nombre de un ideal de vida virtuosa a la que, por lo demás, la obligaban expresamente los votos de su profesión.

En *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia* (México, 1980), Francisco de la Maza sostuvo que nuestra autora —aun recibiendo en su "alma" la "santísima amonestación de aplicar el estudio a Libros sagrados"— no la cumplió de inmediato, por cuanto que continuó escribiendo versos profanos y carteándose con sus admiradores; fue dos años más tarde, en 1693, cuando sobrevino la

"crisis ascética" y, siendo así, el obispo de Puebla quedaría exonerado de la culpa de haber obligado a Sor Juana a poner término, no sólo a su actividad intelectual, sino, indirectamente, a su misma vida, en nombre de una santidad que —como bien sabemos— fue muy pronto celebrada por algunos autores contemporáneos de la monja y singularmente por Castorena y Ursúa, amigo y editor de la monja, quien en el prólogo de la *Fama* incluyó dos poesías propias en las que exaltó ese "holocausto tierno" que ya Sor Juana había anunciado en la "Protestación de su fe" escrita con su sangre y finalmente consumado al conseguir, con su muerte, la palma de santidad de su padre San Jerónimo. Refiriéndose a la *Carta de Sor Filotea*, Castorena no sólo reveló la personalidad de su autor y los altos cargos que ocupó y a los que renunció, el "Ilustrísimo Obispo de Puebla, electo Arzobispo y Virrey de México", sino que confirmó que los consejos de éste ("rayos de verdades infalibles") fueron obedecidos por Sor Juana al extremo de que, "para enajenarse evangélicamente de sí misma, dio de limosna hasta su Entendimiento".

Parece evidente que si muchos españoles se complacían en admirar la sabiduría y el don poético de Sor Juana, sus paisanos —más ortodoxamente inflexibles, cuanto más remotos se hallaban de los centros peninsulares del poder civil y religioso— la querían obligatoriamente santa. Tenían sus razones y sus paradigmas: la Sara bíblica fue claro ejemplo de que Dios no permite que las mujeres sean señoras en la casa donde tienen empleo de súbdita, y así lo declaraba paladinamente "Sor Filotea": "Letras que engendran elación, no las quiere Dios en la mujer". Con todo, es lógico pensar que la carta del obispo de Puebla no podría haber tenido un efecto fulminante y que entre la *Respuesta a Sor Filotea* y el estallido de la crisis de ascetismo —que ocurriría en 1693, dos años después de publicada la *Atenagórica*— tuvo lugar en Sor Juana un proceso de maduración y maceración tanto afectivo como intelectual antes de que se entregara definitivamente a aquellas penitencias que le debilitaron la salud, ya de suyo precaria, y la hicieron más frágil al contagio de aquella "epidemia tan pestilencial" que terminó con su vida.

Dice muy bien Octavio Paz cuando afirma que "el escrito del obispo enfrentó a Sor Juana con el problema de su verdadera vocación, es decir, con el sentido de su vida" (p. 537), pero no exactamente al "equivoco: ¿monja o literata?", sino a la imposibilidad real de ser —en la Nueva España de su tiempo— una y otra cosa sin contradicción. Sor Juana declara con toda franqueza que no le ha sido fácil conjugar su invencible inclinación al estudio con los "ejercicios y compañía de una comunidad" que, sin embargo, le permitió hacer del locutorio de su convento una verdadera academia a la que asistían, a más de los virreyes, muchas personas ilustres en religión y en letras. ¿Cómo asegurar que, después de publicada la *Atenagórica*, Sor Juana vivió en un pavoroso ambiente creado en torno de ella que la obligaría a tomar una decisión inspirada sólo por el terror: "afuera —dice Paz—, cercada por prelados cuyo poder era tan grande como su severidad; adentro, monjas fanáticas, pusilánimes y

de cortos alcances"? (p. 575) Sin ocultarnos el carácter intolerante, sórdido o inclusive patológico de muchos influyentes eclesiásticos contemporáneos de Sor Juana —de los que, por cierto, Fernando Benítez ha hecho un patético y regocijado relato en su libro *Los demonios en el convento* (México, 1989)—, hay otros aspectos de la vida religiosa que más adelante tendremos en cuenta en nuestro intento por explicarnos un poco más del llamado "misterio" de Sor Juana, a saber, el poder sugestivo y persuasivo de una compleja visión imaginaria del trasmundo que se yuxtapone a la realidad conocida por los sentidos y el entendimiento hasta acabar por negarla y sustituirla.

Como puede verse por la reseña y comentario que hasta aquí hemos hecho de las posibles causas de la "conversión" o "abjuración" final de Sor Juana, el hecho se nos presenta bajo enfoques contradictorios y perturbadores: o bajo la luz hagiográfica de una renuncia repentina a su vocación intelectual y la consecuente entrega a prácticas de oración y mortificación con las que se proponía "reintegrar algo de las obligaciones" que, como monja, reconoció haber dejado de cumplir, o a la sombra de un ignominioso asedio eclesiástico, resultado fatídico de su presunta inmiscusión en una sorda lucha entre jerarcas de la Iglesia novohispana que, anulando su voluntad, la convirtió en una "penitente delirante", cómplice de sus verdugos, como la imagina Paz. De hecho, no parece haber una sola respuesta acertada al enigma y, así, cualquiera que demos habrá de condenarnos fatalmente a ser devorados por la esfinge de quienes sostienen una opinión contraria. La solución piadosa carece de credibilidad para los espíritus laicos, que consideran inaceptable tanto el hecho de que Sor Juana haya renunciado voluntariamente a una vocación intelectual tenazmente mantenida a lo largo de tantos años, como suponerla súbitamente entregada a un fervor ascético del que no había dado muestras anteriormente. Por su lado, la hipótesis laica de una despiadada persecución sobre la cual todos los asustadizos contemporáneos de Sor Juana prefirieron guardar silencio, carece de fundamentos históricos inequívocos y abunda en hipótesis no comprobadas. Todas ellas parten de posiciones ideológicas irreductibles que, cada una por sus propias razones, terminan oscureciendo algún aspecto del problema que intentaban dilucidar.

Entre la tolerancia y la acusación, entre el halago y la censura, Sor Juana debe haberse sentido, como el Segismundo calderoniano, sucesivamente transportada de la prisión subterránea a la libertad deslumbradora; como Segismundo en el suyo, también a ella le perturbaría el hecho de ser prisionera de un laberinto formado por los contradictorios pareceres de quienes tan pronto le regateaban su plena condición humana, esto es, la capacidad intelectual y la clara conciencia moral de que "naturalmente" carecería por causa de su sexo, como la proclamaban Minerva de América, Fénix de la erudición y Décima Musa. Es posible que la resolución de esta imposible dicotomía se encuentre, aristotélicamente procediendo, en el justo medio, es decir, entre los innegables efectos de la historia sobre el destino individual y las decisiones

personales basadas en la intrahistoria del espíritu, a saber, los fantasmas ideológicos que deciden por nosotros la elección de nuestro destino ideal con fuerza tanto o más decisiva que las circunstancias exteriores.

Para acercarnos a esa explicación ecléctica y plausible, debemos antes repasar algunos pasajes de la *Respuesta a Sor Filotea* con el fin de examinar los paradigmas ideológicos —en conjunción, claro está, con el ámbito histórico en que tales paradigmas tuvieron valor y eficacia— que pudieron haber sido un factor determinante en la controvertida decisión final de Sor Juana. Que la imprevista Carta de Sor Filotea hizo en ella un profundísimo efecto lo confiesa la misma Sor Juana al inicio de su respuesta: su primer impulso fue no contestar, puesto que con el silencio manifestaría más elocuentemente que con las palabras, no sólo su "confusión" ante el hecho de haber sido publicados sin aviso aquellos "borrones" teológicos que ella pensó que no saldrían de las manos de su prelado, sino por lo que ella califica de "amorosa" reconvencción que la obligaba a juzgarse a sí misma, esto es, a ser "el juez que me sentencie y condene mi ingratitud" por lo mal que había correspondido los favores divinos. A juicio de la Iglesia ¿en qué había dejado de corresponder Sor Juana esos favores? En que habiendo sido dotada por Dios de "gran entendimiento" hubiera preferido escribir sobre "asuntos humanos" que aplicarse por entero a los Libros sagrados, como correspondía a su estado religioso. Así, pues, conminada a revisar su propia conducta espiritual y a reconocer los inconvenientes de su tenaz inclinación a los estudios humanos con descuido de los divinos, Sor Juana no se conformó con hacer una confesión de su patente desvío de las expectativas de su comunidad eclesiástica y una consecuente promesa de enmienda, sino que hizo una fundamentada defensa de la que consideraba ser la causa legítima de ese desvío: su amor a la sabiduría, compatible, a su juicio, con su condición de mujer y de monja. Su buena fe pudo hacerle pensar que la Carta de Sor Filotea era una invitación a justificarse y no sólo una orden de enmendarse, porque —le decía— quien se mostró tan benigno al titular e imprimir la *Carta Atenagórica* habría de permitirle hablar "debajo del supuesto... y con el salvoconducto de vuestros favores". Así, pues, adujo en defensa de su causa tanto el ejemplo de ilustres mujeres dedicadas al estudio en la Antigüedad pagana (Pola Argentaria, Aspasia Milesia, Hipasia, Leoncia, etcétera) como de su propio tiempo: Cristina, reina de Suecia, la duquesa de Aveyro y la ignota condesa de Villaumbrosa, pero sobre todo de monjas y santas a quienes la Iglesia no había prohibido esa actividad, y así se refería a Gertrudis, ocupada en "leer, escribir y enseñar"; a la egipciana Catarina, "leyendo y convenciendo todas las sabidurías de los sabios de Egipto", y a su Madre Santa Paula, "docta en las lenguas hebrea, griega y latina y aptísima para interpretar las Escrituras"; esos casos ejemplares demostraban no haber incompatibilidad entre la virtud y las letras. Por el contrario, argumentaba, a todos los hombres se les permite estudiar, aunque sean zafios, y en eso han

tenido su raíz las herejías "porque hay muchos que estudian para ignorar, especialmente los que son de ánimos arrogantes, inquietos y soberbios". En cambio, a ella ¿qué pesadumbres no le trajo el haberse destacado, no por saber, sino por "haber tenido amor a la sabiduría y a las letras"? La prohibición de que estudiara no era de ahora, sino de siempre; hubo momentos en que pensó desistir de ese "impulso que Dios puso en mí" y durante una severa crisis ascética sufrida con anterioridad —pero cuya data no es posible fijar con precisión, aunque debió acontecer al tiempo de su rompimiento con Núñez de Miranda—, le rogó al Señor que apagara "la luz de su entendimiento dejando sólo la que baste para guardar su Ley". Sin embargo de esto, continuó su estudiosa tarea en aquellos ratos "que sobran a lo regular de la comunidad", vale decir, a los oficios religiosos comunitarios y a las devociones privadas. Pero no todo es humildad en Sor Juana, también reconoce con franqueza casi rayana en la soberbia que el aborrecimiento y las reprensiones de que fue objeto se debían a la envidia de sus detractores: quien se destaca sobre los demás "es recibido como enemigo común, porque parece a algunos usurpar los aplausos que ellos merecen", y ése fue el caso de Cristo, rabiosamente odiado por los fariseos, siendo que tenían tantas razones para amarlo.

Ahora bien, proseguía Sor Juana, por lo que toca al hecho de haber escrito poco sobre asuntos sagrados, no ha sido de "desafición" la causa, sino por "sobra de temor y reverencia debida a aquellas Sagradas Letras"; y ese alegado temor le hizo retroceder muchas veces no más al intentarlo, pues —decía con gracejo— "una herejía contra el arte no la castiga el Santo Oficio, sino los discretos con risa y los críticos con censura". Pero a pesar de esa confesada prevención respecto del cultivo de los asuntos sagrados, Sor Juana había escrito antes de la *Atenagórica* diversos textos de carácter devoto y piadoso: varios juegos de villancicos (a la Concepción, a la Asunción, a la Navidad, a San Pedro Apóstol, publicados entre 1676 y 1692), unas *Letras de San Bernardo*, cantadas en la dedicación de la iglesia del convento de las monjas bernardas y publicadas el año de 1690, así como unos *Ejercicios devotos para los nueve días antes de la Encarnación del Hijo de Dios* (publicados sin su nombre en México antes de 1691), que hacen evidente para todos lo que no se podía ignorar, esto es, su familiaridad, no sólo con los padres y doctores de la Iglesia (San Agustín, San Jerónimo, San Buenaventura, San Alberto Magno, Santo Tomás, etcétera), sino con los rituales de sus obligaciones monásticas, entre los que se contaban principalmente los oficios divinos y los ejercicios de oración mental y penitencia que —aunque fuese sólo en eso— la igualaban con todas sus hermanas en religión y, por lo tanto, la incorporaban también a ella a la experiencia cotidiana de un mundo de fantasías sobrenaturales que constituían una parte medular de su universo mental. De las monjas, en tanto que esposas de Cristo, no esperaba la Iglesia que enriquecieran su entendimiento tanto como que perfeccionaran las virtudes de su alma esencial, vale decir, que se entregaran a una pasión de amor sobrenaturalmente concebido que

exige, no sólo el sacrificio y anulación de todos los apetitos humanos —de la voluntad y de los sentidos—, sino la construcción de una realidad imaginaria en la que los símbolos y figuras de la ideología cristiana acaban por desplazar o anular la experiencia de los sentidos materiales y aun de las potencias intelectuales. Mundo de fantasmas y de fantasmales gratificaciones del espíritu a las que se asigna el valor de una especial merced o fineza que Cristo hace a quien logra el estado de perfecta.

En la nota al pasaje de los *Ejercicios de la Encarnación* en que Sor Juana alude a los "inefables favores que Su Majestad Divina" hizo a la Venerable Madre María de Jesús, declara Salceda, su moderno editor, no haber tenido oportunidad de "desahogar la cita", aunque supuso que se trataba de la célebre Monja de Ágreda, a quien Sor Juana cita en la *Respuesta*, pero no es éste el caso. Sor Juana se refería a la Madre María de Jesús Tomelín, una concepcionista poblana del siglo XVII que mereció la gloria de muchas biografías, la primera de ellas escrita por Francisco Pardo y publicada en México en 1676. Si no la primera ni la única, Sor María de Jesús fue la más famosa mística novohispana, cuyas enfermedades y tribulaciones espirituales le reportaron grandes mercedes de Cristo y de su Madre, la principal de ellas, una asombrosa capacidad visionaria. Su modo de oración mental era eficacísimo y, así, pasaba sin dificultad de la concentración en determinadas imágenes relativas a los misterios cristianos a la "contemplación con principio infuso" o, explicándolo con palabras de su biógrafo, al estado en que Dios le infundía cierta "cualidad sobrenatural, la cual a manera de una llama luminosa con claridad alumbraba y elevaba el entendimiento... y ablandaba la voluntad, y de esta manera se unía con Dios con toda su Alma". Al cabo de cierto tiempo, ya no necesitó recurrir a la autosugestión hipnótica para el logro de sus éxtasis, de suerte que, aun manteniendo los sentidos atentos a los objetos del mundo exterior, no dejaba de tener "interiormente oración y las más de las veces con una sencilla vista contemplativa que le daba su buen Esposo... ardía en su voluntad un fuego de amor divino con que interiormente se abrasaba".

Sor Juana, al igual que todas las monjas novohispanas, conocía muy bien las visiones narradas por Santa Teresa, la Monja de Ágreda y esta Madre María de Jesús; la que ella cita se refiere a uno de los "inefables favores" que la Majestad Divina le hizo a su Madre al "mostrarle toda la creación del Universo, haciendo que todas aquellas criaturas la fuesen jurando reina y dándole la obediencia". Y éste es precisamente el asunto central de los *Ejercicios* de Sor Juana: la visión del universo creado; pero contrariamente a las vulgares visiones sobrenaturales en que eran expertas las numerosas extáticas mexicanas de que dio pormenorizada noticia Josefina Muriel en su libro sobre la *Cultura femenina novohispana* (México, 1982), los *Ejercicios de la Encarnación* de Sor Juana tienen la peculiaridad de unir los conocimientos científicos con los misterios religiosos; son, pues, el resultado previsible del desdoblamiento de su propio universo mental, compuesto, de una parte, por su vasta

cultura humanística y, por la otra, tanto de las algebraicas especulaciones teológicas como de las corpóreas imágenes piadosas.

No puedo dejar de pensar que Sor Juana disimularía una comprensiva sonrisa al leer los relatos ingenuamente fantásticos de esas monjas de imaginación trivial; cuando ella soñó el viaje de su alma intelectual por la máquina del universo acudió a las más autorizadas imágenes de la erudición clásica y no a las ingenuas representaciones de cuño medieval reivindicadas por el Concilio de Trento, y también en estos *Ejercicios de la Encarnación*, en que se proponía contemplar las "cosas celestiales" unió, en cuanto pudo, las imágenes del saber fisiológico, psicológico y astronómico a los reclamos de aquellas visiones del mundo sobrenatural, perfectamente fijadas y difundidas por la iconografía cristiana al uso. Y es normal que así haya sido, pues no debemos olvidar que los "ejercicios espirituales" tienen como fin, no el conocimiento científico del hombre y el universo, sino la purgación de los pecados y, en definitiva, la salvación del alma destinada para la eternidad, y que para esta liberación de las "afecciones desordenadas" del alma —como las llamaba Ignacio de Loyola— debe recurrirse a la oración mental, esto es, a la avasallante imaginación del pecado y su castigo como a los sucesivos coloquios de misericordia que el ejercitante sostiene consigo mismo, y aun es preciso que se ayude con la mortificación del propio cuerpo, sede diabólica de vicios y pecados. No olvidemos tampoco que Sor Juana dice haber compuesto los *Ejercicios de la Encarnación* con el propósito de "sanear en algo el torpe olvido con que tratamos tan sagrados misterios" y, aun más, para que "a la sombra y patrocinio de los buenos y justos, sean oídos y tolerados de la Divina Clemencia los malos y pecadores como yo". Pero contrariamente a la aspereza y rigor con que solían aplicarse los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio, fundados en una serie de "composiciones viendo el lugar", esto es, de mentales o imaginarias representaciones de relatos bíblicos y evangélicos, Sor Juana dispuso los suyos con toda "la suavidad posible" para que pudieran hacerlos "todo género de personas (aunque sean de poca salud y ocupadas)", pero señalando que para las "Señoras Religiosas, se ponen algunas cosas que para otras personas fueran casi incompatibles", como son el ayuno y las disciplinas, "que en el religioso estado son ordinarias y en otros no". En un plano de consideraciones más esenciales, imploraba canónicamente la luz de la gracia divina para poder superar "las tinieblas de la humana ignorancia" y contemplar las "cosas celestiales". A tal especie de "contemplaciones" sobrenaturales —y no a la visión intelectual de la "maquinoso pesadumbre" del universo, como hizo Sor Juana en el *Sueño*— debían aspirar las verdaderas esposas de Cristo y a ello las incitaban permanentemente sus confesores; Núñez de Miranda fue autor de uno de los numerosísimos *Directorios* para dar útilmente los ejercicios de la Compañía que Sor Juana no pudo dejar de aplicar a sus propias prácticas de oración.

Es bien conocido el celo con que el clero novohispano se desvelaba para que sus monjas alcanzaran el estado de beatitud, al extremo de que cada convento o familiar de una monja perfecta encargaba a un sacerdote experto la redacción de una biografía (destinada a la edificación popular tanto como a servir de modelo para otras monjas) que contuviera el relato de sus dolencias físicas y de las visiones sobrenaturales con que Dios la premiaba en sus raptos extáticos. Sor Juana, por su inteligencia y cultura, no podía llegar a estos extremos de la piedad ignorante, supersticiosa o patológica, pero el hecho de haber escrito esos *Ejercicios de la Encarnación* —aunque hubiera sido más por cumplir un compromiso de "pública devoción" que por su propio impulso— indica a las claras que no pudo ser ajena a un tipo de prácticas religiosas que necesariamente tenían que dejar una huella profunda en su psique. La "meditación" correspondiente al primero de los ejercicios ha de centrarse en el *motu* "*Hágase la luz*"; el ofrecimiento ha de hacerse precisamente a la "Reina de la luz", Madre de Cristo, para que ilumine al ejercitante en la "contemplación de las cosas celestiales", y el ejercicio propiamente dicho consistirá en que cada practicante reconozca sus pecados y la manera en que éstos añaden más tinieblas a "la culpa original"; rezará nueve veces la *Magnificat* puesta la boca en tierra y se abstendrá ese día de las "impaciencias, murmuraciones"; "Si fuere día de disciplina de Comunidad —añade Sor Juana— con ella basta; si no, se podrá hacer especial". En los ejercicios del tercer día, que versan sobre la castidad, las monjas ayunarán "y, si pudieren, traigan hoy cilicio"; pero a pesar de tales recomendaciones, es evidente que Sor Juana no era afecta a las prácticas de autopenitencia y prefería y recomendaba la oración mental por encima de cualesquiera otros medios estimulantes de la experiencia ascética. Prueba de ello es otro de sus textos devotos, los *Ofrecimientos para el Santo Rosario*, a los que también aludió Sor Juana en su *Respuesta a Sor Filotea* y —como ella misma indica— también publicados sin su nombre antes de 1691; las composiciones imaginarias de tales "ofrecimientos" se refieren a cada uno de los quince "Dolores de Nuestra Señora la Virgen María", evocados con el habitual lenguaje tremendista de la piedad compungida, pero no se exige el castigo físico del ofrendante, sino sólo su concentración en las diez avemarías y el padrenuestro que se han de rezar en el curso de cada una de aquellas avivadas representaciones mentales.

Este mundo de visiones hipnóticas de lo sobrenatural, de castigos y favores divinos, en suma, de ritos encaminados a persuadir a las personas devotas de la innegable correspondencia de ciertas figuraciones canónicamente establecidas con realidades de orden sobrenatural, eran difícilmente compatibles con la curiosidad científica y el libre ejercicio del entendimiento propugnado por Sor Juana. Para la jerarquía eclesiástica novohispana —lo mismo para el arzobispo que para Núñez de Miranda y Fernández de Santa Cruz, sin distinción de su pertenencia al clero regular o al secular— la poetisa había ido demasiado lejos en sus empeños mundanos y, en cambio, se había quedado corta

en sus deberes monacales. En la estrategia para reducir la voluntad de la monja a los designios de sus superiores, se conjuntaron la benevolencia y la amenaza pero, sobre todo, la llamada al inapelable cumplimiento de los deberes profesionales de una "Esposa de Cristo": "Sor Filotea" amonesta a Sor Juana previniéndole de que Dios sólo la premiaría sobrenaturalmente con "beneficios negativos" de persistir en el estudio y cultivo de aquellas letras humanas que impiden al entendimiento la posesión de la sabiduría divina.

En circunstancias equivalentes o, al menos, parangonables de intolerancia o, inclusive, de persecución por parte de los propios correligionarios ¿cuál había sido el comportamiento de aquellas sabias y santas mujeres a quienes Sor Juana veía como paradigma tanto de su vocación intelectual como de su vida religiosa? ¿Cómo habían respondido Santa Catarina y Santa Paula, una, a la cruel incredulidad de un tirano y, otra, atormentada por la incompreensión y las murmuraciones de algunos miembros de su propia comunidad? La virgen y sabia Catarina convenció a los filósofos gentiles de las verdades de la fe cristiana aunque no a Maximino, tirano de Alejandría, que la sometió al martirio de las ruedas dentadas; en recompensa por su sacrificio obtuvo la santidad. Por su parte, Paula respondió con humildad y mansedumbre a la censura y al agravio, y cuenta el Padre Rivadeneyra en su *Flos Santorum* que, al tiempo de experimentar los más "graves combates" en su alma por causa de las incesantes tribulaciones que le causaban sus detractores, cayó en una "enfermedad peligrosa o, por mejor decir, halló lo que deseaba, que era dejar el mundo y volar al Cielo". Octavio Paz ha dudado de la autenticidad de los dos últimos documentos suscritos por Sor Juana y en especial de la *Petición en forma causídica* tanto por causa de su "estilo impersonal... copiados de un formulario devoto" como porque en él no "aparecen santas letradas" (p. 595); si lo primero puede ser cierto, lo segundo es inexacto: en esa renovada petición del "sagrado hábito de nuestro Padre San Jerónimo" con motivo de su jubileo, Sor Juana nombra como abogados e intercesores ante toda la Comunidad Celestial a su Santo patrono y a Santa Paula, de la cual —como recordó en la *Respuesta a Sor Filotea*— había dicho el mismo San Jerónimo que "si todos los miembros de mi cuerpo fuesen lenguas, no bastarían a publicar la sabiduría y virtud de Paula".

Es perfectamente comprensible, entonces, que Sor Juana haya visto en el ejemplo de las dos santas letradas una prefiguración de su propia vida: la de una mujer empeñada en hacer compatible el saber con la virtud, la profesión religiosa con el cultivo de la inteligencia y, sobre todo, su capacidad de ejemplar sacrificio cristiano. La reacción de Sor Juana a las censuras que suscitó la publicación de la *Carta Atenagórica* empieza por la *Respuesta a Sor Filotea* como una defensa de su "poderosa inclinación a las letras", continúa con un breve período de intensa y excitada producción de obras de asunto religioso (los autos sacramentales del *Divino Narciso*, *El Mártir del Sacramento: San Hermenegildo* y *El cetro de José*, el primero de ellos editado en México en

1690 y los dos últimos incluidos en el segundo tomo de sus obras publicado en Sevilla en 1692) y termina en 1693 con la definitiva decisión de "sepultar con mi nombre mi entendimiento y sacrificárselo sólo a quien me lo dio". No hay razones de peso para creer que en la *Respuesta a Sor Filotea*, Sor Juana "mezcla lo cierto con lo falso" (Paz, p. 540): su entrada en religión obedeció precisamente al hecho de que —como mujer— sólo en el convento podría dar cauce a su "estudiosa inclinación" no obstante que "los ejercicios y compañía de una comunidad" no le permitirían dedicarle todo el tiempo deseado. Por lo demás, estaba claro que, ni como dama de corte ni como mujer casada, hubiera podido llevar a cabo su propósito; de manera que cuando se afirma que "la confesión de Sor Juana [de renunciar a su vida intelectual] no corresponde enteramente a la realidad" es porque se supone que tal impulso lo experimentó antes de meterse monja, es decir, que fue una joven que aún no llegaba a los veinte años la que estuvo tentada de "querer enterrar en el convento, con su persona, su nombre, su fama" (Paz, p. 541.) ¿Qué nombre o qué fama tenía Juana Inés en 1667 al ingresar a las carmelitas descalzas o, en 1669, al hacerse jerónima? Salvo los allegados a los virreyes de Mancera y aquellos cuarenta profesores y "tertulios" que presuntamente examinaron la índole de sus variadas noticias en una reunión más cortesana que académica, a muy poco más se extendería el conocimiento del brillante talento y la sorprendente erudición de la joven, la cual —por otra parte— aún carecía del "nombre" y la "fama" que con el tiempo le acarrearían sus obras. Siendo esto así, parecerá más atinado pensar que las referidas palabras de Sor Juana en su *Respuesta a Sor Filotea* no aluden a las circunstancias de su juvenil decisión de dejar la corte por el convento, sino a un período adulto de su vida, monja famosa, en el que empezó a ser objeto de las reprensiones de su confesor y las murmuraciones de los envidiosos; es decir, entre 1680 y 1683, al tiempo en que su fama se extendía por la sociedad colonial con motivo del espectáculo y publicación del *Neptuno Alegórico* o la representación de *Los empeños de una casa*. A partir de entonces, Sor Juana vio convertirse en un debate de serias proporciones morales los extremos que ella tenía por idealmente compatibles: mantenerse firme en su vocación estudiosa y, al propio tiempo, cumplir satisfactoriamente con las obligaciones de sus votos. No se trata —como a veces se cree— de un problema reductible a los términos del ejercicio de la voluntad frente al cumplimiento del deber, sino de un conflicto moral entrañable capaz de poner en riesgo lo que constituía para los españoles del siglo de Sor Juana su último y más importante "negocio": el de la salvación del alma, que —no lo olvidemos— figura entre las causas confesadas de su entrada en el convento, pues habida cuenta de "la negación que tenía al matrimonio", el convento "era lo menos desproporcionado y lo más decente que podía elegir en materia de la seguridad que deseaba de mi salvación".

Ansiada libertad para el estudio que, sin embargo, no pudo disfrutar plenamente debido a las reiteradas reconveniones de amigos y enemigos que

puieron llegar al extremo de solicitar que se le prohibiera toda actividad intelectual, y deseo de salvación que —en un momento de crisis desatada por las amonestaciones de sus prelados más que por las censuras de sus impugnadores— le hizo renunciar a aquel afán de saber que "Dios puso en mí", llamar a Núñez de Miranda para poner nuevamente en su manos la dirección de su espíritu y —ahora sí, definitivamente— "sepultar con mi nombre mi entendimiento y sacrificárselo sólo a quien me lo dio". El ponderado Calleja dice que Sor Juana vivió veintisiete años en religión "sin los retiros a que empeña el estruendoso y buen nombre de estática, mas con el cumplimiento substancial a que obliga el estado de religiosa"; y este párrafo escueto y revelador nada tiene de sospechosa intención hagiográfica, antes al contrario, reconoce la mesura, por no decir la tibieza, con que cumplió sus ordinarios deberes monacales, de suerte que no tenemos por qué dejar de creerle cuando afirma que en ese año de 1693 "entró en cuentas consigo" y hallando que la sola observancia de los preceptos "no era generosa satisfacción a tantas mercedes divinas de que se reconocía adeudada", empezó las obras de supererogación deshaciéndose de sus "amados libros", es decir, renunciando públicamente por medio de ese acto desgarrador a seguir adelante con su "inclinación estudiosa" y, consecuentemente, decidida a resolver su entrañable conflicto por la vía que le indicaban los dechados de su religión. Afirma Octavio Paz que no "hay la menor alusión a la renuncia al estudio de las letras humanas" en la *Protesta que, rubricada con su sangre, hizo fe de su amor a Dios... al tiempo de abandonar sus estudios humanos*, y aun sugiere que ese documento —intitulado así por Castorena y Ursúa y del que nadie ha visto el original (¿pero quién ha visto los otros "originales" de Sor Juana?)— pudiera ser apócrifo, pues la poetisa "sin duda se defendió hasta lo último y se negó a firmar una abdicación y anulación de su vida entera" (p. 596).

Por instinto liberal, me sentiría inclinado a compartir tanto la indignación de Paz cuanto su idea de que Sor Juana se resistió tenazmente al acoso del arzobispo y sus delegados, pero como estudioso de la historia de las mentalidades no puedo dejar de reconocer que la "abjuración" de Sor Juana, no sólo fue resultado de una evidente estrategia disciplinaria por parte de la jerarquía eclesiástica novohispana, sino de otra presión mucho más sutil y eficiente, la de sus propios paradigmas femeninos de sacrificio y renuncia: la erudita Santa Paula, que sobrellevó con paciencia el encono de unos adversarios que pretendían desdorar sus virtudes, que por humildad castigaba con rigor su cuerpo, y deseando "dejar el mundo y volar al Cielo", halló lo que deseaba contrayendo voluntariamente una peligrosa enfermedad; y Santa Catarina, espejo de belleza, sabiduría y fortaleza, que por no renunciar a la fe de Cristo, se sometió serenamente a horrendas torturas. Y, como se recordará, fue precisamente Santa Catarina la figura celebrada por Sor Juana en una de sus últimas composiciones: los villancicos cantados en Oaxaca en 1691. ¿Son realmente esos *Villancicos de Santa Catarina* una "agresiva" y "estridente" alabanza de la docta

doncella que pudo irritar al arzobispo de México y al obispo de Puebla, pero que el Arcediano de la Catedral de Antequera (Oaxaca) dejaría pasar sin censura? No cabe duda de que Sor Juana se identificaba idealmente con la doncella de Alejandría que

Estudia, arguye y enseña
y es de la Iglesia servicio,
que no la quiere ignorante
El que racional la hizo.

Pero tal identificación no se basaba únicamente en el común empeño de probar —sea a los sabios de Egipto o a los impugnadores de la Nueva España— que el sexo "no es esencia en lo entendido", sino también en ser ambas servidoras de la Iglesia de Cristo por cuya defensa y decoro debe inmolarsé heroicamente la propia vida:

Si es cándido y rojo
tu tierno Amadís,
tú cándida y roja
le quieres seguir.

...

Vive, pues prudente
supiste adquirir,
con un morir breve
eterno vivir.

Bien puede decirse que estos villancicos son una defensa de la propia Sor Juana y de su afán de conocimiento, lo que ya no podría afirmarse con igual certeza es que sean —al mismo tiempo— una burla y un desafío a sus prelados. A mi parecer, tales villancicos nada tienen de desafiante; son —por lo contrario— un testimonio más de que Sor Juana se hallaba inmersa en ese proceso de crisis emocional que la llevaría —como a Santa Paula— a buscar con la muerte la sublimación del conflicto que había marcado toda su vida: ser mujer y ser sabia en un mundo que no admitía la conjunción pacífica de tales extremos, aunque fueran matizados por la religión y la virtud.

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ Y LOS ESCRITOS DEL PADRE ANTONIO NÚÑEZ DE MIRANDA

JOSEFINA MURIEL

Universidad Nacional Autónoma de México

Considerando que el mejor homenaje que puede hacerse a cualquier persona es el esfuerzo personal por comprenderla, he querido participar en este coloquio ofreciendo un camino más para entender a nuestra amada Sor Juana Inés de la Cruz.

Mas no busco hacerlo en sus grandes momentos de triunfo en la corte y en el convento, cuando se vio reclamada por el cabildo catedralicio e hizo el *Neptuno Alegórico* para el arco que la Iglesia levantara en honor del virrey marqués de la Laguna y conde de Paredes; o cuando tuvo en sus manos impresos sus libros: *Inundación Castálida* (1689), en que se la intitula "Décima Musa"; ni cuando vio publicada la *Carta Atenagórica*, y tampoco cuando tras la reja del locutorio recibía los homenajes de sus amigos que sólo con ir a verla ya le rendían pleitesía, porque el interés en conocerla y la reiteración en visitarla lo eran, ya fuesen éstos virreyes, obispos como Fernández de Santa Cruz, o humanistas científicos como Sigüenza y Góngora, Kino, poetas y sabios sacerdotes, universitarios y demás caballeros de alcurnia como los Retes Largache, los Guerrero y Luna, los de la Cadena, etcétera.

Sólo pretendo acercarme a estos últimos años de su vida, a los mal llamados de su "conversión"; "cambio", aclaro yo, a aquellos en que la voz de su pluma enmudeció, mientras ella se encerraba en la más absoluta clausura. Muchos distinguidos sorjuanistas han lucubrado sobre ello, dando diferentes opiniones, con las que se puede o no estar de acuerdo, pero que merecen todo el respeto y consideración por el honrado esfuerzo que han hecho para acercarnos a la verdad de aquellos trascendentales años.

Por mi parte, he considerado que uno de los medios para comprenderla más aún es seguir el camino que con su vida y escritos nos muestra el padre Antonio Núñez de Miranda, ya que él fue el único que en aquellos años penetró en la intimidad de su alma.

Conocemos la vida del padre Núñez por varias fuentes, como son la obra del padre Juan Antonio de Oviedo¹ y otras historias y biografías de la época que lo mencionan, por ejemplo, las biografías del obispo Fernández de Santa Cruz² y de Domingo Pérez de Barcia³, las historias generales o crónicas de órdenes religiosas⁴, etcétera.

Sabemos que fue un jesuita altamente distinguido, en especial por lo que en aquellos tiempos se denominaban "obras de piedad y religión". Lo que significa acciones de beneficio social realizadas mediante la humillante acción de conmovir constantemente a los ricos para que socorriesen a los pobres, ya fuesen éstos enfermos de los hospitales, presos de las cárceles, viudas o doncellas miserables...

Así, movía a la sociedad pudiente, en especial a los que formaban la Congregación de la Purísima que él dirigió treinta y dos años, para que se acercasen visitando personalmente a los necesitados. A estas acciones habría que añadir, para conocer ésa su multifacética actividad, las obras arquitectónicas que a instancias suyas se levantaron, como la Capilla de La Purísima en el Colegio de San Pedro y San Pablo, la iglesia del Colegio de San Gregorio de Indios, el Colegio de San Andrés y, como ayuda a las monjas, la iglesia del Convento de San Lorenzo y parte del edificio del Convento de Balbanera.

A estas obras de "piedad", añadió las denominadas de "religión", que comprendieron tres formas; una fue la de predicar (conferencista diríamos hoy); la otra fue la de confesor y director espiritual, y finalmente la que complementaba las dos anteriores: la de escritor.

Todo lo realizó de acuerdo con su propia personalidad de varón recto, asceta, penitente y culto, a quien llamaron "La biblioteca viva de los jesuitas"; sabio maestro en teología moral, escolástica y expositiva, docto conocedor del derecho canónico, civil e historia eclesiástica. Por esto, dice Beristáin de Souza que "fue escogido para dirigir las conciencias de dos arzobispos y tres virreyes" y por ello también dirigió el espíritu de "la inmortal monja de México, Sor Juana Inés de la Cruz"⁵. Todas esas acciones, dicen sus biógrafos, fueron

¹ JUAN ANTONIO DE OVIEDO, *Vida ejemplar, heroicas virtudes y apostólicos ministerios del V. P. Antonio Núñez de Miranda de la Compañía de Jesús*, Impr. Herederos de la viuda de Francisco Rodríguez Lupercio, México, 1702.

² FR. MIGUEL DE TORRES, *Dechado de príncipes eclesiásticos... vida del Ilmo. y Exmo. Sr. don Manuel Fernández de Santa Cruz y Sahagún*, Impr. Manuel Román, Madrid, s.f.

³ JULIÁN GUTIÉRREZ DÁVILA, *Vida y virtudes del V.P.D. Domingo Pérez de Barcia, Presbítero secular...*, 2ª ed., Impr. Nicolás Rodríguez Francos, Madrid, 1720.

⁴ FRANCISCO DE FLORENCIA, S.J., *Historia de la Compañía de Jesús en la Nueva España*, Academia Literaria, México, 1958.

⁵ JOSÉ MARIANO BERISTÁIN DE SOUZA, *Biblioteca hispanoamericana septentrional*, UNAM-Claustro de Sor Juana-Instituto de Estudios y Documentos Históricos, México, 1981, t. 2, pp. 382-383.

realizadas por él, pretendiendo con ellas el bien del prójimo y la gloria de Dios.

Los escritos del padre Núñez de Miranda fueron hechos para dar mayor alcance y permanencia a lo que decía en público y en privado; esto es, lo que exponía en el púlpito y aconsejaba en el confesionario. Su principal temática se refiere a los medios para vivir con mayor perfección la vida cristiana, en relación con la seguridad de la salvación eterna; la otra parte de su obra la constituyen los sermones penegíricos y elogios fúnebres.

OBRAS IMPRESAS

Coloquio sobre los Actos de Contrición. Impr. en México por Calderón, 1664.
Compendio de las obligaciones de los Congregantes de la Purísima Concepción, y medios generales de cumplirlas. Impr. en México, 1664.

Práctica de las Estaciones de Semana Santa. Impr. en México, 1665.

Ejercicios espirituales de San Ignacio con notas y advertencias oportunas. Impr. en México, 1665.

Práctica de la frecuente Comunión y Confesión con siete Consideraciones para la Semana. Impr. en México, 1665.

Los misterios de Jesús caído en el camino del Calvario. Impr. en México, 1665.

Honorario Túmulo para las Honras que el Tribunal de la Inquisición de México celebró al Sr. Felipe IV y el Grande. Impr. en México, 1666.

Elogio de Santa Teresa de Jesús. Impr. en México por Calderón, 1678.

Sermón moral en la Profesión de una Religiosa del Monasterio de San Lorenzo. Impr. en México, 1679.

Misterios fúnebres de la Soledad de la Virgen y de la Sepultura de Cristo. Impr. en México, 1670.

Meditaciones sobre el Purgatorio. Impr. en México, 1676.

Práctica de devoción al Esposo de María, San José. Impr. en México, 1681.

Historia moral de las virtudes y dotes de los Padres de María, San Joaquín y Santa Ana. Impr. en México, 1682.

Elogio fúnebre de Don Juan Echeverría, Caballero del Orden de Santiago, fundador del Convento de S. Lorenzo de México. Impr. en México, 1684.

Elogio fúnebre de Don Juan de Echeverría fundador del Colegio de San Gregorio de México, pronunciado en esta Iglesia. Impr. en México, 1684.

Método de la Oración Mental. Impr. en México, 1684.

Exposición teórica y aplicación práctica del Lib. 4º del Contemptus Mundi de Tomás de Kempis, para la frecuente Comunión. Impr. en Puebla, 1691.

Testamento místico de una Alma religiosa. Impr. en México, 1707.

Explicación ascética, teórica y práctica de la Oración vocal. Impr. en México, 1685.

- Exposición mística de la Regla 18 de la Congregación de la Purísima Concepción sobre la Confesión y Comunión.* Impr. en México, 1714.
- Exposición literal y sumaria del Decreto de los intérpretes del Concilio, publicado por el papa Inocencio XI, sobre la frecuente Comunión.* Impr. en México, 1687, y reimpr. en León de Francia por Anisson dicho año.
- Elogio de San Francisco de Borja en las fiestas de su Canonización.* Impr. en México, 1672.
- Penegórico en la Dedicación del Templo de San Bernardo de México.* Impr. en México, 1691.
- Ejercicios espirituales de San Ignacio acomodados al Estado y profesión religiosa de las señoras esposas de Cristo.* Impr. en México, 1695.
- Penegórico del Arcángel San Miguel.* Impr. en México, 1684.
- Advertencias a las Religiosas sobre las Devociones.* Impr. 1685.
- El Día bueno y entero.* Impr. en México, 1667.
- Máximas sustanciales para la Vida regular y espiritual.* Impr. en México, 1712.
- Cartilla de la doctrina religiosa dispuesta por uno de la Compañía de Jesús para dos niñas hijas espirituales suyas, que se crían para monjas y desean serlo con toda perfección.* Impr. de Bernardo Calderón, México, 1696. (De ésta hay varias ediciones anteriores.)
- Tabla Abecedaria de doctrinas religiosas.* Impr. en 1708.

Hubo muchos otros sermones y disertaciones que se conservaban manuscritos en la Biblioteca de la Universidad de México, entre éstas una *Exposición de la Quest. 14. de la Primera Parte de Santo Tomás* escrita el año 1667 y un *Tratado de Auxiliis Gratia* del año 1669⁶.

De las veintinueve obras que hemos podido constatar como publicadas de 1664 a 1712, hay once que en forma directa o indirecta fueron dirigidas a las monjas.

El padre Núñez de Miranda atendía casi todos los conventos de religiosas, según su biógrafo Oviedo, lo cual significa que daba en ellos pláticas formativas y sermones, ya que era director espiritual y confesor de las que lo solicitaban, pues cada institución tenía, además del confesor general, uno extraordinario.

Fue por esto que tuvo la oportunidad de conocer profundamente a las monjas; sus obras tienen como propósito moverlas a vivir la vida religiosa que habían profesado de acuerdo con el contenido de los votos, haciendo hincapié en lo que le constaba que era violado con más frecuencia y que producía relajación en la vida conventual en perjuicio aun de las monjas más observantes.

⁶ *Ibid.*, pp. 383-384.

Dos de estas obras fueron publicadas en el tiempo en que Sor Juana Inés de la Cruz pasa sus primeros diez años en el convento de San Jerónimo. Ella profesa en 1669, y las obras *Elogio de Santa Teresa* y *Sermón moral en la Profesión de una religiosa del Monasterio de San Lorenzo* se publican en 1678 y 1679 respectivamente. La primera, que debió haber conocido Sor Juana, presenta a la doctora de Ávila como la monja sabia y santa. Santa Teresa será para Sor Juana un ejemplo que el confesor le mostrará en varias ocasiones y que más adelante el obispo Fernández de Santa Cruz (en 1690) le mencionará como posibilidad ejemplar de ser poetisa y santa a la vez.

En la homilía que pronunció en ocasión de los votos de una novicia en el convento de San Lorenzo, Núñez manifestó lo que fue el empeño de toda su vida respecto a las monjas: formarles una clara conciencia de responsabilidad religiosa fundada en la valoración del místico desposorio. Para esto también publicará la *Cartilla de la doctrina religiosa... para dos niñas hijas espirituales...* que se criaban para ser monjas.

Pero Sor Juana tenía entonces otros intereses; los personalísimos de su ser genial, que chocaban constantemente con el ideal monástico de su confesor y... se produjo la ruptura. La conocemos gracias a la Carta que ella le escribió posiblemente en 1682 y que fue descubierta y publicada por el padre Aureliano Tapia Méndez con el título de *Autodefensa espiritual*⁷. Origina la misiva, según ella confiesa, la crítica pública que le hace, "fiscalizando" sus acciones y comentándolas de manera tan escandalosa que la obligan a defenderse, como se defiende quien ha sido herido, más que en su honra, en la médula de su ser, en lo que la constituye como persona.

Toda la carta es una larga queja de los sufrimientos que por años le ha ocasionado su confesor, con ese afán de llevarla por el mismo camino de santidad que lleva a otras monjas, sin respetar su singularidad. Vocación al estudio y acción literaria que no dañan a nadie.

Ella es quien es —le dice—, porque Dios la hizo así, con ese amor irresistible al saber y odio a la ignorancia; que es monja porque ella lo quiso, que había decidido serlo antes de conocerlo a él y tan cierto es, añade, que la dote otorgada por su padrino, don Pedro Velázquez de la Cadena, estaba ya arreglada tiempo antes de conocerlo.

Le manifiesta que sus reprensiones y amenazas "*no le persuaden la razón*", es decir no la convencen y que por lo tanto enseñe su doctrina a otras hijas, en quienes se empleará mejor. En otro párrafo le dice que "*la santidad no es cosa que se pueda mandar*", "los preceptos y fuerzas exteriores si son moderados y prudentes hacen recatados y modestos, *pero santos, sólo la gracia y auxilio de Dios saben hacerlos*".

⁷ AURELIANO TAPIA MÉNDEZ, *Autodefensa espiritual. Carta de la Madre Juana Inés de la Cruz escrita al Rev. P. Maestro Antonio Núñez de la Compañía de Jesús*, Impresora de Monterrey, 1986, pp. 14-25.

Y eso ella lo vivirá años después, mas por el momento le dice a Núñez de Miranda muy reverencialmente que si ya no gusta favorecerla que se aleje, que no se acuerde de ella, que eligirá libremente al padre espiritual que le convenga... y que en eso de salvarse, *más dependerá de ella que del confesor*. Termina repitiéndole que no vuelva a recordarla más que para encomendarla a Dios. Tras esta terminante misiva de Sor Juana, el padre Núñez de Miranda se retira discretamente en cuanto director espiritual, mas posiblemente no del convento, ya que daba frecuentes pláticas en todos ellos⁸.

Los años siguientes, los que van de 1681 a 1692, fueron los de mayor triunfo literario de Sor Juana. Sus obras se publican en España y México. Su fama se extiende a todo el mundo hispánico. Con razón señala Marie-Cécile Bénassy-Berling que el alejamiento del confesor fue en "ese brillante periodo mundano de Sor Juana"⁹ (1680-1688). Francisco de la Maza dice que entonces era "la poetisa del amor y los devaneos, autora de comedias...", aunque sabemos también que al unísono lo era de elevados poemas sacros. Mujer que daba gloria a Dios con el uso de su inteligencia, pero que "era monja" y una monja, añade de la Maza, debía ser ante todo monja y no tenía que hablar "de los hombres necios que violan mujeres, ni de celos y amoríos" y recuerda que, en ese mismo tiempo en que su fama se ensanchaba, muchas monjas burlaban la disciplina monástica acudiendo constantemente a visitas en las rejas y en los tornos, recibiendo a sujetos que las inquietaban y distraían de los intereses meramente religiosos y del cumplimiento de sus deberes monásticos. Y Sor Juana tenía "continuadas correspondencias de palabras y por escrito con los de afuera"¹⁰.

El obispo de Puebla, que la admiraba, trató de promover su interés en los temas sacros al invitarla a escribir; publicó en 1690 su comentario sobre *Las Finezas de Cristo (Carta Atenagórica)* y luego en una muy amable carta fechada en noviembre de 1690 le sugirió abiertamente que se liberara de la esclavitud de las ciencias humanas, que no se vendiera a ellas, que las pusiera a su servicio acompañándose más de las divinas¹¹.

Conocemos la reacción de Sor Juana, la justificación que hace de su vida en su magistral *Respuesta a Sor Philotea de la Cruz*, marzo de 1691, en la cual reafirma la posición que años antes había mostrado a Núñez de Miranda: el derecho a realizar la vida de acuerdo con su personalidad, aunque se guarda de confesar que quebranta la disciplina monástica y su gran interés en asuntos

⁸ JUAN ANTONIO DE OVIEDO, *op. cit.*, pp. 115-120.

⁹ MARIE-CÉCILE BÉNASSY-BERLING, *Humanismo y religión en Sor Juana Inés de la Cruz*, trad. L. López, UNAM, México, 1983, pp. 188-189.

¹⁰ FRANCISCO DE LA MAZA, *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia*, UNAM, México, 1980, pp. 71-73.

¹¹ "Carta de Sor Philotea de la Cruz a Sor Juana Inés de la Cruz", en MIGUEL DE TORRES, *op. cit.*, pp. 439-444.

"mundanos", que eran parte medular de la reprimenda, y no llega a decir que por ese camino piensa alcanzar la santidad, a la que se suponía debía aspirar toda monja. En 1691 en los villancicos de Santa Catarina ella dirá que se puede ser sabia y santa, pero eso es todo: se puede ser...

Su vida sigue igual hasta 1693, año en que según sus biógrafos tiene lugar lo que se llama la conversión, el cambio de Sor Juana.

Dado que en toda conversión hay varias circunstancias o hechos que la hacen operante, podemos considerar en la de Sor Juana primero un acontecimiento que detiene súbitamente el rumbo de la vida, después una reflexión o razonamiento profundo que produce una revaloración total de la existencia y como resultado de ello el cambio o conversión.

¿Cuál fue ese acontecimiento que impactó tan profundamente el alma de Sor Juana? No lo sabemos a ciencia cierta, empero tal vez no está desacertada la suposición de Ezequiel A. Chávez y otros sorjuanistas cuando piensan que pudieron ser las muertes ocurridas en 1692 de sus amigos poetas: Diego de Rivera, Juan de Guevara y la del virrey marqués de la Laguna y conde de Paredes, esposo de su gran amiga doña María Luisa Gonzaga, a la que ella immortalizó en la *Lysi* de sus versos¹².

Y... la muerte de los seres queridos es un enfrentamiento profundo a la vida.

Sabemos que en ese tiempo Sor Juana pidió repetidas veces al padre Antonio Núñez de Miranda que volviese a dirigirla, y que él después de consultar a su provincial, pues temía que su reclamo no tuviese solidez, regresó y la dirigió hasta su muerte, ocurrida dos meses antes de la de Sor Juana, el 17 de febrero de 1695.

Para entender cuál fue la labor del jesuita y cómo logró el cambio, hay varias obras escritas por él que pueden darnos luz en ello. Una fue la publicada en 1685 que se titula *Exposición... del Contemptus Mundi de Tomás de Kempis*. Para nuestro intento, ésta es de suma importancia porque encierra la reflexión profunda y valorizadora que debe hacerse para dejar los intereses mundanos y entregarse a la vida religiosa. Lo cual a la vez vincula a quien medita sobre ello a las dos ciudades de San Agustín, que se constituyen por dos amores: la una en el amor de sí mismo hasta el desprecio de Dios; la otra en el amor de Dios hasta *el desprecio de sí mismo*.

Pero sin duda la obra que más nos puede acercar a comprender el cambio que se operó en Sor Juana es la titulada *Ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola aplicados a las Señoras religiosas*. Esta obra publicada en México en 1695¹³ tiene las aprobaciones de 1694. Si consideramos que en esta fecha el padre Antonio estaba ya ciego por las cataratas, tenemos que convenir en

¹² EZEQUIEL A. CHÁVEZ, *Sor Juana Inés de la Cruz*, Araluce, Barcelona, 1931, p. 658.

¹³ ANTONIO NÚÑEZ DE MIRANDA, *Ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola aplicados a las Señoras Religiosas*, Impr. Herederos de la viuda de Bernardo Calderón, México, 1695.

que la debió escribir tiempo antes. Tal vez hacia 1692. No sabemos si Sor Juana conoció el original, pero lo importante es que las ideas contenidas en la obra son indubitablemente las que penetraron en su alma y la hicieron vivir una etapa de reflexión que culminó en el cambio total de sus intereses.

Ella había dicho en su Carta al confesor que las razones de él no la convencían, que la santidad no podía imponerse. Pero ahora veamos cuál fue la dialéctica que él usó cuando ella mudando de ánimo reclamó su asistencia.

Primero consideraremos que si Sor Juana lo llama es obviamente porque quiere ser dirigida por él y después recordaremos que el padre Núñez de Miranda era un jesuita y que como todos ellos, para convencer a quien estaba dispuesto previamente a reformar su vida, seguiría el plan ignaciano de los *Ejercicios espirituales*.

De acuerdo con éstos, pudo pedir a Sor Juana, cuando le instó que volviese a dirigirla, una disposición inicial abierta, confiada, generosa, y después le exigiría "el esfuerzo del aislamiento del silencio, la concentración, la puesta en tensión del cuerpo y del alma, de la memoria y la imaginación, del entendimiento, y del discurso de la voluntad" que constituyen el mecanismo meramente humano de los ejercicios, como tan bien lo ha definido el padre José Ignacio Tellechea¹⁴.

En el desarrollo de los ejercicios, igual que en toda dirección espiritual, el director marca los pasos a seguir del que se estudia a sí mismo, del que generosa y valientemente se introspecciona frente a Dios. Ahora bien, el libro del padre Núñez está formado por una serie de conferencias o señalamientos temáticos para realizar esa introspección, ese monólogo interior que va a desembocar en un coloquio, esto es, el íntimo hablar con Dios que concluirá con una elección preferencial, libre y responsable y un propósito objetivo, inmediato y generoso.

Si examinamos esta obra del padre Núñez, constataremos que está dividida en tres partes. La primera se dedica a hacer una detallada distribución del tiempo de ejercicios en 10 días para que, a la vez que se cumplan los reglamentos monásticos, se pueda dar lugar a las meditaciones. Tanto le preocupa esto, que le dedica la cuarta parte del libro. Todo lo cual viene a ser la preparación de un ambiente exterior propicio a la meditación y lo hace con tanto detalle que estipula desde el sitio en que debe meditar "a solas": la celda, hasta el descanso de la cabeza mediante labores de manos (labrar, tejer, coser, etc.) y aun la alimentación, de la que dice "sea buena pero sana... quitando las golosinas de sartén, fruta, dulces y más aún los regalos que de fuera les envían las señoras".

Siguiendo estrictamente el plan ignaciano que él ya había desarrollado en otra obra dedicada a varones, pone en ésta, como principal intento, ejercitar

¹⁴ JOSÉ IGNACIO DE TELLECHEA IDÍGORAS, *Ignacio de Loyola, solo y a pie, Sígueme*, Salamanca, 1990, p. 308.

la mente y convencer al entendimiento para mover de esta suerte fácil y racionalmente la voluntad, pues decía que "aprovechaba poco vocear juicio, infierno y condenados y querer aterrar y mover con esto, si no está convencido el entendimiento y más con personas de letras y de ingenio, a quienes es menester primero argüir y convencer, aun con sus propios argumentos"¹⁵.

Con este propósito, a partir de la página 48 comienzan propiamente los *Ejercicios espirituales*, presentando la temática usual llamada *Principio y fundamento*: Dios creó al hombre a su imagen y semejanza para que lo sirviese en esta vida y lo gozase en la eterna con sus ángeles: *Bondad del plan divino*.

Dios creó todas las cosas para el servicio del hombre. Todo lo sirve, para que él sirva a Dios. La gran reflexión enfocada a la vida personal es descubrir si se utilizan las cosas en el propio servicio o si se es esclavo de ellas, contradiciendo la voluntad divina.

A partir del segundo día la temática y las meditaciones que se especifican van directamente a la valoración de la vocación religiosa mediante un examen sobre lo que son y cómo se deben cumplir los votos hechos al Esposo Divino. La meditación va enfocándose hacia el *Amor total al Esposo: Dios solo, Dios todo, Dios en todo caso*.

Esto, que es un acercamiento a Santa Teresa, se complementa con las lecturas recomendadas, que son en buena parte obras de mujeres. Por ejemplo la vida de la Santa de Ávila; la de Santa Rosa de Lima, la obra de María de la Antigua titulada *Perfecta Religiosa* y la vida de la Infanta Margarita de la Cruz, discípula de San Francisco de Borja. Insiste en que se estudien las reglas monásticas y la *Cartilla religiosa*¹⁶.

El estudio que va presentando sobre los votos es muy importante para nuestro propósito, porque nos lleva a conocer el pensamiento de Núñez de Miranda sobre cada uno de ellos para vivir vida de perfección religiosa y, por ende, el impacto que pudieran tener sus ideas sobre Sor Juana, pues expresadas aquí en su obra o bien de palabra en la dirección espiritual son las mismas.

Define *el voto de pobreza* como un "desnudarse de toda potestad dominativa y posesiva", "dejando al que lo hace incapaz de todo dominio, posesión y disposición propia de haberes algunos", los cuales no puede adquirir para sí ni disponer de ellos sin licencia del superior que los considerará como propiedad de la comunidad. Ahora bien, aunque se pueden poseer autorizadamente algunas cosas, el padre Núñez, que busca con los *Ejercicios* conducir a quien los hace a la perfección, lleva la temática hacia un pasar de lo bueno a lo

¹⁵ JOSÉ ANTONIO DE OVIEDO, *op. cit.*, p. 117.

¹⁶ *Regla y Constituciones que por autoridad apostólica deben observar las Religiosas del Orden del Máximo Doctor S. Jerónimo en esta ciudad de México...*, Impr. Herederos de la viuda de Bernardo Calderón, México, 1702. La mención a la *Cartilla* se refiere a la hecha por el mismo P. Núñez.

mejor. Así, dice que la perfección en este voto consiste en no tener nada *para sí*, más que *lo preciso, no poseer lo que es excusable... ni usar cosa preciosa aunque sea prestada*.

Tratando de convencerlas a amar la pobreza, de menospreciar las riquezas que son —dice— "golosinas, gaytas, relumbrones de livianas comediantas" que no convienen a quienes como las monjas deben vivir en total desapego del siglo, les pone como ejemplo a San Francisco de Asís, a Santa Clara, a San Juan de Dios y sugiere repetir como Francisco: "Todas las cosas sin ti, son nada". Y termina haciéndoles reflexionar que entre ellas hay monjas ricas y monjas pobres que pasan necesidad, y pide a las primeras que sean generosas con éstas y con cualquier pobre.

Para afirmar los resultados de esta reflexión les recomienda leer varios capítulos de la obra *Contemptum Mundis* de Tomás de Kempis, la del padre Alonso Rodríguez, sobre los *Votos religiosos* y la obra que él mismo escribiera años atrás, la *Cartilla religiosa*.

La quinta meditación tiene como tema *el voto de Castidad*. Comienza excusándose, por respeto a las niñas y jóvenes vírgenes, de no hablar del vicio contrario "la deshonestidad", al cual, dice, se hace frente huyendo y orando a la Virgen María. En seguida se dedica a exponer los peligros, recomendando a las monjas "*apartar la voluntad de toda criatura y de toda persona sea hombre o mujer*" y tratar a todas con *igual caridad, aprecio y afecto...*, pero sin cariño particular, pues en esta forma, añade, estarán "*libres y cerradas a palabras, acciones y a pensamientos menores graves, llanasas peligrosas y cariños viciados*". Las previene también para que "eviten a las personas más cercanas y familiares" porque dice "éstas son más peligrosas". Para ello señala "el total retiro de visitas y concurso de hombres y la demasiada llanesa y cariños con las amigas y familiares en los locutorios y tornos". Poniendo mayor énfasis en los medios para guardar la castidad, recomienda la oración, la penitencia para dominar las pasiones corporales y el rezo del rosario.

Como lecturas reafirmantes de lo dicho, recomienda las *Vidas de las Santas Vírgenes*, que están en el *Flos Sanctorum* y nuevamente el *Contemptum Mundis*.

Para el día siguiente pone como temática *el voto de obediencia y de clausura*. Por el primero las monjas estaban comprometidas a obedecer las reglas y constituciones de la orden, en este caso las de San Jerónimo (conocemos las editadas poco después de muerta Sor Juana por la priora Juana del Sacramento, 1702), y los mandatos de sus superiores eclesiásticos; en este caso el arzobispo de México y la priora. Mas, en cuanto a la confesión, se podía escoger al confesor que les conviniera dentro de los dos autorizados para ello.

Al referirse a la obediencia debida al director espiritual, Núñez de Miranda explica que *es voluntaria*, y a fin de que lo entiendan bien, recomienda leer sobre este tema en *La vida devota*, que escribiera San Francisco de Sales para

aquella anónima hija espiritual a quien llamó Philotea¹⁷. La citada obra aclara, más aún, que la obediencia al director es voluntaria, pues a ella *se sujetaron por elección propia, no por voto formal alguno*. Lo que el director dice son consejos, no reglas, es la idea que presenta.

Por lo que respecta al *voto de clausura*, explica que es para los de afuera el no penetrar al convento sin permiso expreso del arzobispo, y de acuerdo a personas y necesidades cuando el sentido común indica: médicos, barberos, cirujanos, obreros, etc., y para las de dentro el voto es no acudir a la reja del locutorio constantemente, ni levantarse el velo de la cara, al menos que estén con sus familias. "*Este voto* —escribe— *es el más difícil de cumplir*", porque se viola con cualquier excusa o pretexto. Por lo que es, añade, ocasión de innumerables "peligros", lazos, malos ejemplos y consejos del siglo.

Las exhorta a que reflexionen sobre las ventajas del retiro en que viven, por el cual ya dejaron fuera la "hermosura engalanada, los festejos, las celebridades y adoraciones, las riquezas", para vivir en la guarda de una clausura que les brinda con más seguridad poder contemplar algún día el espectáculo admirable del cielo por toda la eternidad.

A estas temáticas que debían meditarse profunda y silenciosamente siguen en los *Ejercicios* dos partes muy importantes, una es la liquidación del pasado mediante la confesión, en ella hay un estudio sobre el *pecado mortal*. Su malicia: aversión a Dios—conversión de las criaturas, que priva a quien lo comete de la gracia y nobleza de Hijo de Dios. Y el *pecado venial* deliberado, que impide el progreso en la vida espiritual y va quitando el temor a Dios.

Todo esto lleva a un profundo examen de conciencia que recomienda ir haciendo poco a poco, anotando lo descubierto en un libro, para poder después hacer una buena confesión, la cual sólo tendrá carácter de general (de toda la vida) si quien hace los *Ejercicios*, de acuerdo con su director, lo juzga necesario.

Tras lo anterior pone el padre Núñez varios capítulos referentes al modo de meditar la Pasión de Cristo, recomendando leer la obra del padre Luis de la Palma: *Historia de la Sagrada Pasión*¹⁸.

Luego considera *las postrimerías* del hombre: *muerte, juicio, infierno y gloria*. Todo ello presentado no en forma aterradora, puesto que él era un hombre muy sereno, sino sólo como etapas aceptadas por los creyentes, aunque sí con la crudeza del propio tema.

En la tercera parte llega a lo que llama la buena y sana elección, esto es, el escoger con ánimo tranquilo, sosegado, quieto. No decidir si se está turba-

¹⁷ SAN FRANCISCO DE SALES, *La vida devota...* Traducida al castellano del orden del Exmo. Sr. Cardenal Lorenzana arzobispo de Toledo, Edit. Saturnino Calleja, Madrid; Herrero Hermanos, México, 1898.

¹⁸ LUIS DE LA PALMA, *Historia de la Sagrada Pasión sacada de los cuatro Evangelios*. Traducida a lengua vulgar por Pedro de Urbina en 1624, Editora de Revistas, México, 1988.

do, si hay temor o tristeza, esperar la paz y entonces sí romper con el presente ambiguo o pecaminoso, compañías, hábitos... Y elegir con libertad y plena voluntad la vida que se desea llevar en el futuro y los medios que se pondrán para ello; lo que debe corregirse, lo que debe quitarse, lo que se hará a cambio de aquello.

Ya al final dice el padre Núñez en su obra: "Las conveniencias temporales no se dejan sin dolor, pues como dijera San Agustín y San Gregorio: No se deja sin dolor lo que con amor se posee"; y añade con la severidad de su propia personalidad, para animar a quien ha concluido los *Ejercicios*: "Las resoluciones heroicas cuestan dificultades y penas... pero tragándoles con heroica resolución hay que realizarlas".

Y... Sor Juana Inés de la Cruz eligió lo que sugerían los *Ejercicios*, el exacto cumplimiento de los votos, presentado en esta obra, y realizó heroicamente el cambio de buena a mejor, de monja poetisa a monja caminante a la santidad, según lo dijera en el lenguaje de la época su confesor y lo repitieran sus primeros biógrafos.

Con el seguimiento que hemos hecho de las obras del padre Núñez de Miranda, podemos acercarnos al mecanismo probable de ese cambio y su *elección*. Acercarnos respetuosamente a lo que ella decidió hacer de su propia vida, en su tiempo final.

En 1693-1694 escribe la *Petición causídica*¹⁹. Este escrito, si lo examinamos con atención, no es otra cosa que la Confesión General o "Yo pecador", oración que todo católico, lo mismo hoy que en el siglo XVII, pronunciaba antes del inicio de la misa y al acercarse a los sacramentos, como acto de reconciliación declarando sus graves culpas ante Dios, la Virgen María y la Corte Celestial rogándoles su intercesión para alcanzar el perdón.

Pero, en la *Petición causídica*, esto mismo está escrito en el lenguaje de Sor Juana, que con su imaginación barroca todo magnifica, todo adorna, todo expresa bella y apasionadamente; lo mismo cuando habla de amor, de celos, de dolor, que de estas verdades de fe que está viviendo. Describe ese sentimiento, que todos los católicos tienen en la conciencia cuando pronuncian el "Yo pecador", como una realidad evidente a sus ojos, esto es, frente a un tribunal ante el cual, conceptuándose pecadora, confiesa e implora clemencia barrocamente, mientras cada uno del común de los fieles escuetamente pide a la misma corte celestial "...que intercedáis ante Dios Nuestro Señor".

En febrero de 1694 hace el acto devotísimo de renovar sus votos monásticos, aquellos hechos en 1669, prometiendo cumplirlos con más exactitud que nunca; reconociendo que hasta esa fecha había vivido "sin religión", es decir,

¹⁹ *Petición que en forma causídica presenta al Tribunal Divino la madre Juana Inés de la Cruz, por impetrar perdón de sus culpas*, s.f., en *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, t. 4: *Comedias, sainetes y prosa*, ed., introd. y notas de A. G. Salceda, F.C.E., México, 1976, pp. 520-521.

sin vivir como una verdadera religiosa. A ello añadiría su famosa *Protesta de Fe*, hecha el 5 de marzo del mismo año, en la que reafirmó su creencia en todas las verdades de la fe católica y su ferviente devoción a la Virgen María, mediante su *Explicación y voto de defender la Inmaculada Concepción*²⁰.

Como medio para evitar la tentación de dar máxima importancia a los estudios humanos, realizó heroicamente el desprendimiento y donación a los pobres de sus amados libros, instrumentos científicos y musicales, de las pre-seas ganadas en las lides literarias, de los ejemplares de los libros escritos por ella misma, que eran como los hijos dados a la luz, y la renuncia a esos amigos que quedarían esperándola tras las rejas del locutorio.

Esta renuncia fue la elección de vida que los *Ejercicios* del padre Núñez de Miranda sugiere... Y ella, con la sangre del alma, la debió rubricar para seguir el camino de la más alta perfección monástica.

²⁰ *Ibid.*, pp. 516-519, y "Documentos en el libro de profesiones del Convento de San Jerónimo", pp. 522-523.

SOBRE DOS TEXTOS DEL ARZOBISPO FRANCISCO AGUIAR Y SEIJAS

MARIE-CÉCILE BÉNASSY-BERLING
Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle

Se trata aquí de aclarar un aspecto del fin de la vida de Sor Juana, como contribución a un debate más amplio, y en espera de que aparezcan más testimonios. Los dos documentos del Archivo General de Indias de Sevilla que presentamos vienen a corroborar una doble tesis: en primer lugar, el arzobispo Francisco de Aguiar y Seijas era algo temible, pero no tanto como lo pintan; luego, en los años finales de la vida de Sor Juana, más precisamente en 1693, el arzobispo de México y la famosa Sor Filotea, es decir su obispo sufragáneo Manuel Fernández de Santa Cruz, no eran enemigos, sino más bien amigos.

También se van a utilizar algunos capítulos y anexos del *Dechado de príncipes eclesiásticos*, de fray Miguel de Torres, la biografía de D. Manuel publicada en Madrid en 1722 por un sobrino de Sor Juana, y algunos pasajes de José Lezamis sobre D. Francisco que sirve de dedicatoria a una *Historia del Apóstol Santiago* publicada en 1699¹.

Con mucha razón se ha hablado varias veces de una situación de rivalidad entre los dos prelados, fundándose en la importancia de la ciudad de Puebla, y en algunas circunstancias mencionadas en las biografías. Ambos prelados tenían en común un gran celo apostólico: el ser muy limosneros, el visitar a menudo los pueblos lejanos, etc. Sobradamente conocido es su afán común de multiplicar los conventos y recogimientos de mujeres, y de mejorar la disciplina de ellos. Ahora bien, sus caracteres eran enteramente opuestos, y esto va a ser el tema central del presente trabajo.

El biógrafo de D. Francisco había sido su confesor y nos ha revelado su sufrimiento permanente por culpa del "aguijón de la carne". Encerrar a muchas mujeres era para él, hasta cierto punto, una medida de higiene personal. El propósito oficial es proteger la virtud de las mujeres; hay que reconocer que el destino más común de las pobres y desamparadas de buena familia era

¹ Para más datos, remitimos a M.-C. B.-B., *Humanisme et religion chez Sor Juana Inés de la Cruz*, Éds. Hispaniques, Paris, 1982 (trad. Laura López, UNAM, México, 1983); y, sobre todo, "Más sobre la conversión de Sor Juana", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32 (1983), 462-471.

entonces, no la prostitución, sino un concubinato más o menos estable. D. Francisco no siente "odium theologicum" contra el segundo sexo. Le da la Confirmación y difunde la devoción a Santa Rosa de Lima. La posteridad repite siempre el dicho de las baldosas de su palacio que habría que quitar en el caso de que las pisara una mujer, pero no pasó de ser un dicho. El peor acto de persecución registrado tal vez sea haber querido echar a los perros de los conventos... Ahora bien, en el legajo del AGIS dedicado al recogimiento de San Miguel de Belén, establecimiento al que regaló D. Francisco cuantiosos donativos, sin exigir siquiera el patronato, se encuentra un programa de devociones inesperadamente suave que queremos transcribir aquí, según lo reseña el Consejo de Indias:

...dice que ni es Monesterio ni collegio ni lo ha de ser, sino un mero recogimiento voluntario, sin otra obligazi3n del rezo ni ávito religioso más del que cada una usaba antes, muy honesto y moderado, sin hacer ningún voto especial, ni más distribuci3n que ejercicios santos y virtuosos que por direcci3n de sus confesores personas doctas y virtuosas hazen voluntariamente (AGIS, México 699).

Una vez encerradas, las mujeres están a salvo de las exigencias del prelado. En realidad, a éste no le gustan las situaciones conflictivas. Cuando quiere acabar con los combates de gallos, compra él mismo todas las localidades. Se vale de un método semejante para vaciar las librerías de las obras profanas que contienen... Si dejó fama de limosnero, no dejó fama de jefe; su actuaci3n durante el gran motín de 1692 no fue especialmente brillante. Quien apaciguó a la multitud desenfrenada no fue él, fueron otros miembros del clero. Su tendencia profunda parece haber sido huir del combate.

El obispo Manuel Fernández de Santa Cruz era alguien enteramente distinto: un hombre de acci3n. En 1680, lo eligió el rey como arzobispo de México, y prefirió quedarse en Puebla como obispo. Tal vez una de sus razones haya sido el hecho de que, en una gran ciudad desprovista de Audiencia Real, había de ser él, sin lugar a dudas, el mayor personaje. Sus actuaciones no se limitaron al terreno religioso. Por ejemplo, durante la escasez del maíz de los años ochenta, organizó él mismo el almacenamiento del grano, y luego supo defender muy bien a sus diocesanos contra el virrey que quería apoderarse de una parte para alimentar a la capital.

Y en materia de conventos de monjas, logró fundaciones no sólo en su propia diócesis, sino en otras. Vale la pena puntualizar una vez más lo grato que es para un prelado dirigir realmente la conducta de unas monjas, la posesi3n simbólica que esto representa. Sabido es que Fernández de Santa Cruz fundó en 1688 Santa Mónica, convento de agustinas recoletas, y que, al final de su vida, le dejó en herencia su propio corazón —¡mientras dejaba sus ojos a las carmelitas de Puebla! Miguel de Torres nos proporciona bastantes detalles que permiten ver hasta qué punto Santa Mónica era realmente hechura de D. Manuel.

Escogió una orden: la agustina recoleta en que cada casa era autónoma,

y cuya regla, sin ser exageradamente ascética (eran monjas "calzadas"), había dado ya en España la prueba de su austeridad². Las candidatas eran unas niñas recogidas pobres de buena familia quienes, desde 1680, se habían preparado progresivamente a su nuevo estado. Además, D. Manuel se aprovechó de una guerra entre España y Francia para introducir este nuevo tipo de monasterio en la Nueva España sin tener que acudir a unas fundadoras venidas de fuera, ni tampoco a unas monjas mexicanas de orden semejante como se hacía a menudo³. Significativo es constatar que Miguel de Torres no nos da el nombre de las primeras prioras: es lo de menos. El verdadero prior es el "prelado", el obispo D. Manuel.

Y más significativas todavía van a ser las fundaciones en otras diócesis. En 1695, salen de Puebla seis carmelitas para fundar en Guadalajara. D. Manuel se aprovechó de una vacante de la mitra. A la priora, la ha escogido él, y con mucho cuidado. Más tarde le escribe (M. de Torres, anexo, carta XXXIII): "la Providencia de Dios me movio para abreviar vuestra salida; pues con la retencion ni se haria esta fundacion hasta que huviesse obispo, y quando entonces se intentasse quizas no fueran las fundadoras de la Puebla..." Añado yo: hubieran sido de México. Le dice también: "Havras mostrado no ser mujer, sino este animo varonil que siempre he experimentado en ti, que fue lo que me movio a escogerte para tan arduo negocio". Le había dicho anteriormente: "Ya que no sea vuestro prelado, siempre soy vuestro padre". El alejamiento no impide la prolongación de esta paternidad.

Caso complementario es la fundación de un convento de recoletas de San Agustín en Antequera, Oaxaca, en 1697. El obispo Sariñana ha pedido en vano el permiso de Madrid para esta fundación, mientras que D. Manuel la consigue. Escoge cuidadosamente a las cuatro monjas fundadoras, les informa algunas horas antes de su salida, las acompaña hasta el límite de su diócesis, y obtiene que conserven el mismo confesor y que la priora que ha elegido él conserve el mando durante muchos años.

Lo lógico con este tipo de comportamiento habría de ser una inquina muy

² Véase *Esclarecido solar de las religiosas recoletas de Nuestro Padre San Agustín* del agustino ALONSO DE VILLERINO, Madrid, 1690, 3 ts., que menciona la fundación reciente de Puebla con un error de fecha: "86 o 87", y también una comunidad de Lima, la Expectación, llamada también Nuestra Señora del Prado. En el clima de la Contrarreforma, los conventos de la "recolección" se fundaron en España a partir de 1589 por iniciativa del escritor —y beato— fray Alonso de Orozco. Véase también DAVID GUTIÉRREZ O.S.A., *Historia de la orden de San Agustín*, t. 2, Roma, 1971. Los monasterios dependían "por lo común del prior general de la orden, y en algunos casos del obispo diocesano", p. 271. Por razones obvias de distancia, Puebla fue uno de estos casos.

³ Existía en la propia ciudad de México un convento de agustinas no recoletas, pero sí "reformadas", el de San Lorenzo, pero parece haber sido una casa bastante aristocrática, fundada en 1598 por la familia Zaldívar y Mendoza (véase JOSEFINA MURIEL, *Conventos de monjas en la Nueva España*, Santiago, México, 1946, pp. 303-313; los datos sobre Santa Mónica: p. 313). El estatuto social de las monjas de San Lorenzo las descartaba probablemente como fundadoras de un convento de recogidas pobres.

fuerte entre D. Manuel y sus colegas, pero hay que tener en cuenta algunas circunstancias importantes. Primero la antigüedad. D. Manuel fue nombrado obispo seis años antes que el propio D. Francisco. En segundo lugar, D. Francisco debe a la renuncia de D. Manuel su sede de arzobispo, y todo el mundo lo sabe; lo menciona el mismo *Diario* de Antonio de Robles. Sobre todo, D. Manuel es padrino de consagración episcopal de D. Francisco y de once obispos más⁴. Nuestra tesis es que el orden jerárquico funciona al revés, que D. Francisco acepta cierta primacía moral de D. Manuel, por amistad, por sentimiento de inferioridad o por lo que sea. Es decir que las mismas extralimitaciones de D. Manuel las soporta sin protestar. En este clima habría que situar el episodio, a fin de cuentas muy extraño, de la Carta de Sor Filotea. El seudónimo no basta para otorgar normalidad a esta intromisión de un prelado en el territorio de otro; y resulta que no hay huella de un reproche de D. Francisco. En este asunto, no hay que descartar la posibilidad de un acuerdo previo.

Según una carta venida de España, dirigida a D. Manuel por un tal Joseph de Barcia y publicada por Miguel de Torres (p. 196), los dos obispos aparecen más bien como amigos: le encarga saludar de su parte a D. Francisco. Amigos íntimos, probablemente no.

Ahora bien, aquí viene el dato inesperado. En 1693 hubo una tentativa fracasada de fundar en la propia capital del virreinato un convento de recoletas agustinas llamado Nuestra Señora de la Presentación "a ejemplo de Puebla dicen los documentos". Podemos añadir con poca probabilidad de equivocación: con fundadoras venidas de Puebla. Estos trámites parecen ignorados por los estudiosos hasta ahora porque los biógrafos no gustan de los fracasos. Tampoco mencionaba el padre Calleja el paso de Sor Juana por el monasterio de Carmelitas.

Posiblemente la iniciativa no vino de D. Francisco mismo. Quien suministra el dinero es el deán D. Diego Malpartida Zenteno y el cabildo civil. Apoya la petición no sólo la orden agustina sino el prior de los dominicos. Quien muestra menos entusiasmo es el virrey porque había ya un montón de conventos de monjas en la capital, diez y seis. He aquí la carta del arzobispo:

† Señor

El Doctor Don Diego Malpartida Centeno Deán de Vuestra Iglesia Metropolitana de Mexico desea fundar un recogimiento para trece Doncellas nobles y pobres que vivan vida Religiosa profesando la regla de Religiosas Recoletas Agustinas, y, consiguiendo la Real licencia y beneplácito de Vuestra Majestad, se pasara luego a impetrar bula de su Santidad para dicho efecto. Lo que Vuestro Arzobispo informa por agora con todo conocimiento y experiencia, es haber visto la casa que

⁴ La lista figura al final del *Dechado...* de MIGUEL DE TORRES, pp. 454-455. Uno es para Cuba, dos para Filipinas, los demás para la Nueva España o Centroamérica.

es nueva y de buen edificio bastante y competente, y la renta actual pasa de dos mil pesos que es muy proporcionada para tan corto número, sin lo que después de su vida de dicho Deán les quedará de aumento. No es de gravamen a esta Ciudad ni a Particular alguno, antes sí de mucho alivio en lo temporal, y en lo espiritual de gran servicio a la Divina Majestad por muchos pecados y ofensas de Nuestro Señor que se evitarán recogiendo este número de Doncellas pobres que frecuentemente peligran, y más en esta Ciudad.

Guarde el Cielo la Católica Real Persona de V. M. como hemos menester y ruego a Nuestro Señor en mis sacrificios y oraciones.

México y Mayo 11 de 1693 años
Francisco, Arzobispo de México⁵.

Al final, prevaleció la opinión del virrey y México tuvo que esperar algunos años más para la siguiente fundación de convento de monjas: uno de carmelitas, Santa Teresa la Nueva en 1704. Mientras tanto, se desquitaba D. Manuel fundando en Guadalajara y en Puebla.

Estos trámites sin resultado nos enseñan algo a nosotros. La situación es inaudita; lo normal, lo obligatorio casi, era fundar desde una ciudad grande hacia otra más pequeña, o a veces desde una ciudad de importancia análoga. En su cuidadosa lista de fundaciones, Josefina Muriel nos proporciona una sola excepción en 1593, Santa Catalina de Sena de México, primera comunidad de dominicanas de la capital, cuyas primeras monjas vienen de Antequera, Oaxaca, una región de la Nueva España en que la orden dominicana era especialmente poderosa⁶. El proyecto de Nuestra Señora de la Presentación supone realmente una primacía moral de D. Manuel Fernández de Santa Cruz, y un mínimo de entendimiento y colaboración entre los dos prelados más importantes del reino. Ahora bien, se da la casualidad de que dichas gestiones se realicen en el momento mismo⁷ en que la Décima Musa de México deja de serlo renunciando a la literatura, al trato social y a sus amados libros.

⁵ Véase *infra* el documento en anexo. Aquí modernizamos la ortografía, por afán de claridad.

⁶ También se ve en la lista de la orden franciscana un convento de Guadalajara, La Purísima y San Ignacio, 1761, que se funda a partir de San José de Lagos, Jalapa, pero la fecha de éste es apenas anterior: 1756; así que la verdadera "casa matriz" ha de ser la misma, San Felipe de Jesús de México, que existe desde 1665.

⁷ Se ignora la fecha exacta de la conversión de Sor Juana. 1693 es la más probable porque murió en 1695 y dice su primer biógrafo que cambió de vida "dos años antes de su muerte"; recordemos sin embargo que en el año 1694 cumplió Sor Juana 25 años de profesión, que por consiguiente ha podido escoger esta fecha simbólica; recordemos también que el momento exacto no importa mucho para lo esencial del debate. En cuanto a los sentimientos de D. Manuel hacia Sor Juana; no pueden haber sido muy adversos: en 1692, publica o deja publicar en Puebla unos villancicos suyos muy feministas a Santa Catarina.

El Arzobispo de Méx. informó al M. ser
muy conveniente el Recogimiento Regular que
el Sr. Juan de Vta. Del. de Méx. intenta fun-
dar y cumplirá Vta. M. a R. licencia =

Enier

El Don. Diego de Almagrera Zeniteno Dean de Vta. Spt.^a Meto-
politana de Méx. leva son. de un Recogimiento para veze Don-
cellas Nobres y pobres que vivan en la Religión, profesando la Regla
de Religiosas Descalzas de Agustinas, y conjuicando la Religión, y
benéficio de V. M. a para luego à impetrar Bula de su Sancti-
dad para el effecto = Lo que Vro. Arzob. informó por agora quanto
cononimiento, y experiencia, es haver visto la casa que es nueva, y es
buen edificio bastante y competente, y la renta actual para de dos
mill p. que es muy proporcionada para tan corto numero: sin lo que
después de un año de Vro. Dean. se pudiera se aumentos no es, lo que
uamen. à la Ciudad ni à Veracruz algunos: antes si de un año a la
uio en lo temporal, y en lo espiritual de gran auxilio ala Divina Alia.
por muchas peccadas y ofensas de Vro. S. que se cultivan recogiendo
este numero de Doncellas pobres que frequente mente peticionan, y
mas en esta Ciudad de el Cielo la Catholica R. Perona de V. M.
como hemos menester, y luego à Vro. S. en mis Dedicaciones, y
oraçiones. Méx. y Mayo 11 de 1673 a. =

Juan Arcebo de Merinas

UNA "MUGER IGNORANTE": SOR JUANA, INTERLOCUTORA DE VIRREYES

BEATRIZ MARISCAL HAY
El Colegio de México

Pocos escritores nos han dejado una explicación más apasionada del porqué de su quehacer literario que Sor Juana; su tan comentada *Respuesta a Sor Filotea* nos proporciona no sólo la defensa del derecho a pensar y a escribir de todo hombre y de toda mujer que tenga el talento necesario para hacerlo, sino su condenación de la persecución de la que fue objeto por no negar su instinto natural, por haber realizado con tanto éxito su vocación intelectual.

Talento y éxito fueron, es evidente, los verdaderos "pecados" de Sor Juana y no tanto el que hubiera de alguna manera desvirtuado su vocación religiosa con prácticas profanas tales como el escribir versos y comedias.

Si la *Respuesta* constituye una defensa y explicación de su incursión en el resbaloso campo de la disquisición filosófico-religiosa así como un justificado reclamo por los bien o mal intencionados ataques que padeciera a lo largo de una productiva vida intelectual, la *Carta* que escribiera nueve años antes, en 1682, a su confesor, el padre Antonio Núñez de Miranda¹, en la que defiende igualmente la licitud de su creación, a la vez que condena el chisme y la injuria que el ilustre jesuita desencadenara en su contra a raíz de su composición del tema y texto para el arco triunfal que se erigió en honor de los marqueses de la Laguna, apunta al trasfondo político, que no meramente religioso, de la conflictiva relación entre Sor Juana y ese preclaro varón del Reino de la Nueva España.

Esa temprana obra que provocó la ira fuera de toda proporción y al parecer irrevocable del padre Núñez es una de las menos apreciadas por los estudiosos modernos de Sor Juana, si bien le valió el ser considerada en el siglo XVII como segunda sólo a Tesauro en eso de inventar analogías, impresionando de tal manera al erudito Ketten que llega a desconfiar de que tal obra

¹ La *Carta* fue publicada por su descubridor, el padre AURELIANO TAPIA MÉNDEZ, *Auto-defensa espiritual de Sor Juana*, Monterrey, 1981, en una edición de la Universidad Autónoma de Nuevo León. El importante estudio de A. ALATORRE, "La *Carta* de Sor Juana al P. Núñez (1682)", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 35 (1987), 591-673, incluye una edición crítica del manuscrito de la *Carta* descubierto por el padre Tapia. Mis observaciones se refieren a la edición de Alatorre.

hubiese sido escrita por una mujer: "Algunos de estos símbolos tienen más agudeza que la que se podría esperar de una virgen"². Compuesta en 1680, el *Neptuno Alegórico* era la "fábrica alegórica" que habría de ser representada plásticamente en el arco triunfal que fue colocado en la entrada de la Catedral Metropolitana el 30 de noviembre de 1680 para honrar a los recién llegados virreyes³.

El *Neptuno* es, efectivamente, una obra cuya calidad literaria no está a la altura de las más de las de Sor Juana, además de ser de escaso interés y difícil comprensión para un lector moderno no versado en la cultura antigua griega y romana e ignorante del latín. En contraste, para el público culto de su tiempo, se trató de una obra indudablemente significativa, algo que podemos deducir tanto del odio que provocó en su rival intelectual, el docto jesuita Núñez, como del favor que le valió por parte de los virreyes, quienes, según la propia Sor Juana, comenzaron desde entonces a frecuentarla, y ni hablar del cuantioso pago, en oro, que la Catedral le dio por ella⁴.

Y, efectivamente, ¿por qué Sor Juana había de encargarse de semejante encomienda, que según ella misma era más apropiada al ingenio de los sabios varones? En la "Razón de la fábrica" con la que Sor Juana inicia el *Neptuno*, ella misma defiende, con la ironía que la caracterizaba, que no era tan desatinada la selección del Cabildo ya que éste había considerado que "para pedir y conseguir perdones, [era] más apta la blandura inculca de una mujer que la elocuencia de tantas y tan doctas plumas"⁵.

El arco fue efectivamente utilizado por Sor Juana no sólo para honrar al

² "Porro aliquot ex his Symbolis plus acuminis habent, quam á virgine expectare possis", *Apeltes simbólico*, t. 2. Citado por J. M. BERISTÁIN Y SOUZA en *Biblioteca Hispano Americana Setentrional*, t. 1 (Tipografía del Colegio Católico, México, 1816), p. 362.

³ NEPTVNO / ALEGORICO. OCEANO / DE COLORES, SIMVLACRO POLÍTICO, / QVE ERIGIO LA MVY ESCLARECIDA, / SACRA, Y AVGVSTA IGLESIA / METROPOLITANA / DE MEXICO: / EN LAS LVCIDAS ALEGORICAS IDEAS / de vn Arco Triunphal, que consagró obsequiosa, / y dedicó amante á la feliz entrada / DE EL Ex.mo Señor Don Thomas, Antonio, / Lorenço, Manuel de la Cerda, Manrique de Lara, / Enriquez, / Afan de Ribera, Portocarrero, / y Cardenas: conde de Paredes, Marqués de la / Laguna, de la Orden, y Cavalleria de Alcantara, / Comendador de la Moraleja, del Consejo, y / Camara de Indias, y Junta de Guerra, Virrey / Governador, y Capitan General de esta / Nueva-España, y Presidente de la Real / Audiencia, que en ella reside, etc. / QVE HIZO / La Madre Juana Ines de la Cruz, Religiosa / del Convento de S. Geronimo de esta Ciudad. / Con Licencia. En México, por Juan de Ribera en el Empedradillo [s. a.]

⁴ En el Archivo de la Catedral de México existe un "Decreto Capitular para que a la Reverenda Madre Juana Inés de la Cruz, religiosa del convento de San Gerónimo, se le libren doscientos pesos por haver echo la Idea y Poesía del Arco para el recibimiento de el Exmo. Sr. Virrey Marquez de la Laguna el año de 1680"; cf. LUIS GONZÁLEZ OBREGÓN, *México viejo (1521-1581)*, Patria, México, 1957, pp. 270-271. Sor Juana agradece el pago con una décimas que comienzan: "Esta grandeza, que usa / conmigo vuestra grandeza, / le está bien a mi pobreza, / pero muy mal a mi Musa".

⁵ *Neptuno*, p. 358. Las citas del *Neptuno* corresponden a la ed. de Alberto G. Salceda, t. 4 de las *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, F.C.E., México, 1957.

virrey y "cantar sus glorias", sino también para pedir, no perdones, pero sí dones de obra pública para "La cabeça del Reyno Americano"⁶.

Dos años después, ante el virulento ataque del padre Núñez, que la hace objeto de "escándalo público", se ve obligada a reiterar que, si bien como "muger ignorante" podría no corresponderle semejante tarea, su decisión de aceptar el encargo del arzobispo no había sido tomada a la ligera, sino que lo había hecho sólo después de "avérmel[o] pedido tres o quatro vezes, y tantas despedídomo yo, hasta que vinieron los dos señores juezes hazedores, que antes de llamarme a mí llamaron a la madre priora y después a mí, y mandaron en nombre del Excelentísimo Sr. Arzobispo lo hiciese, porque assí lo avía votado el Cavildo pleno, y aprobado su Excelencia"⁷.

El ingenio de la monja jerónima había estado, efectivamente, a la altura de las expectativas de sus mandantes y de los entendidos como Sigüenza y Góngora a quien se le encargara el otro Arco Triunfal erigido en honor del virrey (éste en la plaza de Santo Domingo), quien dedica todo un capítulo preliminar de la explicación de su propio arco *Theatro de virtudes políticas* a la alabanza del de Sor Juana cuya selección de Neptuno como figura para ensalzar al virrey era sumamente atinada en vista de "no ser *Neptuno* quimérico Rey, o fabulosa Deidad, sino sujeto que con realidad subsistió, con circunstancias tan primorosas, como son haver sido el *Progenitor* de los Indios Americanos"⁸, algo que procede a comprobar a través de un engarce de citas que van desde el Génesis, "Nobiliario" de Neptuno (cap. 10, v. 13) y Moisés a quien llama "su historiador" hasta los cronistas tan próximos a él como el padre José de Acosta (1539-1600) y fray Juan de Torquemada (?-1624), pasando por unos malabarismos etimológicos dignos de un ensayo aparte⁹.

⁶ *EXPLICACION SVCCINTA DEL / ARCO TRVMPHAL, QUE ERIGIO LA / Santa Iglesia Metropolitana de Mexico en la feliz entrada / del Ex.mo Señor conde de Paredes, Marques de la Laguna, / Virrey, Governador, y Capitán General de esta Nueva- / España, y Presidente de su Real Audiencia, / y Chancilleria.* Que hizo la Madre Juana Ines de la Cruz, Religiosa / del Convento de San Geronimo de esta Ciudad, fol. 2r., 1.18. Ed. facs. en *Homenaje del Instituto de Investigaciones Estéticas a Sor Juana Inés de la Cruz en el Tercer Centenario de su nacimiento*, UNAM, México, 1952.

⁷ *Carta*, ls. 58-64.

⁸ *Theatro*, Preludio III, "Neptuno no es fingido Dios de la Gentilidad, sino hijo de Misraim, Nieto de Cham, bisnieto de Noe, y Progenitos de los Indios Occidentales", pp. 23-39, en *THEATRO / DE VIRTVDDES POLITICAS, / QVE / Constituyen a vn Príncipe: advertidas en los / Monarchas antiguos del Mexicano Imperio, con / cuyas efigies se hermosteó el / ARCO TRVMPHAL, / Que la muy Noble, muy Leal, Imperial Ciudad / DE MEXICO / Erigio para el digno recibimiento en ella del / Excelentísimo Señor Virrey / conde DE PAREDES, / MARQVES DE LA LAGVNA, etc. / Ideolo entonces, y ahora lo describe / D. Carlos de Siguenza y Gongora / Cathedratico propietario de Mathematicas en / su Real Vniversidad. / En México: Por la Viuda de Bernardo Calderón, / DCLXXX. Ed. y pról. de Roberto Moreno de los Arcos, UNAM, México, 1986.*

⁹ JOSÉ DE ACOSTA, *Historia Natural y Moral de las Yndias* (Sevilla, 1590), ed. de E. O'Gorman, F.C.E., México, 1940; JUAN DE TORQUEMADA, *Monarquía Indiana* (Sevilla, 1615), ed. facs. de la de 1723 por S. Chávez Hayhoe, México, 1943.

De hecho, esta obra de Sor Juana se compone no de uno sino de tres textos, uno de ellos tridimensional, el arco mismo que tenía, además de imágenes, numerosas inscripciones alusivas (un soneto, octavas, décimas, redondillas, quintillas, letras castellanas y epigramas latinos).

El texto que conocemos como *Neptuno Alegórico* fue publicado muy probablemente en 1681, algunos meses después de la entrada oficial del virrey a la ciudad de México, mientras que su *Explicación*, escrita para ser recitada durante la celebración, habría sido impresa y repartida para esa ocasión y posteriormente reimpressa al final del *Neptuno*¹⁰.

Mis observaciones se centran en el arco y en su *Explicación* y pretenden arrojar alguna luz sobre el efecto público de esta obra de Sor Juana, que había de señalarla lo mismo ante el pueblo llano que ante cortesanos y eclesiásticos como interlocutora de los recién llegados virreyes.

La *Explicación* describe, en verso, cada uno de los ocho tableros o lienzos en los que a través de "jeroglíficos" se plasmaban, de acuerdo con la tradición, las proezas y hazañas del marqués las cuales, según la propia Sor Juana, eran tan grandes que requerían de jeroglíficos para expresarlas, al igual que los conceptos abstractos o las hazañas de los dioses¹¹.

En la *Explicación*, Sor Juana hace patente su conciencia de que su mensaje tiene que llegar no a un destinatario único, sino a públicos diversos: por un lado a "los entendidos" y por otro a "los vulgares"; los primeros podrían descifrar las inscripciones y establecer las relaciones por analogía entre las figuras mitológicas y el homenajeado, mientras que serían "los colores" los que atraerían los ojos de los segundos.

El arco era, por supuesto, algo más que colores, tanto por sus dimensiones como por lo imponente de su efímera arquitectura y complejidad de las imágenes representadas: tenía el claro propósito de impresionar a los súbditos y transmitirles un inequívoco mensaje sobre su nuevo príncipe, y a éste, sobre lo que se esperaba de su gobierno. El pueblo conoció a su virrey tal y como lo quiso representar Sor Juana; el *Neptuno*, más que literatura, era la presentación pública del gobernante y un pliego petitorio por parte de las autoridades locales.

En el primer lienzo del arco de "treinta varas de altura [unos 24 metros] y seis de latitud" se mostraba a la multitud reunida frente a la catedral la semblanza de sus nuevos gobernantes en figura de los dioses Neptuno y Anfitrión surcando los mares en un gran carro tirado por fieros caballos marinos.

¹⁰ Tanto la *Explicación* como el *Neptuno* fueron publicados por la Imprenta de Juan de Ribera en el Empedradillo, sin fecha. El *Neptuno* fue incluido en el primer tomo de las *Obras* de Sor Juana desde 1689, año en que se publica *Inundación Castálida*.

¹¹ "Y siendo las ilustres proezas y hazañas que en V. Exa. admira el Mundo, tan grandes que no es capaz el entendimiento de comprenderlas ni la pluma de expresarlas...", *Neptuno*, p. 356.

Una visión de dominio de los dioses- virreyes sobre mares y bestias. La imagen de poder abarcaba igualmente a los cuatro vientos colocados en las cuatro esquinas en "figuras extraordinarias semejantes a sus efectos y propiedades" y a otros seres formidables como el temible Tritón, hombre y pez a la vez, que tiraba del carro, servido por hermosas nereidas coronadas de conchas y perlas, y otro dios, Palemón, marino también y amo él de un delfín que tiraba de su carro, animal de fantástica apariencia cuyo significado heráldico no habría de escapar a los cortesanos, especialmente impresionables por la alta nobleza de la metrópoli.

Para el pueblo una primera visión de su nuevo gobernante plena de imágenes de poderío y dominio sobre hombres, bestias y aun sobre los elementos de la naturaleza, que debía inspirarles respeto y sumisión, y para los entendidos, en un soneto escrito con "bien cortadas y airosas letras" que aparecía en el pedestal, el mensaje de que, México, imperial laguna, debía inclinarse ante el señor de la Cerda, descendiente nada menos que de Alfonso X "Sabio por antonomasia", como lo llama Sor Juana (vs. 750-757)¹²:

Como en la regia playa cristalina
al Gran Señor del húmedo Tridente,
acompaña leal, sirve obediente
a cerúlea deidad pompa marina;
no de otra suerte, al Cerda heroico inclina,
de almejas coronada, la alta frente
la laguna imperial del Occidente
y al dulce yugo la cerviz destina.

Una vez puesto en escena el homenajeador en calidad de protagonista, y establecido su ascendente y poderío a través de su identidad con el dios de los mares, Sor Juana pasa a representar plásticamente las virtudes que considera deberá poseer el virrey:

- propiciar la estabilidad del reino, esa "isla" que el dios Neptuno fija sobre las aguas (lienzo 3º),
- proteger al débil, a Eneas a quien Aquiles está a punto de matar, y a los intelectuales, los doctos centauros que huyen del ignorante Alcides (lienzos 4º y 5º),
- actuar con generosidad, premiando la presteza con la que el delfín realiza su encomendada tercería convirtiéndolo nada menos que en constelación (lienzo 6º) y
- reconocer la derrota ante la superioridad intelectual, una de esas "finezas" tan caras a Sor Juana, que protagonizan Neptuno y Minerva,

¹² "Es también su Excelencia hijo de Isis, esto es, de la sabiduría del Señor Rey Don Alonso, el Sabio por antonomasia, llamado así por la excelencia de sus estudios, especialmente matemáticos", *ibid.*, p. 369.

diosa de las armas y de las letras, quien opone al agresivo caballo de guerra del primero la oliva, símbolo de paz y de sabiduría (lienzo 7º).

Esas virtudes que propone como necesarias al soberano constituirían la norma general de conducta que se espera del nuevo gobernante, prescripción que no deja de marcar a su autora por la naturaleza de la fineza del lienzo 7º, referente a la graciosa concesión de la superioridad intelectual de otro (o de otra) y por el lienzo que dedica a encomendarle al virrey la defensa precisamente de las letras:

Viva gallarda Idèa
De la virtud (Señor) que en vos campèa:
pues con piadoso estylo
Sois de las letras el mejor Asylo¹³.

Además de esta lista de virtudes, Sor Juana se encarga de presentar la demanda precisa de dos actos de gobierno en favor de la ciudadanía: el primero referido al gravísimo problema de las inundaciones que asolaban a la ciudad y el segundo a la conclusión de la fachada de la catedral.

En el lienzo colocado a mano izquierda de la entrada (lienzo 2º) aparecía representada la ciudad de México inundada por "las iras del líquido elemento" y al dios Neptuno, ya perfectamente identificado con el marqués de la Laguna, salvándola con una lanzada de su tridente. Así como Neptuno domina las aguas de los mares, él, dios-virrey, deberá dominar las aguas del lago de Texcoco que anegan constantemente la ciudad¹⁴.

En lo que concierne a la petición de la catedral, el "claro Neptuno", en calidad de "dueño principal de la obra, con muchos instrumentos de arquitectura"¹⁵, es compelido por Sor Juana a que:

En el Paterno amparo, y oportuno
Vuestro, la tantos años esperada
Perfección deseada,
Libra la soberana en quanto brilla
Imperial Mexicana maravilla¹⁶.

Esta ritualización del poderío del gobernante que se hacía patente al

¹³ Estos versos corresponden a la *Explicación* y se refieren al lienzo 5º *Explicación*, fol. 3r. ls. 13-16. Utilizo la ed. citada *supra*, nota 6.

¹⁴ "Y no menos (SEÑOR) de nuestra mano / La Cabeça del Reyno Americano... / Expuesta vive; espera assegurada / Preservación de la invasión salada", *Explicación*, fol. 2r. ls. 17-22.

¹⁵ Neptuno aparecía en calidad de arquitecto principal de la obra con la autoridad de las *Metamorfosis* XI de Ovidio y de los *Saturnales* de Macrobio en donde se decía que Neptuno y Apolo edificaron juntos los muros de Troya, *Neptuno*, p. 393.

¹⁶ *Explicación*, fol. 4r. ls. 24-28.

pueblo a través de fastuosas imágenes y palabras pronunciadas en fiestas públicas a las que asistían juntos pueblo, prelados y corte, jugaba un importante papel en la reiteración de las relaciones de poder, tal y como lo jugaba el teatro de este Siglo de Oro de las letras españolas, quedando su autora señalada como intérprete de los deseos de dos de las fuerzas locales: el cabildo y el arzobispado. El "Cicerón sin lengua", el "Demóstenes mudo" ideado por Sor Juana, transmitía, con "voces de colores", a los súbditos el mensaje de ascendencia del nuevo virrey, y a éste, el de las tareas por realizar.

Los jesuitas, y esto lo sabía muy bien el padre Núñez, habían aprovechado las fiestas públicas para hacer patente el lugar que les correspondía en la estructura de poder a todos los estratos de la sociedad novohispana. Baste como ejemplo la fastuosa celebración que organizaron en 1578, a escasos dos años de su establecimiento en México, con motivo de la llegada de una impresionante remesa de reliquias enviadas por el Papa. Las fiestas, en las que participaron lo mismo los hijos de los potentados (a quienes habían de educar en el recién fundado Colegio de San Pedro y San Pablo) que indios que bailaban, incluyeron certámenes poéticos, representaciones dramáticas, exhibición de exquisitos porta-reliquias y los consabidos arcos triunfales, todo con tanto éxito, que según el jesuita Pedro de Morales, relator del suceso, después de las representaciones "bastara a convertir turcos que se hallaran presentes"¹⁷.

Que a través de los mismos medios Sor Juana se convirtiera en portavoz del cabildo y del arzobispo y en interlocutora de los virreyes no habrá sido algo fácil de aceptar por el jesuita Núñez, de gran fama por su inteligencia y predicaciones, consejero espiritual de dos virreyes, el conde de Baños y el marqués de Mancera, de quienes fuera confesor, además de haber sido director del Colegio de San Pedro y San Pablo y, hasta dos meses antes de la llegada de los marqueses, primer jesuita de México, si bien su interinato como Provincial de la Compañía había durado escasos siete meses¹⁸.

El *Neptuno* no sólo le había valido a Sor Juana admiración y reconocimiento, sino que relegaba a Núñez a un segundo plano como intelectual de la corte; los virreyes ya no se preocuparían por escuchar sus sabias disquisiciones, como había sido el caso del antiguo virrey, sino que procurarían la compañía de la monja.

En contraste con el arco de Sor Juana, en el arco concebido por Sigüenza y Góngora, no hay peticiones concretas. A pesar de su originalidad de utilizar como modelos de conducta para el nuevo virrey la personalidad y acciones de

¹⁷ *Carta del Padre Pedro de Morales al Muy Reverendo Padre Everardo Mercuriano Prepósito General de la Compañía de Jesús* (México, 1579).

¹⁸ Núñez fue confesor tanto del conde de Baños (1660-1663) como del marqués de Mancera (1664-1673), pero no del marqués de la Laguna; fungió como Provincial del 2 de febrero al 20 de septiembre de 1680, en el período entre la muerte del P. Tomás Altamirano y la llegada de su sucesor, el P. Bernardo Pardo.

antiguos soberanos mexicanos, algo que parece impresionarnos más a nosotros que a sus contemporáneos (aunque evidentemente sería muy gratificante para el pueblo indígena que asistía a esas festividades el ver en los arcos no a dioses y figuras mitológicas de las que nada sabían sino a sus propios próceres), se ciñe más a su función tradicional de honrar y ensalzar virtudes y hazañas y no constituye, como el *Neptuno*, un pliego petitorio dirigido al gobernante¹⁹.

Sor Juana había tenido buenas relaciones con los antiguos virreyes, pero nunca como con los marqueses de la Laguna, y en especial con la marquesa. Dada la importancia que tenía esa relación para la religiosa, difícilmente estaría dispuesta a obedecer la orden de Núñez de interrumpirla, como lo dice claramente en su *Carta*.

En lo que concierne al *Neptuno*, me parece de especial interés el hecho de que Sor Juana haya presentado ante los ojos de todos, retratada en el grandioso arco triunfal, a la marquesa diosa como su marido y por lo tanto igualmente protagonista en esa representación de poderío por analogía que había ideado. El pueblo conocía a través de Sor Juana a su nuevo virrey, y lo conocía con una virreina a su lado.

La influencia política de Sor Juana, derivada de su cercanía con los virreyes, es difícil de constatar, pues este tipo de poder político funciona, precisamente, sin registro. Su ingenio le había valido el ser seleccionada para hablar con el nuevo virrey en nombre tanto del cabildo como el del arzobispado y para hacer la presentación pública de los nuevos gobernantes. De ahí en adelante, su tenacidad intelectual, sus argumentos en defensa del derecho de la mujer a discurrir y a escribir, junto con todo lo que amó y expresó a través de su poesía, pasaron a ocupar una parte importante de la atención de los marqueses, en detrimento de la que antes ocuparan otros como el jesuita Núñez, cuyas opiniones sobre el quehacer político no llegarían con la misma facilidad a oídos del virrey²⁰.

En el juego de influencias y poderes en el que con tanto éxito habían

¹⁹ Sigüenza atribuye a cada uno de los reyes de México una virtud que el nuevo virrey deberá imitar: Huitzilopochtli, la necesidad de principiar con Dios las acciones; Acumapich, la esperanza; Huitzihuitl, la justicia; Chimalpopoca, la defensa del reino; Moctezuma Ilhuicamina, la piedad; Axayácatl, la fortaleza; Tizoc, la paz; Ahuizotl, el don del buen consejo; Moctezuma Xocoyotzin, la benignidad; Cuitláhuac, la resolución y Cuauhtémoc, la constancia.

²⁰ Como muestra de la ascendencia de Núñez sobre los virreyes anteriores, Alatorre cita dos ejemplos (precedentes del *Diccionario bio-bibliográfico de la Compañía de Jesús en México*, t. 10 [México, 1970] de Francisco Zambrano y de Juan Antonio de Oviedo, *Vida exemplar, heroicas virtudes y apostólicos ministerios del V. P. Antonio Núñez de Miranda* [México, 1702]). El primero se refiere a una ocasión en que el P. Núñez se permitió poner en evidencia al virrey cuando éste trataba de entrar sin notarse en la Purísima cuando ya se había iniciado la charla doctrinal. El segundo, a la réplica del virrey cuando éste no parece decidido a acatar su consejo sobre un asunto de carácter político: "Vuestra Excelencia haga lo que le pareciere, pero yo bien sé que esto es lo que debe hacer, y de no hacerlo se irá sin remedio al infierno sin pasar por el purgatorio", A. ALATORRE, art. cit., pp. 603-604.

participado los jesuitas desde su llegada a la Nueva España gracias a la inteligencia de sus miembros, a su cercanía con los gobernantes y a su capacidad de convocatoria popular a través de espectáculos públicos, hacía su incursión la monja jerónima.

El que Sor Juana hubiera alcanzado este espacio político sería la razón profunda de "este enojo ... este desacreditarme ... este ponerme en concepto de escandalosa con todos"²¹, que sólo su fama y la protección de los marqueses de la Laguna lograron contener.

²¹ *Carta*, ls. 236-238. Sor Juana es contundente en cuanto a lo que ella veía como el origen de la actitud de Núñez: "A esto se siguió el Arco de la Iglesia. *Ésta es la irremisible culpa mía...*" (*Carta*, ls. 57-58; las cursivas son mías).

LECTURA DEL *PRIMERO SUEÑO*¹

ANTONIO ALATORRE
El Colegio de México
El Colegio Nacional

Cuando las organizadoras de este homenaje a Sor Juana me invitaron a participar en él, acepté sin pensarlo dos veces. Tengo mucho que decir acerca de Sor Juana. Su persona, su temperamento, sus aventuras, y sobre todo, sobre todo su obra, están muy presentes en mí. Además, mucho de lo que quiero decir está ya listo para ser dicho, o aun a medio decir, en forma de apuntes. Temas para ponencias ciertamente no me faltan. Tiempo después, cuando llegó el momento de dar título a mi intervención, me decidí por el que consta en el programa: "Lectura del *Primero Sueño*". De los muchos asuntos posibles, ése me pareció el mejor, por la sencilla razón de que el *Primero Sueño* es lo mejor que hizo Sor Juana. Además, siempre había tenido ganas de poner por escrito lo que pienso acerca del capítulo que Octavio Paz dedica al *Primero Sueño* en *Las trampas de la fe*. Mi ponencia consistiría en una crítica de ese capítulo². Lo único que faltaba era ponerme a escribir y, para ello, encontrar el tono adecuado, o sea el tono del razonamiento tranquilo; un tono tal, que en ningún momento pudiera irritar a ese buen representante del *genus irritabile* que es Octavio Paz; un tono de invitación al diálogo; el tono de la crítica cuando quiere ser "crítica" de veras (ejercicio de reflexión y no ganas de asaltar palmetazos).

Pero he aquí que hace unas semanas, justamente cuando iba ya a poner mis reflexiones por escrito, cayó en mis manos un volumen intitolado *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*, que leí con mucha curiosidad y mucha atención, lápiz en mano —exactamente la manera como leí en 1982 el libro de Paz—, y esto hizo que se alteraran mis planes. Las ganas de criticar una buena parte de lo que allí leí eran tan fuertes como las de criticar el capítulo de *Las trampas de la fe*, de manera que resolví acortar drásticamente la parte

¹ Trabajo leído (sin las notas de pie de página) en la sesión inaugural del "Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz" organizado por el Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer (El Colegio de México, 11 a 13 de noviembre de 1991).

² OCTAVIO PAZ, *Sor Juana Inés de la Cruz, o Las trampas de la fe*, México, 1982, pp. 469-507. (La paginación sigue siendo la misma en las reediciones y reimpressiones.)

dedicada a Paz dejando así lugar para lo otro. La dificultad de dar con el tono adecuado venía ahora a agravarse por el hecho de que, según supe, varias de las autoras de los ensayos recogidos en *Feminist Perspectives* iban a estar presentes *hic et nunc*. Desde ahora les pido a esas autoras lo mismo que le pido a Octavio Paz: que se dignen escucharme. El lugar prominente que se ha dado a esta conferencia no significa para mí un honor vistoso y halagüeño, sino una responsabilidad muy seria, una obligación de poner en mis palabras el máximo de sinceridad, el máximo de honradez, sin un solo grano de menosprecio o de acrimonia.

I

Comienzo, pues, con Octavio Paz. Y diré, por si hace falta, que no estoy sistemáticamente en desacuerdo con él. Por principio de cuentas creo, como él, que "no hay en toda la literatura y la poesía españolas de los siglos XVI y XVII nada que se parezca al *Primero Sueño*" (p. 474)³. También yo percibo la "nota

³ Cf. LUDWIG PFANDL, *Sor Juana Inés de la Cruz, la Décima Musa de México*, México, 1963, p. 208: "...casi me gustaría decir: en el círculo de la literatura universal no se dan muchas obras poéticas en las cuales hayan dejado fluir sus creadores, como Juana Inés lo ha hecho aquí, tan íntegramente toda su vida interior y todo su dolor espiritual", lo cual me parece un tanto exagerado. De hecho, el deseo de saberlo todo, o sea el "tema" básico del *Sueño*, no tiene nada de original. JOSÉ GAOS, "El sueño de un *Sueño*", *Historia Mexicana*, 10 (1960-61), p. 67, menciona "la formidable frase inicial de la *Metafísica* de Aristóteles" (que Sor Juana "pudo" conocer): "Todos los seres humanos tienden por naturaleza al saber". En este sentido, el *Primero Sueño* no carece de antecedentes en la poesía española. El más obvio, para mí, es el "¿Cuándo será que pueda...?" de FRAY LUIS DE LEÓN, expresión muy concisa de ese deseo de conocerlo todo, de entenderlo todo, que Sor Juana expresa de manera desbordante. En su edición de la *Poesía* de fray Luis, Madrid, 1986, pp. 118-124, JUAN FRANCISCO ALCINA reúne un precioso ramillete de textos sobre ese tópico (y sus variantes: 'en esta vida es imposible saberlo todo', o bien: 'Dios es el único que lo sabe todo'): "¿Sabes por aventura la espaciosa / y grande redondez...?" (libro de Job, traducción de fray Luis); "Felix qui potuit rerum cognoscere causas"; "Unde tremor terris, qua vi maria alta tumescant" (Virgilio); "Hunc solem et stellas et decedentia certis / tempora momentis..." (Horacio); "Cur salsi fluctus, cur ignibus aestuet Aetna..." (Sannazaro); "...allí contemplará grandes secretos / hasta en las florecillas y en las rosas" (Boscán). [Pueden añadirse muchos otros, v.gr. FRANCISCO DE ALDANA, "Sobre el bien de la vida retirada", *Poesías castellanas completas*, ed. José Lara Garrido, Madrid, 1985, pp. 242-243: "...la causa y la razón de Euro encendido, / por qué el alto Alacrán..., / por qué, si el Toro excelso..., / por qué la blanca Luna...", etc.] OCTAVIO PAZ olvida el "¿Cuándo será que pueda...?", aunque afirma (p. 326) que Sor Juana tenía las poesías de fray Luis en su biblioteca. (Yo, la verdad, no encuentro en ella, y concretamente en el *Sueño*, nada que suene a fray Luis de manera inequívoca. El deseo de saber era el que ella tenía desde siempre, y del cual era perfectamente consciente, con o sin lectura de la *Metafísica* de Aristóteles.) La singularidad o unicidad del *Primero Sueño* no consiste en el "tema", sino en la manera de decir, en la hechura. Por algo era el poema predilecto de Sor Juana. Por algo era el que más admiraban sus contemporáneos. (Sobre el extraño error de GERALD FLYNN, *Sor Juana Inés de la Cruz*, New York, 1971, pp. 33-34, según el cual los primeros lectores no supieron estimarlo, véase mi comentario en "Un devoto de Sor Juana...", *Filología*, Buenos Aires, 1985, núm. 2, pp. 168-169 y nota 23.) Por algo, para los lectores del siglo XX, es su obra cumbre. El juicio adverso y cuasi-decimonónico de GERARDO DIEGO, *Antología poética en honor de Góngora*, Madrid, 1927, p. 52, según el cual hay poemas de Sor Juana "mucho

personal" que recorre "secretamente" ese poema, a pesar de estar "construido con deliberada y rigurosa objetividad" (p. 496). Lo cual, naturalmente, no quiere decir que el contenido de las fórmulas "poema excepcional" y "poema personal" sea idéntico para él y para mí. Las razones de Paz suelen no coincidir con las mías. A menudo estamos en desacuerdo.

Bien puede ser que algunos de mis desacuerdos sean minucias. Pondré un ejemplo. Paz toma en serio (p. 469) el dato de que fue así, "*primero* Sueño", como Sor Juana quiso intitular su poema —a pesar de que, según ella misma, sus primeros lectores lo llamaban simplemente "*el* Sueño"—, y no cree que la palabra *primero* signifique que haya querido componer luego un "*segundo* Sueño". Yo opino lo mismo, pero mis razones no se parecen a las suyas. Paz dice: "El poema termina en puntos suspensivos...: el cuerpo despierta y el sueño se disipa. Es indudable que el brusco despertar pone fin al sueño, no a la aventura intelectual del alma. Así se explica y se justifica el adjetivo *primero*" (pp. 496-497). Y unas páginas después, reafirmando su idea con una reflexión acerca del grabado que Durero intituló *Melancolía I*, dice: "el grabado y el poema nos presentan únicamente una imagen inicial, la primera fase de un proceso. En este sentido son obras que, aunque formalmente completas y acabadas, se abren hacia lo inacabado y que aún no tiene nombre" (p. 506).

O sea: el *Sueño* se nos presenta como un poema acabado y al mismo tiempo inacabado; es como si terminara con un "Continuará" (puesto que "la aventura intelectual del alma" no ha llegado a su fin); es como "la primera fase de un proceso", y así se explica el ordinal *primero* que figura en el título. El razonamiento me resulta tan sutil, que casi se me volatiliza⁴. Mi explicación, en cambio, es burdamente filológica, basada como está en el epígrafe que aparece en las ediciones antiguas, a partir de la de 1692: "*Primero Sueño*", que así intituló y compuso la Madre Juana Inés de la Cruz, imitando a Góngora". Quien hizo ese epígrafe⁵ no nos está dando la noticia de que el lengua-

mejores (más decorativos y luminosos) que los versos enrevesados de ese poema", es verdaderamente excepcional.

⁴ De ninguna manera siento yo que el *Primero Sueño* termine abierto "hacia lo inacabado", o sea en puntos suspensivos. Yo lo veo perfectamente terminado en punto final, y cerrado y compacto en sí mismo. Desde "Piramidal, funesta, de la tierra nacida / sombra..." hasta "...el mundo iluminado, y yo despierta", lo veo como un solo discurso, como una oración de 975 versos. El *Primero Sueño* es un poema muchísimo más trabado que la *Primera Soledad*. Dice PAZ, p. 483, que "es artificial dividirlo en partes o secciones", y yo estoy de acuerdo; pero luego, curiosamente, él añade: "al mismo tiempo, es indispensable", tras lo cual, descartando lo que otros han hecho, propone su propia "división tripartita": el *dormir*, el *viaje* y el *despertar* (partes que luego "se subdividen en siete"). Yo no creo que tal operación sea "indispensable". Me limito a admirar la fluidez de las transiciones: entre el *dormir* y el *viaje*, y entre el *viaje* y el *despertar* no hay punto, por así decir, sino sólo punto y coma. (Obsérvese, por cierto, cómo Méndez Plancarte ha tenido que comenzar con minúscula no pocos de los "períodos" del discurso: vs. 354, 378, 399, 540, etc.)

⁵ "Se desconoce quién fue el autor de los [epígrafes] de la *Inundación Castálida*", dice PAZ, p. 263; sugiere uno de estos tres: fray Luis Tineo, el P. Calleja y el "anónimo autor" del Prólogo al lector, y se inclina por Calleja ("sin mucho fundamento", confiesa). En mi artículo de la *Nueva*

je del *Primero Sueño* es imitación —o emulación— del lenguaje de Góngora (cosa que cualquier lector *ad hoc* averigua en cuanto se echa a leer el poema); lo que nos dice es que *así* lo intituló su autora "imitando a Góngora". (De manera análoga, si Sor Juana intituló *El divino Narciso* el mejor de sus autos sacramentales y *Los empeños de una casa* la mejor de sus comedias, lo hizo "imitando a Calderón", autor de *El divino Orfeo* y de *Los empeños de un acaso*.) No sé si se ha reparado en este detalle: el adjetivo *primero*, en el siglo XVII lo mismo que en el XX, se apocopa cuando va antepuesto al sustantivo ("*primer momento*", "*primer hombre*"...). El título "debió" haber sido "*primer Sueño*". Si Sor Juana se decidió por "*primero Sueño*" fue, obviamente, para acentuar el parecido con "*primera Soledad*". Cualquier contemporáneo suyo sabría desde el primer momento que la competencia, esta vez, era con el príncipe de la poesía barroca.

La expresión "obras que se abren hacia lo inacabado y que aún no tiene nombre" me lleva a consideraciones de otro orden. A mí esa expresión me parece rara, nada técnica. ¿Qué es eso de "abrirse *hacia* lo inacabado"? Naturalmente, lo que ocurre es que Paz, como poeta que es, gusta mucho de ciertas caracterizaciones o definiciones que yo llamaría metafóricas o imaginativas (lo que los franceses llaman *style imagé*). Así, por ejemplo, dice que el barroco "es a un tiempo romántico y clásico, como el vanguardismo. Es *vértigo e inmovilidad: salto congelado*" (p. 80). Dice que mientras Calderón "*construye torres de razones y conceptos*", Sor Juana "*cava minas y galerías interiores*" (p. 94), aunque también dice que los sonetos de Sor Juana a la muerte de Laura "no son lenguaje esculpido sino lenguaje que *levanta arquitecturas aéreas*" (p. 189), y que el *Primero Sueño* es "un *obelisco verbal que emerge en una zona indecisa de neblina, precipicios y geometrías vertiginosas*" (p. 500). Dice también: "En Góngora triunfa la luz: todo, hasta la tiniebla, resplandece; en Sor Juana hay penumbra: *prevalecen el blanco y el negro*" (p. 470). Acostumbrado como estoy a otra clase de lenguaje crítico, no me siento preparado aquí para acompañar a Paz, para captar su pensamiento. No puedo asentir ni disentir: sencillamente no entiendo.

Mayor importancia tiene el caso de otras frases que sí entiendo, pero que, según yo, no se aplican al *Primero Sueño*, no lo están caracterizando ni definiendo. He aquí un buen muestrario de tales frases: "En lugar de la profusión de objetos y formas de las *Soledades*, [lo que hay en el *Sueño* es] el mundo

Revista de Filología Hispánica, 29 (1980), pp. 466-467, creo haber demostrado que el autor de los epígrafes es el prologuista anónimo, y que este prologuista no es sino Francisco de las Heras, secretario de la condesa de Paredes y "editor" de la *Inundación*. La seguridad con que en el epígrafe del *Primero Sueño* se explica la razón del título me hace pensar que también los epígrafes del *Segundo volumen* son de Francisco de las Heras. Sólo alguien muy bien enterado podía hacer semejante afirmación. ("Un papelillo que llaman *el Sueño*", dice la *Respuesta a Sor Filotea*, fechada a 1^o de marzo de 1691. ¿Quiénes serían esas personas que leyeron el poema en manuscrito un año antes de que se imprimiera?")

deshabitado de los *espacios celestes*" (p. 470); este mundo "carece de centro, y en sus *espacios deshabitados* el hombre se siente perdido" (p. 503); los personajes del *Sueño*, como los de *Un coup de dés* de Mallarmé, son "[el] *cielo estrellado* y [el] espíritu humano" (p. 505); Sor Juana "cuenta la peregrinación de su alma por las *esferas supralunares*" (p. 472), "por las *esferas celestes*" (p. 498); su alma soñadora contempla desde la altura "el *giro de los astros* y la *esfera celeste*" (p. 491); "En sus descripciones del *espacio celeste* no alude nunca a los descubrimientos de *la nueva astronomía*...; su mundo no tiene contornos claros ni límites precisos" (p. 502); "el universo de Sor Juana es el universo finito de la *astronomía ptolemaica*" (p. 471)⁶.

Hasta aquí esas frases que, según yo, no se aplican al *Sueño*, no tienen que ver con él. El *Sueño* no es, en modo alguno, un poema astronómico; no narra ninguna peregrinación por las esferas supralunares (la de Mercurio, la de Venus, etc.), ningún viaje por los espacios siderales; no contiene descripciones del giro de los astros, y el cielo estrellado no alcanza categoría de "personaje", pues no figura sino al comienzo, allí donde se dice que la sombra nacida de la tierra amenaza con subir hasta las estrellas, y éstas se ríen de la amenaza, ya que la sombra de la tierra no puede afectar ni siquiera a la luna⁷. Los quince versos iniciales son lo único "astronómico" que nos ofrece el *Sueño*.

A propósito de ellos vale la pena recordar la aguda observación que hace el P. Diego Calleja. Hay, dice, unas "materias" más capaces y otras menos capaces "de que en ellas buele la pluma con desahogo". La materia de las *Soledades* es de las muy capaces de poetización (prados amenos, arroyos cristalinos, hermosas serranas, etc.); en cambio, casi todas las que Sor Juana

⁶ "¿Era realmente la de Ptolomeo? Sí y no", dice PAZ en la p. 500. Yo diría más bien que no puede contestarse *ni sí ni no*. Sor Juana no dejó escrito nada sobre el asunto. No hizo ninguna profesión de fe "ptolemaica" ni tenía por qué hacerla, y en cuanto a los "descubrimientos de la nueva astronomía" (la de Copérnico y Galileo), fueron tabú para los católicos a partir de la condena de Galileo. En el siglo XVI era otra cosa. FRANCISCO DE ALDANA, en su epístola a Bernardino de Mendoza (ed. cit., p. 348), dice que la sabia naturaleza puso a Júpiter entre Marte y Saturno y "puso también en medio a los planetas / al Sol", lo cual es una clara profesión de heliocentrismo. Y es conocido el caso de FRAY DIEGO DE ZÚÑIGA, agustino, que en sus *Commentaria in Iob* publicados en Toledo en 1584, y reimpresos en Roma en 1591, acepta la visión copernicana ("terram moveri non est contra Scripturam Sanctam", cap. IX), lo cual le valió un elogio de Galileo. Pero esos *Commentaria* fueron prohibidos en Roma en 1616, y sobre las ideas de Copérnico y Galileo cayó una pesada losa de silencio. "Es claro —dice PAZ, p. 501— que Sor Juana tuvo noticias, así hayan sido imperfectas y vagas", sobre la nueva astronomía. Yo no diría que "es claro", sino que "bien podemos conjeturar". Pero hay que pensar en las cautelas que todavía a mediados del ilustrado siglo XVIII tuvo que emplear el P. FELICIANO (Cartas eruditas, 2, XXIII; 3, XX; 4, XXI) para hablar de la nueva astronomía.

⁷ Excepto —podría haber añadido Sor Juana— en los muy ocasionales eclipses de luna, causados por la sombra de nuestro planeta. Cf. en el *Divino Narciso*, vs. 1722 ss., el detallado comentario sobre el eclipse de sol que hubo el Viernes Santo a las 3 de la tarde. — En cuanto a los conocimientos astronómicos de Sor Juana, no hay que olvidar lo del cometa de 1680 (soneto "Aunque es clara del cielo la luz pura...", con la nota de Méndez Plancarte).

escogió "son —dice Calleja— materias por su naturaleza tan áridas, que averlas hecho florecer tanto, arguye maravillosa fecundidad en el cultivo". A diferencia de Góngora, que abre la *Primera Soledad* con un dato también astronómico (el signo zodiacal de Taurus), pero bañado todo en sonriente mitología, Sor Juana, sin omitir lo mitológico, incluye una explicación científica, es decir, algo prosaico por definición: la oscuridad nocturna, el fenómeno noche, es la sombra que la tierra proyecta hacia lo alto cuando el sol está "debajo" de nosotros, alumbrando a nuestros antípodas. Y, sin embargo, esos versos iniciales son tan bellos, tan eficazmente poéticos como los de Góngora.

A los quince versos "astronómicos" del comienzo pueden añadirse otros ocho, del 301 al 308 (o más bien cinco, pues los tres últimos contienen sólo una condena de la astrología judiciaria). Es el momento intensamente gozoso en que el alma, libre de las trabas corporales, activa y despierta mientras el cuerpo yace como cadáver, se cree ya capaz de cosas cuya imposibilidad es evidente en estado de vigilia, e imagina un "vuelo intelectual con que ya mide / la cantidad inmensa de la Esfera, / ya el curso considera... [de] / los cuerpos celestiales", y, para ejercitar inmediatamente tan maravillosos poderes, se coloca en la cima de una montaña altísima. Pero la cosa no va más allá. En ningún momento va a haber medición de esferas ni consideración alguna del curso de los astros. La montaña altísima no es observatorio astronómico, sino mirador para contemplar el conjunto inmenso de las cosas de este nuestro mundo sublunar. El vocabulario "astronómico" no es aquí sino una entusiasta hipérbole de los poderes intelectuales del alma humana —o, más exactamente, de lo que *serían* esos poderes si el alma fuera independiente del cuerpo, si no estuviera encadenada a él.

El P. Calleja pondera el contraste que hay entre la elemental simpleza del tema, que es el deseo de saber, y la multitud de "erudiciones" con que Sor Juana lo va desarrollando, "los puntos de las facultades, historias y fábulas que toca", o sea el fondo variadísimo de disciplinas o de saberes de donde ella saca sus imágenes y sus reflexiones, añadiendo, de paso, que los lectores no muy versados en todas esas disciplinas encontrarán naturalmente oscuro y difícil el poema (necesitado de notas como las que dos siglos y medio más tarde le pondría Alfonso Méndez Plancarte)⁸.

⁸ Ya en 1692 Juan Navarro Vélez, clérigo menor, después de admirar la riqueza y variedad de conocimientos que revela el *Sueño* ("con verdad, las noticias son una Amalthea [cornucopia] de toda mejor erudición"), hace votos por que algún "ingenio bien despierto" lo ilustre con comentarios (a imitación de Salcedo Coronel y los demás comentaristas de Góngora), "para que todos gocen los preciosísimos tesoros de que está rico" (censura del *Segundo volumen*). Quien cumplió este deseo, aunque sólo llegó al verso 233, fue el canario PEDRO ÁLVAREZ DE LUGO, autor de una *Ilustración* recientemente editada por Andrés Sánchez Robayna. Por desgracia, este Álvarez de Lugo no era un "ingenio bien despierto"; yo encuentro su escrito muy poco esclarecedor, además de farragoso y cansado. Álvarez de Lugo está muy por debajo de Salcedo Coronel, pero su *Ilustración* vale como testimonio del prestigio que tuvo Sor Juana en sus tiempos.

De esas varias disciplinas, la astronomía dista muchísimo de ser la más prominente. Pensemos, sin ir más lejos, en los 75 versos ocupados por la anatomía y la fisiología, o sea en esas minuciosas y graciosas consideraciones sobre la temperatura corporal y sobre las funciones de corazón, pulmones, estómago y cerebro (vs. 192-266), materias insólitas en la poesía, eminentemente prosaicas aunque no oscuras, salvo para un lector muy impreparado, ignorante de fenómenos como la respiración y la digestión, y no digamos de detalles técnicos como la pugna entre el "calor vegetativo" y el "húmedo radical".

Aquí vale la pena añadir algo sobre la crítica de Paz. Comentando ese pasaje anatómico-fisiológico dice que, según Méndez Plancarte, Sor Juana se documentó en fray Luis de Granada, tras lo cual estampa este lacónico comentario: "Tal vez" (p. 487). Es un *tal vez* muy extraño, puesto que Méndez Plancarte no dice así como así que Sor Juana siguió a Granada, sino que anota prolijamente el pasaje con textos muy pertinentes de la *Introducción del Símbolo de la fe*, el popularísimo libro de Granada⁹. Es como si a Paz le hubiera parecido demasiado humilde esa fuente y hubiera tenido necesidad de postular otras más prestigiosas. Dice que "en los retratos de Miranda y Cabrera se ven, en los estantes, volúmenes de Hipócrates, Galeno y otros tomos en latín de anatomía, cirugía y farmacia" (p. 487), y, si bien se guarda de tomar esto como argumento (pues sabe que los rótulos puestos por uno y otro pintor son fantasiosos), encuentra "verosimilitud" en algo que sugirió Emilio Carilla: que Sor Juana leyó directamente a Galeno. Aquí soy yo quien dice: *Tal vez* (pero no sin preguntar qué objeto tiene imaginar un conocimiento directo de Galeno, cuando los datos materiales de esos 75 versos están ya en fray Luis de Granada).

Algo semejante parece haber ocurrido en el caso de los conocimientos astronómicos. Tengo la impresión, fuertísima, de que Paz se dejó llevar demasiado lejos por ciertas sugerencias de Karl Vossler y de Robert Ricard. Dijo Vossler que Sor Juana pudo haberse inspirado en el *Iter exstaticum* del jesuita Athanasius Kircher, y Ricard añadió el *Corpus Hermeticum* y la tradición de los "sueños de anábasis", cuyo prototipo es el *Somnium Scipionis* de Cicerón. "Estas indicaciones —dice Paz— permanecieron aisladas durante años; a mí me tocó atar los cabos y mostrar que la tradición hermética, de la que es parte

⁹ El corazón "está como rey en medio de nuestro pecho...; el pulmón, a manera de *fuelle*..., [hace entrar aire] para que de él se engendren los *espíritus vitales*" (Granada) > "Este, pues, miembro rey y centro vivo / de *espíritus vitales*..." (Sor Juana), etc. Véanse las notas de Méndez Plancarte, desde el v. 210 hasta el 265. — FRANCISCO DE ALDANA, después de decir que la naturaleza puso al Sol en el centro de los planetas (*supra*, nota 6), añade que "así en medio del pecho ha colocado / aquel *cuerpo vital*, cuya figura / imita a las pirámides de Egipto. / que por su nombre corazón se llama...", y pocos versos después reitera, curiosamente, la comparación con las pirámides: el corazón, "...colocado en medio, / cuerpo piramidal, como en su *centro*. / exhala mil *espíritus vitales*...". (Pongo en cursiva las palabras que hacen pensar que la fuente de Aldana fue también, con toda seguridad, fray Luis de Granada.)

esencial la visión del alma liberada en el sueño de las cadenas corporales, llegó a Sor Juana a través de Kircher..."; y añade: "Pero habría sido imposible llegar a esta conclusión sin los trabajos de Frances A. Yates" (pp. 476-477), en particular su *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*. Y el paso de la hipótesis a la seguridad es rapidísimo. Al principio de un párrafo, en la p. 480, dice Paz: "Éstos fueron, *probablemente*, los textos en que se inspiró Sor Juana", y dos líneas después: "*sin duda* los conoció y estudió"¹⁰.

De hecho, Paz no hace ninguna verdadera adición a los datos de Vossler, Ricard y Méndez Plancarte. Es seguro que en dos pasajes del *Sueño* denota Sor Juana algún conocimiento de obras de Kircher: allí donde dice que las Pirámides de Egipto pueden tomarse como símbolo del anhelo de perfección (vs. 400-407) y allí donde describe la linterna mágica (vs. 873-886), maravilloso juguete dado a conocer precisamente por Kircher. Fuera de eso, Paz no señala un solo pasaje, un solo concepto cuya presencia en el poema deba explicarse por el conocimiento de la tradición hermética y, concretamente, del *Iter exstaticum* de Kircher¹¹. Ciertamente no necesitaba Sor Juana mucha

¹⁰ Cf. también "*sin duda* a través de Kircher" (p. 234); "Es seguro que Sor Juana conoció esos volúmenes [de la *Musurgia universalis*]" (p. 316); Kircher "ejerció un verdadero magisterio en los círculos intelectuales de la Nueva España, notablemente en Sor Juana Inés de la Cruz y en Carlos de Sigüenza y Góngora" (p. 335). En la p. 607, al enumerar los hechos fundamentales de la biografía de la monja, al lado de "la obcecada terquedad de Núñez de Miranda" y "la amistad amorosa con la condesa de Paredes", pone PAZ al P. Kircher "como transmisor de la tradición hermética". (Algo de marcha atrás encuentro en la p. 339: Sor Juana no tuvo "noticias del movimiento filosófico y científico de su tiempo. Cuando las tuvo..., fueron vagas, deformadas por la camisa de fuerza de la ortodoxia o desfiguradas por las fantasías de espíritus como Kircher".) – También cree Paz que lo egipcio del *Neptuno* proviene de Kircher (véanse las pp. 230 y 234, y sobre todo la 237: "El *Neptuno alegórico* es una obra de inspiración kircheriana, aunque Sor Juana no cita en ella al jesuita alemán"). Sobre esta cuestión vale la pena leer a KARL LUDWIG SELIG en las *Actas del III Congreso de Hispanistas*, México, 1970, pp. 831-837, y a JOSEPH R. JONES en *Hispanófila*, 1979, núm. 65, pp. 43-58, los cuales precisan que quienes le sirvieron a la monja fueron autores como Valeriano y Natal Cómite. (En las pp. 49-53, JONES demuestra que quien *sí* conocía a Kircher era Sigüenza y Góngora.) MARIE-CÉCILE BÉNASSY-BERLING, que se interesa no poco por Kircher en su *Humanisme et religion chez Sor Juana Inés de la Cruz*, Paris, 1982, y hasta le dedica un anexo intitulado "Une source importante de Sor Juana" (pp. 422-431), reconoce honradamente en la p. 159, nota 81: "Il semble certain que Sor Juana ne s'inspire directement de l'auteur jésuite que pour l'image de la pyramide mentale. Pour le reste, Kircher a été plus probablement un point de départ des réflexions de notre Mexicaine, peut-être du processus d'élaboration; il n'a pas été à proprement parler un modèle". Las menciones del *De magnete* (en la *Respuesta a Sor Filotea*) y del 'ars combinatoria' (en el romance "Allá va, aunque no debiera..." y en el soneto "Vuestra edad, gran señor, en tanto exceda...") no arguyen gran cosa. (En la p. 147, nota 37, la doctora BÉNASSY añade muy plausiblemente un nuevo "eco" kircheriano a los ya conocidos.) En cuanto al *Somnium Scipionis*, no hay la menor prueba de que Sor Juana lo haya conocido.

¹¹ El atribuir la idea estructural del poema de Sor Juana ("Soñé que...") a la influencia "hermética" de los "sueños de anábasis" me parece una exageración desmesurada. El "Soñé que..." es cosa de todos los tiempos y todos los lugares. Cito, como curiosidad poco conocida, el "Poema –en silva– que Antonio de León Pinelo (amigo de Ruiz de Alarcón) dedicó a la muerte de Lope de Vega: "...Començó a discurrir la fantasía / que el daño prevenía, / fabricando de especies en la Idea / lo que menos desea: / tantas produce y tantas multiplica, / y al pensamiento aplica, / que, confundida de su misma essencia, / para ocuparla al sueño dio licencia, /

lectura y mucho estudio para decir que, cuando soñamos, el alma está "casi dividida" del cuerpo (v. 297): *casi* dividida; *cuasi* dividida; como si estuviera separada del cuerpo, o sea libre de estorbos, suelta y desembarazada, ajena al tumulto de datos de los sentidos y a la exigente y prosaica realidad¹².

Cada vez que en mi seminario de Poesía de los siglos de oro le llega el turno a Sor Juana, les pido a los estudiantes (posgraduados) que lean o releen el capítulo que dedica Paz al *Primero Sueño*, y lo releo yo mismo. Y cada vez me impresiona la desproporcionada presencia de Kircher, sobre todo en comparación con el lacónico *tal vez* con que Paz despacha la influencia segurísima de fray Luis de Granada. El índice onomástico, al final del libro, muestra gráficamente esa desproporcionada presencia, lo mismo que la de Giordano Bruno, Marsilio Ficino y el *Hermes Trismegisto* (todo lo cual, desde mi punto de vista, constituye un mundo completamente ajeno al de Sor Juana). Creo que Paz quedó deslumbrado por la innegable brillantez del libro de la gran filóloga inglesa sobre Bruno y el hermetismo, y deslumbrado asimismo por la muy llamativa figura del P. Kircher. Por sí solo es muy elocuente el hecho de que, de las 32 láminas del libro, 13 procedan de obras de Kircher, si bien rara vez se nos explica qué relación tienen esas láminas con Sor Juana, y por otra parte Paz mismo parece no haber leído más que el capítulo segundo del *Iter exstaticum*, que Rubén Bonifaz le tradujo del latín. El *Iter exstaticum* —dice Paz— narra "un viaje por las esferas celestes y pertenece a la tradición de los sueños de anábasis": bajo el nombre de Teodidacto (que significa 'instruido por Dios'), el autor emprende un viaje "por los espacios siderales" llevando como *cicerone* a Cosmiel (personaje cuyo nombre significa algo así como 'el arcángel encargado del Cosmos'). Se trata, pues, de una "visita guiada" por "los planetas, los cielos superiores y el firmamento de las estrellas fijas" (pp. 477-478). Nada de esto hay en el *Primero Sueño*, ni viaje sideral ni mucho menos *cicerone*. Recuérdense ahora las caracterizaciones que antes cité: "peregrinación del alma por las esferas supralunares" o "por las esferas celestes",

si bien la operación aún no cesando, / nuevas formas juntando, / en disponerlas diestra, / éstas me finge, representa y muestra. / Parecióme que entrava en rica sala / de un palacio tan bello y sumptuoso...", etc. Final: "Desperté apenas, cuando / repitiendo el cuidado los temores, / a funestos clamores / lo que ignorar quisiera preguntando, / conocí el desempeño / del ya cumplido sueño" (*Fama póstuma de Lope de Vega*, ed. Juan Pérez de Montalbán, Madrid, 1636, fols. 120v-130r).

¹² Cf. PAZ, p. 473: "el alma, por ser de naturaleza distinta del cuerpo, puede separarse de su envoltura carnal en momentos excepcionales, como el éxtasis y ciertos sueños... Así, el alma es una prisionera del cuerpo, idea que la Iglesia siempre vio con desconfianza y que nunca aprobó". De hecho, en la literatura española, como en tantas otras, pululan los textos en que se habla de la "cárcel corporal". Baste pensar en fray Luis de León: "¿Cuándo será que pueda / libre de esta prisión volar al cielo...?". Los místicos (v.gr. Santa Teresa: "*esta cárcel* y estos hierros / en que el alma está metida") podían aducir la autoridad nada menos que de San Pablo, ansioso de "*dissolvi* et esse cum Christo" (Filipenses, 1:23). La "liberación" del alma es el presupuesto de la larga serie de sonetos de sueño erótico, v.gr. ALDANA. "Galanio, tú sabrás que esotro día..." (ed. cit., p. 196): la presencia del ser amado llena el alma, "la cual, sin su *corpóreo impedimento*, / por aquel paso en que me vi te juro / que el bien casi sintió del paraíso".

descripción del "espacio celeste" y del "giro de los astros", etc. Es como si a la lectura del *Primero Sueño* hubiera sobrepuesto Paz la del *Iter exstaticum* hasta el punto de hacer prácticamente indistinguibles o intercambiables sus respectivas caracterizaciones¹³.

Casi todas las demás notas críticas que había pensado escribir sobre el susodicho capítulo de *Las trampas de la fe* tienen que ver con esa para mí extraña caracterización¹⁴. Añadiré que las prolifas especulaciones sobre hermetismo, sobre egipcianismo, etc. —o sobre el *Sueño* como "profecía" de *Un coup de dés*, del *Cimetière marin*, etc. (pp. 470-471, 500)— ponen en evidencia, por contraste, lo poco que el poeta Octavio Paz tiene que decir sobre algo que para mí es lo más importante de todo: la belleza del *Primero Sueño*. Sólo tres pasajes le merecen algo de atención. Dice que "el fragmento consagrado al Hombre es, con el de la visión del alma suspensa en su pirámide mental, uno de los más hermosos" (pp. 494-495); dice también que el pasaje relativo a Faetón es "uno de los más bellos del poema", aunque desgraciadamente "se rompe de una manera abrupta" (p. 496); y los 27 versos dedicados a la rosa, que a mí me parecen perfectos, él los ve como simple "pretexto... para variaciones más o menos afortunadas sobre los tópicos culteranos acerca de las flores" (p. 495); *más o menos* afortunadas, o sea no muy buenas¹⁵. Peor aún: al final del "Ensayo de restitución", que es como el broche del libro, dedica un párrafo al *Primero Sueño* y allí dice (p. 627): "No sé si la influencia de Góngora fue en este caso afortunada: el tema es arduo y las complicaciones sintácticas aumentan inútilmente las dificultades intelectuales". *No sé*, o sea que probablemente Sor Juana anduvo desacertada en su elección de lenguaje poético.

¹³ También hay caracterizaciones sin astronomía ni hermetismo. Así en la p. 481: el *tema* del *Sueño* es el mismo que el de la *Respuesta a Sor Filotea*: "la búsqueda del conocimiento" (las ganas de saber). Cf. también p. 497: "los límites de la razón", *tema* del *Sueño*.

¹⁴ Recojo una minucia: se sorprende PAZ (p. 490) de ver que "[en] todo el poema no hay una sola alusión a Cristo". No tenía por qué haberla, digo yo, puesto que el tema del *Sueño* es el conocimiento de la naturaleza (Calleja: "las cosas de que el universo se compone"), no el conocimiento de lo divino, ni mucho menos la doctrina cristiana. Ahora bien: el caso es que *sí* hay una alusión a Cristo, y al Cristo por así decir "básico", el Dios-Hombre, el Cristo de la Encarnación y la Unión Hipostática. En esos versos 696-703 del *Sueño* muestra Sor Juana que *uno de sus saberes* era la teología (una teología no escuetamente dogmática, sino orientada a la afectividad: imposible es que el género humano se olvide del beneficio de Cristo!). Cita PAZ estos versos en la p. 495, pero no da señales de haberlos entendido bien, a pesar de que la nota de Méndez Plancarte es muy clara.

¹⁵ Son los vs. 730-756 del *Sueño*. Méndez Plancarte, en su prosificación, tomó "ebúrnea figura" (v. 731) como perifrasis de 'azucena' y todo el resto como perifrasis de 'rosa'. Tal vez por eso habla PAZ de "tópicos sobre flores". Para mí es evidente que el pasaje se refiere únicamente a la *rosa* (la azucena estorba aquí). ¿Tópicos? Sí, claro. ¡Vaya si se habían escrito versos y más versos (sonetos en particular) sobre el color y la forma y el perfume y lo efímero de la "breve flor"! Bien que lo sabía Sor Juana; bien sabía que "todo poeta aquí se roza" (soneto "Señora doña Rosa..."), de manera que aceptó el reto y, francamente, se lució. Para mí, esos versos son una delicia.

Yo siento todo lo contrario. Así como la concepción de *Los empeños de una casa* y del *Divino Narciso* fue la calderoniana, puesto que Sor Juana quería competir con el gran Calderón en su territorio mismo, así el lenguaje del *Sueño* tenía que ser precisamente el gongorino, puesto que ahora la competencia era con Góngora. Por lo demás, ni las *Soledades* ni el *Primero Sueño* se escribieron para el vulgo, sino para los entendidos. En tiempos de Sor Juana seguía siendo Góngora el poeta número uno. Y los lectores más aptos del *Sueño* eran los que tenían más presentes en la memoria los dos grandes poemas gongorinos: ellos podían captar y apreciar todas las reminiscencias, no sólo las más obvias –digamos las voces "de las nocturnas aves, / tan oscuras, tan graves"–, sino aun las más sutiles, las que son apenas un eco delgado o un armónico en *pianissimo*. El gongorismo del *Primero Sueño*, digo yo, no es una cobertura sustituible por otra, sino parte de su esencia misma. Fondo y forma son aquí una sola cosa.

Además, yo niego decididamente que el tema sea "arduo", y que esta dificultad aumente "inútilmente", como Paz dice, por lo gongorino del lenguaje. Yo siento lo mismo que el P. Calleja cuando subraya no la dificultad o complejidad del tema del *Sueño*, sino, por el contrario, su increíble, su terrible simplicidad. El tema del *Sueño* –dice– no es sino éste: "Siendo de noche, me dormí; soñé que de una vez [o sea: de un solo golpe] quería comprender todas las cosas...; no pude..."; etc. La hazaña de Sor Juana, como la de Góngora, fue, para decirlo con palabras del mismo Calleja, haber exornado un asunto tan simple "con tan copiosa elegancia de perífrasis y fantasías"¹⁶. Los lectores *ad hoc*, sigue diciendo, "están bien ciertos de que no escribió nuestra Poetisa otro papel que con claridad semejante nos dexasse ver la grandeza de tan sutil espíritu". *Claridad*, dice; todo lo contrario de oscuridad y dificultad. Para mí, el *Primero Sueño* es un poema transparente y deleitoso.

¹⁶ La *Vida* de Sor Juana por el P. Calleja, impresa como "Aprobación" de la *Fama* (1700), es un documento de importancia capital. Véase mi artículo de *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 29 (1980), pp. 474-481. Después, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 35 (1987), p. 592, nota 3, me declaré en desacuerdo con Paz, que caracteriza esa *Vida* como "narración edificante", como pieza hagiográfica. Y es notable cómo dos reseñadores de *Las trampas de la fe*, evidentemente sin haber leído a Calleja, se apresuraron a copiar y glosar a Paz: "Desde su fervoroso primer biógrafo, el P. Calleja, que interpretó su vida a través de la religión..., la hagiografía católica se ha encargado de servirnos policromadas estampitas piadosas..." (EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL); "La bibliografía y la crítica sobre Sor Juana han oscilado entre la hagiografía y el psicoanálisis clínico: la biografía de Diego Calleja y el libro de Ludwig Pfandl ilustran esos extremos" (JOSÉ MIGUEL OVIEDO). Las dos reseñas están en la *Rev. de la Univ. de Méx.*, julio de 1983. A mí me parece injusto que Calleja –autor, además, de una hermosa *Elegía* en celebración de Sor Juana– quede etiquetado como "hagiógrafo" (o sea 'no fidedigno'), tal como me parecería injusto que el *Primero Sueño* quedara etiquetado como "poema astronómico". Calleja, que se carteo con Sor Juana durante veinte años, fue quizá quien mejor la conoció.

II

Ahora viene la parte más ardua, o sea la crítica de lo que tres críticas han dicho recientemente acerca del *Primero Sueño* en el volumen *Feminist Perspectives*¹⁷. La más ardua porque esas tres críticas se encuentran en este auditorio y me están escuchando *hic et nunc*. Que Octavio Paz lea más tarde mi crítica (si es que le interesa leerla) es cosa muy distinta que este criticar cara a cara. Alentado por el hecho de que una de las críticas a quienes voy a criticar es amiga mía y la otra fue mi alumna en la Universidad de Princeton, les pido a las tres exactamente lo mismo que le pido a Octavio Paz: paciencia, ecuanimidad, disposición para oír. Por mi parte, me comprometo a decir simplemente "mi" verdad, y a decirla de la manera más cándida y honrada posible. Debo añadir que mi lectura de esa colección de ensayos es sumamente reciente, de modo que bien puede ocurrir que mi opinión no esté, por así decir, cuajada del todo. En este sentido mi crítica de la lectura de Paz ha sido relativamente fácil, ya que conozco su libro desde hace nueve largos años. Así pues, si lo que voy a decir resulta poco claro o poco coherente, les ruego que me perdonen, pero me apresuro a asegurarles que estoy completamente dispuesto a dialogar.

El volumen *Feminist Perspectives* me ha llamado poderosamente la atención por varias razones, la principal de las cuales es fácil de explicar: yo, que durante quince años, de los 30 a los 45 de mi edad, leí no poca teoría literaria, como catedrático que fui de esa materia en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de México, ahora —y esto quiere decir durante los últimos veintitantos años— he prescindido mucho de tales lecturas, contentándome con seguir desde lejos y *grosso modo* las novedades ideológicas y metódicas, etc., y demorándome un poco sólo en aquello que considero sólido. Sabía, por supuesto, que uno de los resultados del modernísimo Movimiento de Liberación Femenina, fenómeno casi mundial y de incalculable trascendencia, era el surgimiento de toda una teoría feminista de la literatura. Pero no me imaginaba que la producción teórica fuera ya tan considerable. Una y otra vez, al leer lo que dicen las tres críticas¹⁸, me topo en las notas

¹⁷ *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. S. Merrim, Wayne State University Press, Detroit, 1991.

¹⁸ Cuatro de los artículos incluidos en *Feminist Perspectives* son ajenos a mi crítica, a saber: el de las pp. 86-93, comentario breve y algo esquemático de la *Respuesta a Sor Filotea*; el de las pp. 162-176, análisis de los sonetos 177, 178 y 183 de la ed. de Méndez Plancarte; el de las pp. 61-85, investigación excelente —muy de primera mano— sobre la vida en los conventos femeninos de la Nueva España; y el de las pp. 38-60, reimpresión (no íntegra) de un artículo de DOROTHY SCHONS publicado en *Modern Philology* en 1926. La reimpresión, según la editora (p. 8), se justifica porque ese artículo no sólo "remains a landmark piece" (en lo cual estoy de acuerdo; y cf. PAZ, pp. 91-92), sino que es "the mother of feminist studies on Sor Juana" (lo cual me parece muy raro: el trabajo de DOROTHY SCHONS, acopio utilísimo de datos documentales, no tiene *nada* en común con los "feminist studies" de nuestros tiempos, su presunta prole).

con referencias bibliográficas a un nutrido *corpus* de libros y artículos de teoría y crítica feminista escritos por mujeres.

Y si me impresiona la cantidad de estos productos, me impresiona aún más su calidad, su índole. En su expresión más radical, la crítica feminista desconfía de todo cuanto dicen los seres humanos de sexo masculino, hasta el grado de no mencionarlos siquiera. Como he prometido total honradez, confieso que posiblemente esto que digo me esté saliendo por la boca de la herida. En efecto, en cuatro artículos, cuyas fechas van de 1980 a 1987, he comentado, y con mucha seriedad según yo, textos de Sor Juana y de contemporáneos suyos que se refieren precisamente a cuestiones de feminismo¹⁹, y sin embargo nadie me cita una sola vez. Me siento frustrado, como si lo que creía contribución de buena ley al mejor conocimiento de Sor Juana me hubiera sido rechazado por sospechoso o por inútil.

Si he entendido bien lo que dice una de las críticas, la teoría feminista de la literatura tiene su punto de arranque en el desconstruccionismo de Jacques Derrida. Dice esta crítica, primero, que Sor Juana misma se sirvió de técnicas semejantes a las del desconstruccionismo, y segundo, que gracias a las técnicas desconstruccionistas manejadas por las críticas modernas salen a la luz las "intenciones" verdaderas de Sor Juana —mal conocidas hasta la fecha porque apenas ahora comienza a estudiarse el *Primero Sueño* "desde una perspectiva feminista" (p. 132)—, tal como salen a la luz "los prejuicios críticos que durante siglos han envuelto en tinieblas esas intenciones" (p. 138, nota 4), o sean, naturalmente, los prejuicios masculinos (o patriarcales, machistas, misóginos, etc.). La misma crítica habla de "nuestras interpretaciones, desconstrucciones, reconstrucciones y re-visiones" (p. 125), oponiendo decididamente el pronombre *nosotras* (las que sabemos, las que estamos en lo justo) al pronombre *ellos* (los que no saben, los que han ocultado o torcido la verdad). Henos aquí, pues, en plena guerra de los sexos. Otra de las críticas habla de "la eterna lucha" a que Dios condenó a hombres y mujeres a causa del Pecado Original, para lo cual aduce el famoso pasaje del Génesis en que Dios le dice a la serpiente: "Maldita serás entre todas las bestias...; enemistad pondré entre ti y la mujer...; ella quebrantará tu cabeza...", etc., pero reinterpretándolo (desconstruyéndolo y reconstruyéndolo) de manera novedosa; para esta exegeta femi-

¹⁹ 1) "Para leer la *Fama y Obras pósthumas* de Sor Juana Inés de la Cruz", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 29 (1980), 428-508; 2) "Un soneto desconocido de Sor Juana", *Vuelta*, núm. 94 (septiembre de 1984); 3) "Sor Juana y los hombres", *Estudios*, revista del ITAM, núm. 7 (noviembre de 1986), 7-27 [= "Sor Juana Inés de la Cruz y su «sueño» cumplido", *Spanish and Portuguese Distinguished Lecture Series*, University of Colorado at Boulder, 1987, pp. 11-27]; y 4) "La *Carta* de Sor Juana al P. Núñez (1682)", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 35 (1987), 591-673.

nista, quien pone insidias al carcañal de la mujer no es la serpiente, sino *el hombre* (p. 24, con la nota 49)²⁰.

Diré de una vez, con la franqueza y candidez a que me he comprometido, que todas esas interpretaciones, desconstrucciones, reconstrucciones y revisiones me dejan irresistiblemente la impresión de estar movidas, casi diría programadas, por algo que con toda justicia puede llamarse *idea fija*, a saber: la convicción de que Sor Juana se expresaba en clave, elaboraba mensajes cifrados, y esto no en tales o cuales ocasiones en que, por ejemplo, se imponía la prudencia frente a los *establishments* masculinos (el civil y el religioso), sino sistemáticamente, todo el tiempo, de manera que *cualquier* texto suyo, debidamente escudriñado (desconstruido, etc., etc.), revela siempre un sentido oculto y profundo por debajo del visible y superficial. Esa idea fija se parece un poco a la de Ludwig Pfandl, que leía *cualquier* texto de Sor Juana como autobiografía secreta, como documento psicoanalítico²¹. La diferencia está en que, para Pfandl, los mensajes ocultos fueron puestos de manera inconsciente por la monja, mientras que las críticas feministas dan a entender con toda claridad que las cosas que ellas descifran fueron puestas muy adrede. En esto las hallo más parecidas a aquel famoso Nicolás Díaz de Benjumea cuya idea fija era que la ideología de Cervantes, su visión del mundo, era ni más ni menos la de un librepensador progresista de la segunda mitad del siglo XIX, y que el genial manco de Lepanto estaba todo el tiempo discurriendo ingeniosas claves para exponer esa ideología sin ser pillado por el Santo Oficio²². Sólo así, por la

²⁰ Génesis, 3:14-15: "Et ait Dominus Deus ad serpentem: Inimicitias ponam inter te et mulierem...; ipsa conteret caput tuum, et tu insidiaberis calcaneum eius". La traducción de Sor Juana (*El cetro de José*, vs. 163-168; la Música [= la voz de Dios] interpellando a Lucero [= Luzbel, o sea el Demonio]) es muy fiel: "...y entre la mujer y tú / impondré perpetuos odios: / quebrantará, altiva, / tu cuello orgulloso, / y a su carcañal / le pondrás estorbos". La versión "feminista" dice: "Arrogant, the woman will break your prideful neck, and at her heel *the man* will place obstacles". Parece importarle mucho este texto a la crítica, pues lo repite en la p. 96. Pero ¿de dónde salió *the man*?

²¹ ¿Qué puso Sor Juana en los villancicos de 1689 a la Concepción? Los lectores comunes y corrientes decimos: puso unos loores a la concepción inmaculada de María, esa españolísima creencia. PFANDL dice: sí, pero también puso "articulaciones de imágenes forjadas dentro de la esfera de su activa e incansable *fantasía de maternidad*" (*op. cit.*, p. 147). El *Primero Sueño* —dice— tiene un contenido latente hecho de "fantasías y sueños, indicados fácil y comprensiblemente [ino para mí!] por medio de los símbolos de la *procreación*, del *nacimiento* y de la *maternidad*" (p. 91). Y al comienzo del poema, esa Luna "contra la cual se lanza el ávido cono de sombra, valía y vale aún hoy en numerosos pueblos primitivos como símbolo de la *mujer fecundada* o *preparada para la concepción*. Luna y *menstruación* están en las fábulas de los indios en estrecha relación..." (p. 214).

²² Benjumea, dice RAIMUNDO LIDA, *Estudios hispánicos*, México, 1988, pp. 47-48, está llamando siempre la atención "sobre esta o aquella alegoría, sobre esta o aquella velada alusión a las instituciones caducas del siglo XVI —mensajes ocultos que él es capaz de descifrar y hasta traducir en términos de libertad, igualdad y fraternidad". "Cervantes es el maestro insuperable en el arte de burlar la censura religiosa y política, y el buen entendedor está obligado a combinar fervor y sutileza. Frases, palabras, letras del *Quijote* se ponen en movimiento para hacerlas soltar las intenciones ocultas de quien las escribió". (Los libros de Benjumea, dice Lida, son hoy

acción tiránica de una *idea fija*, se explican, según yo, ciertas desconstrucciones y reconstrucciones completamente gratuitas, desprovistas de razón de ser.

Pondré un par de ejemplos. Una de las primeras viñetas de la descripción de la noche (vs. 25-38) es la de la lechuza que se cuelga en la iglesia por algún resquicio o claraboya para beberse el aceite de la lámpara; claro que Sor Juana no dice *aceite*, sino, muy perifrásicamente, 'jugo del fruto prensado del olivo, árbol de Minerva'. Pues bien, según una de las críticas, el árbol de Minerva significa en realidad el cuerpo de Sor Juana quedándose dormido, y las aceitunas prensadas y exprimidas significan que la monja, ya dormida, se dispone a tener un sueño. Francamente, por más vueltas que le doy, se me escapa el porqué de tal interpretación²³. Y según la misma crítica, el águila, ave de Júpiter, reina que vela cuando sus súbditos duermen (*Sueño*, vs. 129 ss.), significa en realidad la Virgen María (pp. 130-131). De nuevo, la razón de la desconstrucción/reconstrucción se queda en el misterio²⁴.

Más extraño, más desconcertante para mí es el que a una sola imagen se le extraigan varios zumos semánticos sin relación entre sí, y, por ejemplo, la *funesta* sombra piramidal con que empieza el poema pueda aludir a Santa Catalina de Alejandría (p. 131), y también representar a la propia Sor Juana (pp. 134-135), y también funcionar como sinécdoque de México (p. 135), sin que en ninguno de los tres casos se diga qué tiene que ver allí lo *funesto*. La ausencia de razonamientos no puede menos de dejar sin base, flotando caprichosamente en el aire, todas esas identificaciones, como cuando la misma autora, refiriéndose al largo pasaje sobre las Pirámides de Egipto, dice que Egipto está allí representando a México y a la ciencia (p. 137), y que si Sor Juana no habla expresamente de las pirámides mexicanas es por la necesidad de "encubrir las huellas de su atrevimiento" (p. 135). Pero no veo por qué era "atrevimiento" hablar de las pirámides de México, ni por qué Sor Juana había

"rarezas bibliográficas". El que él cita es *La verdad sobre el "Quijote"*, Madrid, 1878.)

²³ *Feminist Perspectives*, p. 128: los versos 35-38 son "the densely mythological description of the body (Minerva's tree) falling asleep, its fruits, pressed and distilled, being readied for the dream". Un lector común y corriente, como yo, ve en esos cuatro versos una perífrasis gongorina (o sea, perfectamente normal) de 'aceite', tal como los versos 13-15 son una perífrasis normal de 'Luna'. Por qué ver en ellos una perífrasis de algo tan enormemente distinto (o sea el 'ya dormirse', el 'ya empezar a soñar'), es algo que la crítica no nos explica. La razón no puede ser de orden poético: Sor Juana no cometería la torpeza de decir tan críptica y lacónicamente, en el trozo dedicado a la folklórica lechuza chupadora de aceite, algo que íbamos a leer diáfana y detalladamente a su debido tiempo, a partir del verso 151. ¿Qué otra razón pudo haber tenido?

²⁴ "The Virgin Mary... is barely hidden in the emblematic eagle". (Ese *barely hidden* se parece al "fácil y comprensiblemente" de Pfandl, *supra*, nota 21.) Lo que dice muy claramente Sor Juana es que el águila, reina de las aves, es emblema de los reyes, obligados a velar todo el tiempo por sus súbditos. La crítica parece imaginar en Sor Juana una obsesión tal por la Virgen María, que la obligó a hacer esas alusiones tan inesperadas y tan herméticas (cf. también p. 140, nota 25). ¡Como si los miles de versos dedicados expresamente a la Virgen (loa de la Concepción, series y series de villancicos de la Asunción y de la Concepción) no le hubieran bastado!

de servirse de medios tan oblicuos, ella que en no pocas ocasiones habló tan directamente de graves asuntos mexicanos²⁵.

La tarea esencial de las tres críticas consiste en descubrir a lo largo del *Primero Sueño* mensajes y más mensajes feministas, cuanto más insospechados mejor. He aquí un caso. Al describir a los murciélagos, Sor Juana recuerda que en un tiempo estos grotescos animalitos fueron las hijas de Minias (las Minieides), a quienes Baco castigó porque se quedaron en casa contando cuentos en lugar de sumarse a los sagrados ritos báquicos. Una de las críticas dice que ésa es la historia "oficial", o sea la versión masculina, pero que, según otra versión, Baco convirtió a las Minieides no en murciélagos sino en ménades²⁶. Admitiendo que así sea, ¿no es muy raro que a esas doncellas "inobedientes" a su deidad las haya castigado Baco convirtiéndolas en ménades, en bacantes, o sea en sus devotas por excelencia, sus predilectas? Y la inesperada conclusión es ésta: "Pese a los castigos contra su inteligencia, su gracia y su belleza, las mujeres resisten y perseveran a lo largo del poema"

²⁵ Es famoso el "atreimiento" de Sigüenza y Góngora, que en su *Theatro de virtudes políticas* puso a los monarcas del México prehispánico como prefiguraciones y modelos del marqués de la Laguna. Mucho más atrevido me parece que Sor Juana no sólo haya reprobado los métodos brutales de conquista y cristianización de México (cf. mi artículo "La Carta de Sor Juana...", p. 663, nota 114), sino que haya puesto al dios Huitzilopochtli como prefiguración de la Eucaristía, y esto en una obra (la loa del *Divino Narciso*) hecha para ser estrenada en Madrid ante los Reyes y los grandes de la Corte. Aquí Sor Juana opina sobre materias graves, en un texto destinado a la máxima publicidad, y lo hace de la manera más paladina, sin acudir a clave alguna. Otro notable atreimiento de la monja es la inequívoca protesta social con que culminan los villancicos de San Pedro Nolasco de 1677. (A la ejecución musical de los villancicos asistía la flor y nata de la sociedad, españoles y criollos, no los negros, no los indios de quienes Sor Juana se hace portavoz.) Véase EZEQUIEL A. CHÁVEZ, *Ensayo de psicología...*, Barcelona, 1931, pp. 230-237, y también *Sor Juana Inés de la Cruz, su misticismo y su vocación filosófica y literaria*, México, 1968, pp. 201-203. Postular a una Sor Juana tan "reprimida" en sus deseos de hablar de México que aprovechó para ello la mención de las pirámides de Egipto me parece, pues, el colmo de la irrealidad. – También me parece irreal postular reminiscencias aztecas en las descripciones del búho y los murciélagos y de la potencia del sol (p. 160, nota 19: "Sor Juana may well have been influenced by Aztec mythology: Huitzilopochtli personifying the sun in his battle against the moon and the stars, and other Aztec gods [?] in the form of bats and owls"). Según otra de las críticas (p. 135), el *Sueño*, "Sor Juana's story, is an allegory of Mexico as well" (!).

²⁶ "Sor Juana chose the version in which the vengeful Bacchus turns them into bats rather than the one in which they became maenads" (p. 128). Dónde se lee esta segunda versión no lo sé, ni la crítica lo dice. – A propósito de mujeres "castigadas" por varones, véase también lo siguiente: Proserpina "was abducted by Pluto... while she was playing on a meadow with her sisters... Ceres... begged permission from Jupiter... to rescue her, but he set one condition: that Proserpina must not have eaten anything in Pluto's realm (a harsh condition discriminating against woman, strangely reminiscent of the fruit forbidden to Eve)...; these feminine figures suffer at the hands of the masculine figures who intervene in their lives" (pp. 151-152). Pero observo yo 1) que Proserpina no jugaba con "sus hermanas" (era hija única); 2) que la condición no fue puesta por Júpiter, sino por las Parcas, personajes femeninos (y equitativos: las Parcas son las no-discriminadoras por excelencia; la condición valía para cualquiera, hombre o mujer); 3) que el fruto del Paraíso les fue prohibido a Adán y a Eva *por igual* (ciertamente Jehová era misógino, pero allí fue equitativo); y 4) que si hay figuras femeninas que sufren a manos de las masculinas, también hay lo contrario, por ejemplo los pobrecillos amantes de Almone (*Sueño*, vs. 93-96).

[¿a lo largo del poema?] (p. 128), cuando es claro que las Minieides no fueron castigadas por bonitas e inteligentes, y que mal pudieron resistir ni perseverar en lo que hacían antes del castigo, o sea contar "historias diferentes".

Uno de los artículos se dedica precisamente a demostrar que el propósito de Sor Juana, a lo largo del *Sueño*, fue enaltecer lo femenino en desmedro de lo masculino. "Lo que primero me llamó la atención al releer el *Sueño* —dice la autora— fue la preponderancia e importancia de los personajes femeninos y de los sustantivos femeninos". Es verdad que todo hispanohablante, mujer u hombre, emplea sustantivos masculinos lo mismo que femeninos, pero es "un hecho" —un hecho "no fácil de explicar", confiesa la autora— que Sor Juana, "quizá inconscientemente, prefirió sustantivos femeninos en una proporción que excede, con mucho, la de los sustantivos masculinos" (p. 146). Ante afirmaciones de este tipo, tan novedosas, tan sorprendentes, mi reacción casi instintiva es "Veamos si es así en efecto". Por principio de cuentas, si fuera verdad que en el *Sueño* hay más sustantivos femeninos que masculinos, lo primero que haría yo sería procurar saber si no será porque eso es lo que sucede en el léxico de nuestra lengua (recuento que no sé si ha sido emprendido por alguien). En todo caso, lo que hice, sin necesidad de perder mucho tiempo, fue una lista de los sustantivos que figuran en los cien primeros versos del poema y, contando por uno solo los que aparecen repetidos (como *aves* y *peces*, como *sombra* y *silencio*), encontré que hay 42 femeninos contra 58 masculinos, y que en treinta versos, del 61 al 90, los masculinos son 25 y los femeninos apenas 8. En cuanto a los nombres propios (en todo el poema, no sólo en los cien primeros versos), los masculinos —Júpiter, Neptuno, Plutón, Vulcano, Apolo, Harpócrates, Morfeo, Alcides, Homero, etc.— son más del doble que los femeninos²⁷. Por lo demás, encuentro extraña la idea de que los sustantivos femeninos sean sentidos por las mujeres de manera distinta de como los sentimos los hombres. Y aun siendo así, aun suponiendo que *casa*, *claraboya*, *cuna*, *deidad*, *estrellas*, *membranas*, *niebla* y *noche* tengan resonancias sui géneris en la sensibilidad femenina, ¿por qué no postular que los sustantivos masculinos *aliento*, *canto*, *fruto*, *labio*, *lecho*, *reposo* y *silencio* también son sentidos por ellas de manera distinta de como los sentimos nosotros? A lo mejor Sor Juana, al decir *sosiego* o al decir *labios*, no era tan femenina como cuando decía *quietud* o *mejillas*... (¿Y qué decir de *leche*, neutro en latín,

²⁷ Ya un poco maníacamente, a la hora de preparar estas páginas para la imprenta, se me ocurrió ver qué sucede en los 100 últimos versos del *Sueño* y en los 100 iniciales de la *Primera Soledad*. Resultados: *Sueño*, vs. 1-100, cien sustantivos, 42% femeninos y 58% masculinos; *id.*, vs. 876-975, noventa sustantivos, 40% femeninos y 60% masculinos; *Primera Soledad*, versos 1-100, ciento veintinueve sustantivos, 43.4% femeninos y 56.6% masculinos. No creo que Góngora resulte ser ligeramente más "feminista" que Sor Juana. Tampoco creo que signifique nada especial el que el verso "media luna las armas de su frente", totalmente femenino, vaya seguido de "y el Sol todos los rayos de su pelo", totalmente masculino. El resultado más notable de este recuento es que en Góngora abundan mucho más que en Sor Juana los sustantivos (pero tampoco sé si de esto pueden sacarse conclusiones que sirvan).

masculino en italiano, francés y portugués, y femenino en castellano y en catalán?)

Varias veces me topo con esta idea: que la escritura femenina (el *woman-script*, como dice una de las críticas) imita a veces la apariencia de la escritura masculina, a manera de subterfugio o "trampa" para que los recalitrantes lectores masculinos la tomen en cuenta, y aprovecha ese mimetismo para lanzar mensajes subversivos (de liberación femenina). De esa manera, según la teórica Elaine Showalter, "los valores femeninos penetran y socavan los sistemas masculinos en que se insertan". Siguiendo tal teoría, la crítica que acabo de mencionar subraya los dos primeros sustantivos del *Sueño*, que son *tierra* y *sombra*, femeninos, y descubre el mensaje subversivo: "Sor Juana, desde el comienzo del poema, establece un universo en que la mujer impera como fuerza cósmica" (p. 146). ¡Nada menos!

Otra teórica del feminismo, Rachel Blau DuPlessis, enumera los variados subterfugios de que se valen las mujeres para atacar la hegemonía cultural de los varones, y entre esos subterfugios incluye el poner lo último al comienzo y lo primero al final ("the last first and the first last") y el escribir más allá de la terminación ("writing beyond the ending"). Pues bien, una de las críticas se esfuerza en aplicar ese descubrimiento al *Primero Sueño*, y el resultado es el siguiente: el primer verso del poema debió haber sido el que figura como último, "El mundo iluminado y yo despierta", puesto que este verso "describe el estado de la autora, sus experiencias, y los objetivos que persigue en el poema". En cambio, el verso final debió haber sido el actual 966, allí donde se lee que la Noche, "segunda vez rebelde, determina / mirarse coronada". De este modo, los nueve versos últimos, que describen la inundación de la luz solar, están escritos "más allá de la terminación"; en otras palabras, son superfluos, puesto que lo importante ya ha quedado dicho.

Esta imagen de la Noche "segunda vez rebelde" atrae irresistiblemente la mirada de las tres críticas. Recordemos el contexto. Los últimos 89 versos del poema, desde "En tanto el Padre de la Luz ardiente" hasta "el mundo iluminado y yo despierta", cuentan —y de qué manera bellísima, por cierto!— cómo el Sol recupera su imperio del poder de la Noche, esa "tirana usurpadora", esa "funesta tirana" y "como tirana, al fin, cobarde". Recupera el Sol su imperio, pero entonces la Noche, viendo que su enemigo desocupa el hemisferio de los antípodas, corre allá y, "segunda vez rebelde, determina / mirarse coronada".

El poder de seducción de estos versos es muy explicable. ¿Qué cosa es el moderno feminismo sino un movimiento de *rebeldía* contra el patriarcado, contra el milenarismo predominio masculino?²⁸ Las tres críticas coinciden en

²⁸ Me viene al recuerdo un cuento de JUAN JOSÉ ARREOLA que se llama "Eva" y que comienza así: "Él la perseguía a través de la biblioteca entre mesas, sillas y facistolos. Ella se escapaba hablando de los derechos de la mujer, infinitamente violados. Cinco mil años absurdos los separaban. Durante cinco mil años ella había sido inexorablemente vejada, postergada,

decir que esa Noche rebelde es la imagen por excelencia de Sor Juana, su autorretrato (pp. 117, 135, 156-157). Esta desconstrucción/reconstrucción me resulta especialmente sorprendente, puesto que la Noche está presentada de manera enfáticamente negativa (coronada de tinieblas, espantada de sí misma, con su cetro pavoroso, su funesta capa, su ronca bocina, sus negros escuadrones), y en cambio la descripción del amanecer es toda belleza y luminosidad y alegre música ("el hermoso / apacible lucero" de Venus, la resplandeciente Aurora, la "madeja hermosa" del Sol, que "con luz judiciosa" va devolviendo "a las cosas sus colores", mientras resuenan "los suaves / si bélicos clarines de las aves").

No es posible que Sor Juana se identifique con la Noche, pienso yo. Pero una de las críticas me responde que en este caso, como en otros, Sor Juana se rebaja, se desvalora, se disfraza para que los lectores masculinos no la reconozcan, o para aplacarlos; finge una declaración de culpabilidad –"tirana usurpadora"²⁹– y hace como que se condena ella misma al mundo inferior (al *netherworld*) (p. 135). Lo curioso es que quien explica esto hace en otro momento (pp. 128-129) una desconstrucción/reconstrucción totalmente contraria. Ahora la "tirana usurpadora", la enemiga de la luz, representa a quienes le han usurpado a la mujer el ejercicio de sus derechos intelectuales y, por lo tanto, Sor Juana está diciendo aquí lo mismo que dice en las redondillas famosas ("hombres necios" = "tiranos usurpadores"). Una vez más, dos hechos me maravillan: primero, que una misma imagen sea susceptible de dos interpretaciones que se contradicen de manera tan radical, y segundo, que se postule un lenguaje tan tremendamente cifrado para hacer decir a Sor Juana lo que ella sabía decir de manera muy paladina. Y otra cosa: es imposible hallarle sentido a una declaración de guerra contra los hombres, si esa declaración jamás llegó a oídos de los hombres (ni de las mujeres, salvo unas pocas, y eso apenas en los últimos tiempos).

reducida a la esclavitud". Yo conocí a la modelo real de esa "Eva", a quien el Arreola real cortejaba. Era una joven que hablaba en efecto (en 1948, fecha del cuento) de la viejísima "esclavitud de la mujer", muy consciente de lo que decía. Yo estoy completamente de acuerdo con "Eva", y con los muchos pensadores –de uno y otro sexo– que en esta segunda mitad del siglo XX han obligado al mundo a reflexionar en serio sobre el tema. Digo esto a manera de respuesta anticipada a quienes piensen que mi crítica de las *cosas concretas* que leo en el volumen es una negación de la "filosofía" feminista. Y lo repito: el Movimiento de Liberación Femenina es, para mí, un fenómeno de incalculable trascendencia.

²⁹ En los vs. 495 ss. describe Sor Juana a alguien que, después de estar largo tiempo en la oscuridad –de tal manera que ésta le roba los colores de los objetos visibles, se los arrebatara, se los *usurpa*–, sale de pronto a la luz del pleno día (y queda deslumbrado, etc.). Según la misma crítica, también esto es lenguaje cifrado, que ella descifra así (p. 140, nota 19): "we can see a statement of her intentions as those of one who has... attempted to 'take over' dark days, in order to unmask the obscurantism she witnesses all around her". En el texto de Sor Juana, *diuturna oscuridad* es el sujeto, *ha usurpado* es el verbo, y *colores* es el objeto directo. En la interpretación que he copiado, la *oscuridad* (el obscurantismo masculino) es el objeto directo de *ha usurpado*, y el sujeto indeterminado (el 'usurpador') resulta ser Sor Juana.

Parecida falta de sentido hallo en esta afirmación: "Sor Juana conoció muchos textos escritos por mujeres que ni ella ni nadie han mencionado nunca". Sor Juana fue gran elogiadora de mujeres literatas, desde Minerva y las Musas y las Sibilas hasta la Duquesa de Aveiro y la desconocidísima condesa de Villa-Umbrosa. ¿Cómo es que omitió la mención de esos "textos" y de sus respectivas autoras? ¿Y cómo saber que los conoció, y que eran *muchos* además? En todo caso, después de una afirmación tan categórica yo esperaría alguna prueba, algún razonamiento, y lo único que encuentro es esto: "Me parece probable... que, directa o indirectamente, haya estado familiarizada con la obra de Christine de Pizan [*sic*] y de otras figuras de la *querelle des femmes*" (p. 131). ¿Y por qué suponer una familiaridad tan de todo punto improbable? La respuesta que leo es: porque esas mujeres europeas, dos o tres siglos antes de Sor Juana, en poemas "comparables" con las célebres redondillas, "trataron de trastornar el mismo orden simbólico y social", machista y misógino, que prevalecía en tiempos de la monja mexicana. Lo cual es como postular que Netzahualcóyotl leyó "directa o indirectamente" el *Eclesiastés*, porque en sus poesías resuenan acentos "comparables"³⁰.

Sor Juana, pues, según esta tesis, se propuso, en nombre de la mujer, derrocar o destronar o desbancar al hombre. Y el más notable de los entes masculinos desbancados, según una de las críticas (p. 150), es nada menos que Dios. Alguna vez dice Sor Juana que el alma aspira, no a Dios, sino a la Causa Primera, o sea a algo femenino; alguna vez dice que el hombre es obra, no de Dios, sino de Sabia Poderosa Mano, también algo femenino. Y otra de las críticas (pp. 126-127), comentando no el *Sueño*, sino los versos de una loa cuyos personajes, todos ellos simbólicos, apostrofán a la Naturaleza —con

³⁰ También —digo yo— el soneto-dedicatoria de Sor Juana a la condesa de Paredes ("El hijo que la esclava ha concebido...") se puede "comparar" con la dedicatoria de Christine de Pisan a la reina Isabel de Baviera: "...Haulte dame, en qui sont tous biens, / et ma très souverain, je viens / vers vous, comme vo creature, / pour ce livre cy que je tiens / vous presenter" (*Oeuvres poétiques*, ed. M. Roy, Paris, 1886-1896, t. 1, p. xiv). Pero no seré yo quien aduzca este texto como prueba de que Sor Juana leyó a Christine de Pisan. Además, no veo por qué hay que imaginar textos *femeninos* como fuente o inspiración de las célebres redondillas. Al igual que los demás vicios masculinos, la hipocresía masculina ha sido delatada por muchas plumas *masculinas*, de manera que si a Sor Juana le hubieran hecho falta modelos, en lugar de la infinitamente improbable Christine de Pisan cabría sugerir autores españoles como los que cita Méndez Plancarte en su anotación: Juan del Enzina, Torres Naharro, Alarcón, etc. A ellos añado Lope de Vega, *Las fortunas de Diana*, en *BAE*, t. 38, p. 3: los varones, con sus engaños, hacen "de cera" a las mujeres, "y quíerlenas de piedra con sus desdenes"; y también Gaspar Gil Polo, citado por JOSÉ MARÍA DE COSSÍO en *BRAE*, 32 (1952), pp. 42-44: "...Porque si acaso os miró / la más honesta doncella / o afablemente os habló, / dice el hombre que la vio: / «Desvergonzada es aquélla». // Y así la pastora y dama / de cualquier modo padecese, / pues vuestra lengua la llama / desvergonzada si os llama, / y cruel si os aborrece".— Otras lecturas improbables de Sor Juana: Erasmo (p. 131), Knorr von Rosenroth (!) y "los gnósticos" (p. 140, nota 22). En la p. 126 leo: "the *Musurgia universalis*, one of the many books by Athanasius Kircher that she owned", frase hecha de puras hipótesis y obviamente inspirada por Octavio Paz. También creo descubrir influencia de Paz en esta caracterización *imagée* del poema de Sor Juana: "The *Sueño* is formed like a *caracol*; it is a manual for deciphering the music of Sor Juana's *spheres*" (p. 134).

reminiscencia quizá de Garcilaso: "¡Oh Natura, cuán pocas obras cojas / en el mundo son hechas por tu mano!"— llamándola "bella Diosa del Mundo", "Madre esclarecida", "gran Reina", "Madre del universo generosa"³¹, dice que aquí "la Naturaleza usurpa el lugar de Dios Padre" (el lugar del barbudo y terrible Jehová!), y añade este comentario: "Bien podemos temblar (de risa si nos hallamos a prudente distancia, de miedo si estamos cerca de las mentes inquisitoriales) al imaginar [la reacción de] los augustos eclesiásticos [presentes en el estreno de la loa] en el momento de oír semejantes versos". Se entiende que esos señores eclesiásticos, solidarizados con el Dios masculino, se habrán puesto furibundos³². Yo no me los imagino así. Me los imagino más bien sonriendo, admirando en cada estrofa el arte de la variación, con tanta mayor serenidad cuanto que la loa, al comienzo, recuerda el ortodoxo concep-

³¹ Y no *generoso*, como se lee en la p. 126. En la revista *Vuelta*, núm. 169 (diciembre de 1990), publiqué una reseña en la cual, entre otras cosas, critiqué lo más sangrientamente que pude las erratas de cierto libro. Un prologo anónimo (pero obra, supongo, de Octavio Paz) dice que esa reseña mía es una "prolija serie de observaciones poco pertinentes a una edición destinada no a la tribu de los filólogos sino al gran público". No sé qué piensen las críticas feministas en cuanto al rigor filológico. El hecho es que yo, filólogo impenitente, encuentro muy censurables tales descuidos: ino puede ser *generoso*, puesto que la rima pide *-osa*! Y así digo que está mal poner *asoman* (p. 113) en vez de *asomen* (romance de asonancia *ó-e*), y está mal decir (p. 122, nota 39) que el libro de Pfandl fue traducido por Francisco de la Maza (el traductor fue Juan Antonio Ortega y Medina), y está mal la expresión *mores geometricae* (p. 94), pues *mores* es voz masculina, y está mal traducir *empeños* —de *Los empeños de una casa*— por 'debts' (p. 95), y mal también traducir "quien me lo dio" (*lo* = "mi entendimiento") por "He who bestowed them upon me" (p. 88). En los vs. 950-951, "la que antes funesta fue tirana / de su imperio", el *su* significa 'del Sol': está mal la traducción "*her empire*" (p. 135). "*Prima de Teología*" no es 'the principal chair in theology' (p. 126), sino el curso de teología que se impartía a las 9 de la mañana. Las equivocaciones suelen deberse a lecturas apresuradas. Dice una de las críticas (p. 131) que Sor Juana "likens herself [to St. Teresa] for refusing to marry". La fuente es la *Respuesta a Sor Filotea*, líneas 566 ss.: "Dice [Santa Teresa] que después que vio la hermosura de Cristo quedó libre de poderse inclinar a criatura alguna, porque ninguna cosa veía que no fuese fealdad", etc. Pero Sor Juana no dice: "A mí me sucedió lo que a Santa Teresa, que vio la hermosura de Cristo y por eso no se casó". Por lo demás, esos éxtasis en que Santa Teresa vio la hermosura de Cristo los tuvo cuando ya hacía tiempo que era monja. No quiero alargarme más, pero hay casos (cf. *supra*, nota 29) en que una desconstrucción/reconstrucción se basa en una lectura filológicamente incorrecta. Otra cosa: me asombran esas citas del *Primero Sueño* a base de la traducción inglesa de Luis Harss, que, a juzgar por muestras como la de la p. 133, es no ya libérrima, sino fantástica.

³² "One might quake (from a safe distance, with laughter; with fear, in the proximity of inquisitional mentalities) just imagining the august ecclesiastics at the Colegio of San Pedro as they heard those lines" (p. 127). Vale la pena detenerse un poco en eso de las "mentalidades inquisitoriales". Dice FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA (*Vuelta*, diciembre de 1991): "Ya se sabe cómo se amedrentó a la monja mencionando a la Inquisición". No sé en qué se basa semejante aseveración. Lo que *se sabe* es muy distinto. En la *Respuesta* le dice Sor Juana al obispo de Puebla (líneas 176-177) que no se mete en asuntos sagrados por no sentirse preparada: "Dejen eso para quien lo entienda, que yo no quiero ruido con el Santo Oficio". No es que alguien la haya "amedrentado": es prudencia elemental de parte de ella. ¿Podrá alguien imaginar amedrentada a Sor Juana cuando la priora le dijo "que el estudio era cosa de Inquisición"? Sor Juana cuenta el episodio (*Respuesta*, líneas 736 ss.) con mal disimulada risa. En mi artículo "La Carta de Sor Juana...", pp. 662-663, he tratado de poner de relieve el auténtico desdén que la admirable monja se complace en exhibir ante el obispo de Puebla a propósito de un teólogo que la acusó positivamente de decir herejías. Sor Juana no era medrosa.

to escolástico de la Naturaleza como delegada de Dios, como "causa segunda" de los seres existentes. (Cf. *Primero Sueño*, v. 623.) Y además, vuelvo a decir, si los disolventes mensajes feministas de Sor Juana eran crípticos, ¿cómo hubieran podido enfurecer a esos señores? Se les resbalarían y ya.

De ser cierta la tesis feminista, se seguiría que los lectores masculinos de Sor Juana, desde sus contemporáneos hasta nosotros, la hemos aplaudido porque *no* hemos entendido su mensaje. Yo siento otra cosa. Yo creo que nuestros aplausos se deben a la excelencia poética de su obra. Los mejores testimonios son los de los tiempos mismos de Sor Juana. Sus contemporáneos, vuelvo a decirlo, eran los más capaces de leer el *Primero Sueño* como la deliciosa obra maestra que es, y no como un arduo quebradero de cabeza. Y de los muchos que en todas partes, en México y en España, en Lima y en Bogotá y hasta en Cerdeña, se deleitaron con los versos y la prosa de Sor Juana, quien se expresó con mayor tino fue sin duda Calleja.

Por lo demás, es natural que los muchos lectores que tuvo Sor Juana en sus tiempos, y todavía durante un medio siglo después de su muerte, hayan sido hombres en su gran mayoría. Por razones cuya sinrazón expuso inmejorablemente Sor Juana, las mujeres eran una ridícula minoría en la república de las letras. De los 37 elogiadores españoles que figuran en la *Fama* de 1700, 30 son varones y sólo 7 mujeres (una de ellas, como creo haber demostrado, la condesa de Paredes); los 17 o 18 elogiadores novohispanos son todos varones. Y la tesis de que los varones de entonces aborrecían la idea de una mujer sabia pierde toda su fuerza cuando vemos que lo que más le elogiaron sus contemporáneos a Sor Juana fue su "universalidad de noticias", lo que hoy llamaríamos "conocimientos enciclopédicos"³³. No habrán faltado censores gruñones, pero me parece sumamente significativo el hecho de que no conocamos por su nombre sino a *tres* varones que vieron con malos ojos lo que Sor Juana hacía: el arzobispo Aguiar y Seixas, el obispo Fernández de Santa Cruz y el jesuita Antonio Núñez. La nómina de sus admiradores, encabezada por el arzobispo fray Payo Enríquez de Rivera y por el jesuita Calleja, es, en cambio, larguísima. Sor Juana fue adorada por todos.

³³ Sobre este punto véase "Para leer la *Fama*...", p. 493, nota 142. A los testimonios allí aducidos pueden añadirse muchos otros. El mismísimo P. Núñez (cf. "La *Carta*...", pp. 613-614) aprobaba las actividades intelectuales y artísticas de las monjas —aunque él, claro, no hubiera alabado a Sor Juana (como hace el P. Calleja) por haberse interesado hasta en el arte de la esgrima. Claro que, en cuanto a oportunidades de educación, la situación de la mujer era muy desventajosa, y se explica que la reivindicación feminista de nuestros tiempos tenga allí mucha tela de donde cortar. Pero habría que precisar qué es lo que estaba "prohibido". Una de las críticas dice: "the *Sueño* can be taken to represent a woman's search for knowledge, inevitably problematical" (p. 117). Esto está bien, entendiendo por *problemático* lo difícil que le fue a Sor Juana el educarse solita (cf. "Sor Juana y los hombres", pp. 9-13). Pero hablar de "the *forbidden* scientific explorations of the *Primero Sueño*" (p. 24) me parece inexacto, contradictorio como está por el enorme aplauso que se dio a los conocimientos enciclopédicos de la monja. Cf. también *supra*, nota 25.

La tesis feminista sostiene que el mensaje central de Sor Juana está enderezado a los hombres y dice más o menos así: 'Las mujeres valemos más que ustedes'. Yo sostengo que lo que Sor Juana decía, y además en lenguaje diáfano y cuidadosamente razonado, sin clave, sin cifra, no era eso, sino esto otro: 'Las mujeres valemos *lo mismo* que ustedes. La inteligencia no tiene sexo. Y, por ejemplo, el que yo me ponga al tú por tú con el P. Antonio Vieira no debe extrañarle a nadie. ¿Acaso no somos iguales? *Mi entendimiento tal cual íno es tan libre como el suyo, pues viene de un solar?*' (hermosa expresión, "de un solar": el solar del género humano, al que todos por igual pertenecemos)³⁴.

III

Para mí, el *Primero Sueño* no es lo que dice la tesis feminista (un conjunto de escaramuzas en clave para exaltar a las mujeres y hacer morder el polvo a los varones), ni tampoco lo que dice Octavio Paz (un relato de viaje por los espacios siderales). El *Primero Sueño* que yo leo es algo mucho más simple, mucho más inocente. Acudo de nuevo al P. Calleja y hago más sus palabras: "La Madre Juana Inés no tuvo en este escrito más campo que éste: *Siendo de noche me dormí; soñé...*", etc. La extensión y la complejidad del poema se explican por el "grande golfo de erudiciones, de sutilezas y de elegancias" en que se explotó la fantasía de la autora. Y como el "campo" de ella es mucho más escueto, mucho más angosto que el de Góngora, la amplificación poética resulta aún más visible. En el verso 150 de la *Primera Soledad* el peregrino está cenando en casa de los cabreros, y ya hemos leído cómo se salvó del naufragio, y secó al sol sus ropas, y emprendió el camino tierra adentro y montaña arriba, y se le hizo de noche, y vio una lucecita y oyó ladrar un perro y fue amablemente recibido por los cabreros y cantó los loores de la vida retirada. En cambio, al llegar al verso 150 del *Sueño* lo único que ha hecho Sor Juana es desarrollar o amplificar la primera circunstancia que menciona

³⁴ La visión *igualitaria* del género humano —llamémosla así— es, para mí, el verdadero mensaje de Sor Juana. Y es un mensaje revolucionario en sentido absoluto. Lo otro, además de carecer de documentación, no conduciría a nada. Decir "Las mujeres somos mejores que los hombres" sería tan inconducente como decir "Los hombres somos mejores que las mujeres": un círculo vicioso de lo más vulgar. Propongo esta teoría: Sor Juana consideraba superiores a algunos hombres (digamos Góngora, digamos San Jerónimo); a otros (digamos el P. Vieira) los consideraba iguales; y a muchos, seguramente —pues era inteligente, buena observadora y nada gazmoña—, los consideraba inferiores; pero de ahí a suponer que Sor Juana dijera que la Mujer vale más que el Hombre hay mucha distancia. ¡Consta que ella tuvo que lidiar con mujeres tontas! Yo pediría una lectura atenta de lo que digo en "La *Carta* de Sor Juana...", pp. 653-654, nota 101, donde sostengo, contra la doctora Bénassy, que Sor Juana reclamaba muy en serio, no para la Mujer pero sí para ciertas mujeres, el derecho de predicar en la iglesia (al mismo tiempo que decía que este derecho, monopolizado por el Hombre, debía pertenecer sólo a ciertos hombres). ¡Eso es atrevimiento! (Sobre el tema de la igualdad véase también "La *Carta...*", pp. 644-645, y "Para leer la *Fama...*", pp. 471-473.)

Calleja: *siendo de noche*. No ha pasado de ahí³⁵. A lo segundo, *me dormí*, corresponden 115 versos; a lo tercero, *soñé que de una vez quería comprender todas las cosas de que el universo se compone*, corresponden 180; a lo cuarto, *no pude, ni aun divisas por sus categorías, ni aun solo un individuo*, corresponden 381 (es la parte más larga); y a lo quinto, *desengañada, amaneció y desperté*, corresponden los 149 últimos: total, 975 versos.

Sí, ¡qué enorme desproporción entre el estrechísimo campo temático y el anchuroso golfo de los 975 versos! Sor Juana, según su psicoanalista Pfandl, adolecía de "afán de cavilar", que es "una de las más frecuentes formas de neurosis", originada en determinadas represiones sexuales. El cavilador es "como un niño que sufre de anormal curiosidad por el acto sexual" y, para no ceder al pecaminoso *deseo de saber*, divaga por todas partes; compensa su curiosidad con "forzadas observaciones y estudios de toda clase de objetos inofensivos"; agarra un pedacito de tela y lo deshila hasta no dejar más que un montoncito de hebras. Sor Juana era una "psiconeurótica" de ese tipo: hizo estudios "a tontas y a locas", sin "finalidad ni selección", sin concentrarse en nada; tocó muchas disciplinas, pero ninguna de éstas la absorbió "exclusivamente", ninguna la atrajo "en su máximo grado". En el *Sueño* se ve cómo el *deseo de saber*, al quedar insatisfecho, degeneró en una vasta cavilación. Resultado: fondo exiguo y forma enloquecida³⁶.

Supongamos —lo cual es mucho suponer— que el análisis de Pfandl es acertado. Yo diría: Sí, ¿y qué? Eso que él nos describe (no sin mostrar compasión por los pobrecitos caviladores), ese divagar, ese deshacer hilo a hilo el pedazo de tela, esas palabras y más palabras, eso, digo yo, eso es lo poético y lo maravilloso. A semejanza de las *Soledades*, el *Primero Sueño* consiste literalmente, materialmente, en una opulenta serie de estampas poéticas de variadísima índole. Algunas son de amplias proporciones, como la extraordinaria evocación de las Pirámides de Egipto o como la descripción de la cadena de los seres, el mineral, el vegetal, el animal, y su culminación, el Hombre (el Ser Humano), "última perfección de lo criado", "compendio que absoluto / parece al ángel, a la planta, al bruto". Otras estampas son muy breves, como

³⁵ "[Era primavera] *cuando* el que ministrar podía la copa...", dice Góngora; "[Era de noche] *cuando* / de las diurnas tareas fatigados...", dice Sor Juana. El *cuando* de Góngora está en el verso 7; el de Sor Juana, en el 152. — Este *cuando*, dicho sea de paso, nos está recordando que el poema de Sor Juana es el relato de un suceso. Se entiende, sí, que sea irresistible la tentación de llamarlo "poema filosófico" (v.gr. PAZ, p. 474), pero, bien visto, ese rótulo lo desfigura: el *Primero Sueño* es un "poema narrativo" ("Una vez sucedió esto y lo otro, y la cosa acabó así o así"). El *De rerum natura* de Lucrecio, versión del Ἠερί φύσεως de Empédocles, ése sí que es "poema filosófico". Las reflexiones de Lucrecio sobre la índole de su obra (v.gr. I, 921-950) son inimaginables en la de Sor Juana. (Lucrecio, por cierto, dice y repite que su tema es "oscuro".)

³⁶ Una de las críticas feministas dice (p. 133): "The poem's maddening syntactical ex-tension and re-alignments echo its movement through *forbidden* realms", observación que parece, a su vez, un eco de Pfandl (cuyo capitulillo "El afán de cavilar", pp. 112-151, es el más largo de todo el libro). Sobre "atrevimiento" cf. *supra*, notas 25 y 33.

la viñeta de los gorjeos matutinos ("tocando al arma todos los süaves / si bélicos clarines de las aves, / diestros, aunque sin arte / trompetas sonorosos") o la del sueño de los pajarillos ("...en la quietud del nido, / que de brozas y lodo instable hamaca / formó en la más opaca / parte del árbol, duerme recogida / la leve turba, descansando el viento / del que le corta, alado movimiento"). Así las estampas de la lechuza y del león, de los murciélagos y del venadito ("al menor perceptible movimiento / que los átomos muda, / la oreja alterna aguda / y el leve rumor siente...")³⁷. Así los 17 versos del elogio de Homero, padre de la poesía; los 19 dedicados a la omnipotencia del sueño; los 21 en que se ensalza el arte de la medicina; los 27 de la pintura de la rosa (que incluye una condena de los afeites mujeriles); los 22 que exponen la doctrina aristotélica de los universales; los 9 que contienen una reflexión sobre la diversidad de los idiomas humanos; los 5 tiernísimos que describen a la rubia Ceres en busca de su hija, "cuando montes y selvas trastornando, / cuando prados y bosques inquiriendo, / su vida iba buscando, / y del dolor su vida iba perdiendo", o los 16 en que se expone la extraña doctrina de que, para el bien de la sociedad civil, el castigo de los criminales debe ser secreto..., y todas las demás estampas, cada una con una muestra distinta de los saberes de Sor Juana. Las he enumerado adrede en desorden, y así podrían ser leídas y admiradas en un florilegio, salvo que entonces se nos escaparía el arte de las transiciones, el gozo de ver cómo Sor Juana va trabando estampa con estampa hasta formar un todo perfecto, de principio a fin.

Una última observación. Ya dije que no siento que el *Primero Sueño* termine en puntos suspensivos, como quiere Octavio Paz. Para mí, termina sencillamente allí donde debía terminar³⁸. Quiero añadir que no estoy de acuerdo

³⁷ Me maravilla que OCTAVIO PAZ pueda decir (p. 470) que "la naturaleza —mar, monte, río, árboles, bestias— desaparece [en el *Primero Sueño*], transformada en figuras geométricas: pirámides, torres, obeliscos". (Diríase un "poema cubista".)

³⁸ Cf. *supra*, nota 4. Paz propone también la idea de *fractura*. Está convencido de que el *Sueño* pertenece a la tradición de los "sueños de anátesis", sueños de viajes en que hay un *cicerone*; la falta de éste en Sor Juana viene a constituir una *fractura*, la cual, dice PAZ (p. 482), "es algo más que una simple anomalía literaria... Algo acaba en ese poema y algo comienza. Esta ruptura espiritual es de extrema gravedad...", etc. Yo no veo ninguna ruptura, ninguna *fractura*. La relación del poema de Sor Juana con los sueños de anátesis es una "sugerencia" que no ha pasado de allí. Si la monja leyó o no el *Somnium Scipionis*, si leyó o no el *Iter exstaticum*, da lo mismo. El *Primero Sueño* encaja perfectamente en su momento, ocupa su lugar justo en el transcurrir de la poesía de lengua española. La calurosa acogida que se le dio, *nemine discrepante*, es la mejor prueba de que Sor Juana estaba bien afinada con sus tiempos, de que pertenecía a ellos. Tampoco creo que pueda decirse que, con el *Sueño*, "algo comienza". Muy pronto iba a desplomarse el gongorismo con toda su secuela: en tiempos de Feijoo la poesía de Sor Juana se estaba convirtiendo ya en antigualla. No hubo, sencillamente, tiempo para que "algo" comenzara. Otra cosa es que hoy la lectura del *Primero Sueño* nos haga pensar de pronto en tales o cuales poemas modernos. Por ejemplo JOSÉ GAOS, art. cit., pp. 58-59, alborozadamente descubre, "a tanta distancia en el espacio y en el tiempo", uno como parentesco entre el *Sueño* y un poema de Baudelaire. Jean Cassou siente que el *Sueño* es un anuncio de *La Jeune Parque* (cf. PFANDL, *op. cit.*, pp. 229-230). Octavio Paz, como ya dije, lo siente como "profecía" del *Cimetière marin* y de *Un coup de dés*, añadiendo que, "en el ámbito hispánico", el *Sueño* se parece "a Muerte sin fin

tampoco con quienes hablan de frustración, derrota y fracaso. El *desengaño* de que habla Calleja es el sensato desengaño de cualquier ser humano que se plantee seriamente la posibilidad de saberlo todo y entenderlo todo. Para fray Luis de León era un hecho clarísimo que el saberlo todo ("por qué tiembla la tierra, / por qué las hondas mares se embravecen... / de dó manan las fuentes..., / quién rige las estrellas...") no era cosa de esta vida³⁹. "¿Cuándo será que pueda / libre de esta prisión volar al cielo?", le dice a su amigo Felipe Ruiz; y no deja de ser notable que el fraile quiera volar al cielo, no para hundirse y perderse en la contemplación del Creador, sino para saber los secretos de la naturaleza creada. El sueño de saberlo todo es eso: un sueño. Y, sin embargo, Sor Juana no dice: "soñé que lo sabía todo" (lo cual, si bien lo consideramos, hubiera sido muy bobalicón), sino: "soñé que *quería* saberlo todo", con un deseo rebotante de alegría y entusiasmo. El *Primero Sueño* es un poema entusiasta. A lo largo de un discurso que forzosamente deberá culminar con el reconocimiento de que el sueño de saberlo todo es imposible, Sor Juana deslumbra a los lectores con lo *mucho* que sabe (de historia humana y de historia natural, de anatomía y de medicina, de psicología, de política, de astronomía, de *todo*) y, lo que es más importante, los fascina con su *manera* de decirlo, su lenguaje eficaz, su arte inventivo, su sentido de la hermosura; en una palabra, su genio.

y *Altazor*". Yo mismo, en mi articulillo "Nada ocurre, poesía pura" (*Biblioteca de México*, núm. cero, nov.-dic. de 1990), encuentro parecido entre *Muerte sin fin* y el *Primero Sueño* (y las *Soledades*).

³⁹ Cf. el romance "Finjamos que soy feliz...", en particular los versos 131-132 ("Si es para vivir tan poco, / ¿de qué sirve saber tanto?"), con el retruécano unamuniano que cita Méndez Plancarte en la nota respectiva. (Viéndolo bien, el sentido resulta casi igual en Sor Juana y en Unamuno: '¿A qué tanto estudiar?'). En su comentario, Méndez Plancarte se desliza inoportunamente (como a veces le sucede) por la pendiente de lo teológico y lo piadoso. Para mí es claro que en ese romance está hablando Sor Juana en cuanto ser racional, no en cuanto monja, ni siquiera en cuanto cristiana.

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ: LA MIRADA Y EL DISCURSO

JORGE CHECA
University of California, Santa Barbara

I

Son frecuentes en la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz la representación de los actos de ver o de mirar y el comentario sobre los mismos. Cuando se acompañan, como es habitual en la autora, por el deseo, la seducción o el asombro, las operaciones de la vista suelen también entrañar un conflicto con instancias reflexivas del entendimiento basadas o manifestadas en el *discurso*¹, las cuales en algunos casos expresan el carácter potencialmente engañoso de nuestras impresiones ópticas. Así, en la conclusión del soneto 152 ("Verde embeleso de la vida humana") se denuncia como ilusoria la experiencia visual de los no advertidos por el desengaño (vs. 9-14)²:

sigan tu sombra en busca de tu día
los que, con verdes vidrios por anteojos,
todo lo ven pintado a su deseo;
que yo, más cuerda en la fortuna mía,
tengo en entrambas manos ambos ojos
y solamente lo que toco veo.

El soneto opone dos formas de ver (falsificada por el deseo la primera, "cuerda" o desengañada la segunda), dando al tema de la visión un tratamiento contrastivo que, con diversas variaciones, es recurrente en Sor Juana. Aquí el contraste se resuelve en favor de un tipo de mirada consciente de sus posibles errores: vigilada y corregida por la certeza del tacto. Se trata de una unión prudencial entre la mano y el ojo muy popular en el Renacimiento y en el

¹ Siguiendo algunas acepciones que recoge el *Diccionario de Autoridades*, empleo aquí el término *discurso* en los sentidos de facultad racional o reflexiva, operación del entendimiento y escrito sobre algo; en oposición siempre a una idea de experiencia directa o sensorial de las cosas no mediatizada u ordenada por el entendimiento, ni representada por el lenguaje.

² Cito los sonetos de Sor Juana Inés de la Cruz por la edición de Georgina Sabat de Rivers y Elias L. Rivers de las *Obras selectas*, Noguer, Barcelona, 1976.

Barroco desde el emblema 16 de Alciato³ (con su representación de la *oculata manus* o "mano ocular"), parte de cuya *subscriptio* o comentario, relativo a la virtud de la templanza, sirve seguramente de fuente en los dos últimos versos del poema. Reproduzco la versión española de los *Emblemas*, publicada por Bernardino Daza en 1548: "...Mira la prudente / Mano con ojos, que jamás fue vana / Por creer lo que ve tan solamente" (p. 239)⁴.

Además de su inspiración emblemática, el soneto incorpora doctrinas muy difundidas en los siglos XVI y XVII sobre la naturaleza no siempre fiable de la experiencia óptica. Huarte de San Juan, por ejemplo, se ocupa con cierto detalle del asunto en su *Examen de ingenios*, cuando afirma que la diferente percepción del color en cuatro individuos enfermos de la "compostura visiva" radica en la preponderancia desmesurada de uno de los cuatro *humores* del cuerpo humano (p. 173)⁵. En un plano más estrictamente filosófico y moral, es común sostener que los *afectos* o inclinaciones volitivas y pasionales condicionan nuestra visión de las cosas, creencia que, entre otros, recoge Saavedra Fajardo en la *República literaria* para reforzar su posición escéptica, y que Gracián ficcionaliza alegóricamente en algún episodio del *Criticón*⁶. Igual que el soneto 152, estos autores coinciden en afirmar la raíz subjetiva de la percepción ilusoria. Otras veces, sin embargo, la literatura barroca subraya cómo el engaño puede surgir de la misma evidencia seductora del objeto contem-

³ Cf. ALCIATO, *Emblemas*, eds. M. Montero Vallejo y M. Soria, Editora Nacional, Madrid, 1975.

⁴ Una de las versiones literarias más interesantes de la imagen de la "mano ocular" aparece en la crisis 6 de la Segunda parte del *Criticón* de GRACIÁN con la figura moralizada de Argos, quien se caracteriza por tener el cuerpo cubierto de ojos. Durante la visita de los protagonistas del *Criticón* a la casa-museo de Salastano, un criado le pide a Argos, guía ocasional de los peregrinos, uno de sus ojos, y Argos contesta: "Toma éste de mi mano [...]; y dírásle que lo emplee en tocar con ocular mano todas las cosas antes de crearlas" (*El Criticón*, ed. M. Romera-Navarro, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1938-1940, t. 2, p. 63).

⁵ Esta disquisición se encuentra en el "Segundo prohemio" de la edición de 1594 del *Examen*. HUARTE ejemplifica aquí uno de los principios fundamentales de la medicina hipocrática, que concibe la enfermedad como resultado de una excesiva "destemplanza" de los *humores* corporales. Cito el *Examen* por la edición de G. Serés, Cátedra, Madrid, 1989.

⁶ "...quien conoce, que es el entendimiento, se vale de los sentidos exteriores y internos, instrumentos por quien se forman las fantasías: los sentidos, pues, exteriores se alteran y mudan por diversas afecciones, cargando más o menos los humores..." (SAAVEDRA FAJARDO, *República literaria*, ed. J. C. de Torres, Plaza y Janés, Barcelona, 1985, p. 105). En la crisis 5 de la Tercera parte del *Criticón* de GRACIÁN, dice uno de los guías de los peregrinos, llamado precisamente el Veedor: "...y así verás cada día que, de una misma cosa, uno dize blanco y otro negro: segun concibe cada uno o según percibe, así le da el color que quiere conforme al afecto, y no al efecto" (t. 3, p. 172). En la crisis 7 de la Primera parte, se confiere al tema de la visión subjetiva un tratamiento marcadamente moral y satírico: "Llegava en esto una gran tropa de pasajeros, que más sedientos que atentos se lançaron al agua. Començaron a bañarse lo primero y estregarse los ojos blandamente; pero, cosa rara y increíble, al mismo punto que les tocó el agua en ellos se les trocaron de modo que, siendo antes muy naturales y claros, se les bolvieron de vidrio de todas colores: a uno, tan azules, que todo quanto veía le parecía un cielo y que estava en gloria: éste era un gran necio que vivía muy satisfecho de sus cosas [...] A otros se les bolvían verdes, que todo se lo creían y esperavan conseguir, ojos ambiciosos" (t. 1, p. 222).

plado, y no tanto del sujeto que lo percibe⁷. Aquí cabe considerar el famoso soneto 145 de la poetisa a su retrato (*Procura desmentir los elogios que a un retrato de la Poetisa inscribió la verdad, que llama pasión*):

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.

Desde la presencia de un artificio visual, el soneto se centra menos en el retrato en sí que en los cautivadores efectos narcisistas suscitados por el acto de contemplarlo (o de contemplarse en él vanidosamente como ante un falso espejo). La voz poética se distancia en su comentario de esa visión muda y autocomplaciente; y diferenciándose de la fascinada espectadora del lienzo (o desdoblándose respecto a ella, si asumimos, por el título del poema, que se trata de la misma persona) pone en evidencia el hechizo propiciado por la hermosura de la imagen plástica. Superpuesto a la contemplación, el distanciamiento discursivo trae consigo otra vez, en los tercetos, una idea de contraste: "*bien mirado*", el bello retrato que se *ve* no es sino vanidad y finalmente nada.

La supeditación del *ver* al *mirar* cuestiona, en este poema de Sor Juana, el valor moral (y no tanto la verdad externa) de la apariencia seductora. Frente a la acción presente y física de ver (donde no se trasciende la inmediatez engañosa del objeto), mirar (y mirar bien) implica una sabiduría conducente a la abstracción intelectual, capaz de anticipar (o *pre-ver*), para escarmiento común, la destrucción inevitable del modelo retratado. Esa mirada que por nacer del entendimiento cabe llamar discursiva alcanza, por tanto, lo que el

⁷ Entiéndase que me refiero ahora, sobre todo, no a un tipo de engaño externo asociado a los sentidos, sino a otro de naturaleza moral. El "engaño colorido" del soneto que trato a continuación entra fundamentalmente, en mi perspectiva, dentro de esta segunda categoría. Ello no invalida el hecho de que muchos autores, haciéndose eco de una doctrina ya planteada por Aristóteles, consideren también que la apariencia externa del objeto (su manera de presentarse) pueda producir efectos ilusorios; así lo manifiesta, por ejemplo, SAAVEDRA FAJARDO: "En las cosas que han de ser conocidas hallamos la misma incertidumbre y mutabilidad, porque, puestas aquí o allí, cambian sus colores y calidades, o por la distancia, o por la vecindad a otras, o porque ninguna es perfectamente simple, o por las mixtiones naturales y especies que se ofrecen entre los sentidos y cosas sensibles; y así, dellas no podemos afirmar que son, sino decir solamente que parecen, formando opinión y no ciencia" (p. 105).

modelo del cuadro aún no es (pero será inevitablemente), y, dinamizando la *stasis* propia de la representación pictórica, la inserta en una dimensión temporal escamoteada en la engañosa pintura⁸. Así, una vez que sustituye el simple ver por el mirar inquisitivo, la portavoz de la reflexión adquiere, mediante su distanciamiento, el doble rostro de Jano, figura simbólica de la prudencia en su poder para captar lo actual con una cara y, simultáneamente, anticipar lo futuro con la otra. No muy distinta es la interpretación de Jano que populariza Alciato en su emblema 18 (cito de nuevo la *subscriptio* emblemática de acuerdo con la versión de Bernardino Daza): "Jano, que de dos rostros guarnecido, / Entiendes lo pasado y venidero, / Y como ves lo que te es ofrecido / Burlas así de lo que fue primero, / ¿Por qué con tantos rostros te han fingido? / ¿Por aventura es porque el hombre entero / Y sabio ha de ser tal que juntamente / Vea lo por venir y lo presente?"

Por supuesto, mi referencia a Jano no presupone necesariamente que Sor Juana tuviera en cuenta la versión moralizada de esa figura mitológica cuando compuso el soneto (aunque el poema sí expone una idea prudencial sobre el tiempo)⁹. En la medida, no obstante, en que Jano se vincula desde el siglo XVI a la literatura emblemática, su mención puede servir de excusa para ir ahora más allá del estudio de fuentes específicas y proponer, en su lugar, un importante paralelismo operativo o funcional entre el contenido del soneto y un rasgo esencial en el género de los emblemas. Me refiero al hecho de que en ellos tanto el lema, o *inscriptio*, como la *subscriptio* definen, mediante el texto escrito, el significado preciso de la imagen plástica, o *pictura*, descartando así otras lecturas de la misma¹⁰. De esta forma si al acompañarse de la escritura la imagen del emblema se hace signo moral e ilustra un principio de índole general y abstracta que resulta ininteligible sin palabras, el retrato evocado en el soneto de Sor Juana es objeto de una moralización semejante (no olvidemos que el retrato también se presenta, dentro del poema, como una imagen *explicada*): con el auxilio de una mediación lingüística, ofrecida

⁸ Al contraponer el estatismo de la imagen plástica a la idea de mutabilidad y destrucción sugerida por el comentario moral, el soneto poetiza un principio básico de la *ekphrasis*, estudiado por J. A. HEFFERNAN: "The history of *ekphrasis* suggests that language releases a narrative impulse which graphic art restricts" ("*Ekphrasis and Representation*", *New Literary History*, 22, 1991, p. 302).

⁹ Hay que advertir que esta idea prudencial se aplicó en el pensamiento barroco más que nada a la historia, concebida entonces como lección aplicable a los casos presentes y futuros. Se parte aquí de la premisa de que las situaciones históricas tienden a ser análogas por permanecer inmutables los *afectos* humanos a través del tiempo.

¹⁰ Para los principios constructivos de los emblemas, y la interacción que en ellos se da entre imagen y palabra, puede consultarse, por ejemplo, el capítulo inicial del libro de ROSEMARY FREEMAN, *English Emblem Books*, Octagon Books, New York, 1966, pp. 9-36. Para un estudio detallado del influjo de los emblemas en la literatura, véase PATER M. DALY, *Literature in the Light of the Emblem: Structural Parallels between the Emblem and Literature in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Toronto University Press, Toronto, 1979.

en este caso por la voz poética, el retrato se convierte a su vez en signo de algo no ya distinto, sino contrario, de lo que superficialmente representa¹¹.

En semejante proceso de definición y dominio de la imagen por la palabra (donde el ejercicio meditativo diluye la consistencia e incluso la realidad del objeto visto)¹², concurren reminiscencias y ecos diversos. Sin que, por el momento, haga falta detenerse de nuevo en la célebre paráfrasis gongorina de los versos finales, es evidente que el inicio del soneto ("Este que ves...") suscita campos asociativos no menos familiares para los lectores. Aludo a la poesía sobre ruinas, típicamente ejemplificada por la canción de Rodrigo Caro *A las ruinas de Itálica*, cuyo característico arranque presenta términos similares a los del principio del poema de Sor Juana y su misma configuración sintáctica ("Estas que ves ..."). Igual, además, que nuestro soneto, los textos poéticos sobre ruinas suelen contraponer en el Barroco un estado de miseria e inanimidad a otro de belleza y esplendor, si bien existe entre los dos términos de mi comparación una significativa diferencia. Mientras la belleza es, ante el vacío que sugieren las ruinas, una cualidad nostálgicamente inferida e imaginada desde su ausencia, el poema de Sor Juana infiere e imagina la destrucción *interpretando* el retrato, un objeto visible que falazmente se empeña en suprimir la idea de la muerte (de hecho, las representaciones pictóricas se asocian con frecuencia en el Siglo de Oro a ideas de duración y pervivencia)¹³.

Justo porque enuncia un acto interpretativo, el discurso poético determina la lectura del retrato que él mismo contiene y cuya visión inmediata repudia. No ya objeto de fruición sensorial y narcisista sino imagen barroca de la vanidad de la belleza, la pintura hecha signo moral adquiere un valor conminatorio. Además de traernos a la memoria el mundo poético de las ruinas, la introducción "Este que ves..." es también un comienzo frecuente en los epitafios funerales: la inscripción que en la tumba acompaña las cenizas del personaje muerto¹⁴.

¹¹ Así, pues, la explicación desenmascara en el soneto el peligro latente en una imagen pictórica, que es tanto más insidiosa cuanto más halaga al modelo o más se parece a él. Mi artículo, en prensa, "Alegoría, verdad y verosimilitud en el *Criticón*", estudia cómo este texto de Gracián ficcionaliza un problema similar.

¹² Sobre cómo el lenguaje del poema sugiere ideas de inconsistencia e inanimidad referidas al retrato, véase W. H. CLAMURRO, "Sor Juana Inés de la Cruz Reads Her Portrait", *Revista de Estudios Hispánicos*, 20 (1986), esp. pp. 38-39.

¹³ Por supuesto, los poemas que relacionan la belleza efímera de las flores con el *desengaño* también se basan en la lectura o interpretación de un objeto presente, y, de hecho, no se ha dejado de apuntar la proximidad de este soneto al igualmente célebre de Calderón de la Barca en *El príncipe constante* ("Estas que fueron pompa y alegría"). Pero si la fugacidad de las flores es un tópico automatizado y naturalizado por su continua repetición, no ocurre lo mismo con los retratos, que a menudo se conciben como forma de paliar en la memoria del público los estragos del tiempo.

¹⁴ Sobre el subgénero de las inscripciones funerales, ya comunes en la *Antología griega*, véase E. L. BERGMANN, *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1979, pp. 121-181.

II

Primero Sueño, un texto muy distinto de los dos sonetos morales recién comentados, plantea igualmente una dicotomía entre la mirada y el discurso que, al fin, la sustituye¹⁵. En consonancia con el asunto del poema, el ansia por conocer impulsa ahora el conflicto, el cual se desdobra en dos fases sucesivas. La primera acoge los motivos del deseo y la tentación, que en *Primero Sueño* se actualizan una vez que el alma protagonista de la aventura intelectual se remonta sobre el universo para abarcar todas sus partes. El ascenso del alma arrostra una superación de la multiplicidad inherente al mundo sublunar (el dominio de la materia), a través de un viaje a la cumbre del universo, donde lo múltiple se resuelve, según la concepción neoplatónica, en un foco unitario. Este esquema cósmico se equipara en el texto a la imagen hermética de las Pirámides de Egipto, cuyo tamaño inabarcable preludia, primero, la osadía, y, luego, el fracaso de la mirada¹⁶: siempre, dice el poema, que los ojos se remonten a la cumbre piramidal terminarán despeñados, pagando con la caída su "visiual, alado atrevimiento" (v. 368)¹⁷.

Si Ícaro y Faetón representan en la última cita las consecuencias desastrosas del intento, literalmente suprahumano, de encumbrarse sobre los propios límites, el alma puede emular la pretensión de los dos modelos porque durante el sueño está temporalmente exenta de sus obstáculos corporales. En esta situación, el alma ya no se vale de los órganos físicos y materiales de la vista, disfrutando en cambio el privilegio de la mirada intuitiva, "libre de anteojos" (v. 440) y despojada de impedimentos¹⁸. La perspicacia del alma elimina la posibilidad del engaño subjetivo formulada en el soneto 152, pero arrostra la confrontación súbita de una realidad tan rica e intensa que viene a resultar excesiva.

De hecho, ante la grandeza del universo, verdad y conocimiento revelan ser ideas incompatibles, pues la visión intuitiva y directa no puede organizar cuanto percibe. Deslumbrada y confusa en "un mar de asombros" (v. 478), la experiencia visual no trasciende la diversidad, la falta de orden y la dispersión de un espacio abismal, que rehusa ofrecerse como conjunto armónico. "Y por

¹⁵ Acerca del sentido y disposición de *Primero Sueño*, he tenido en general muy en cuenta la segunda parte del libro de SABAT DE RIVERS, *El "Sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz: tradiciones literarias y originalidad*, Tamesis, London, 1977.

¹⁶ Sobre el simbolismo hermético de las Pirámides, véase MARIE-CÉCILE BÉNASSY-BERLING, *Humanisme et Religion chez Sor Juana Inés de la Cruz. La femme et la culture au xvii^e siècle*, Éd. Hispaniques, Paris, 1982, pp. 157-158.

¹⁷ Cito el *Primero Sueño* por la edición de A. Méndez Plancarte, UNAM, México, 1989.

¹⁸ Acerca del fundamento neoplatónico de este tipo de mirada intelectual, que presupone la cercanía del alma a la Divinidad y la participación en sus cualidades, véase OCTAVIO PAZ, *Sor Juana Inés de la Cruz, o Las trampas de la fe*, Seix Barral, Barcelona, 1982, pp. 490-492.

mirarlo todo, nada vía" (v. 480): si esta nueva modulación de los términos *mirar* y *ver* expresa en *Primero Sueño* el resultado negativo del empeño por captar la individualidad de cada objeto, el poema proclama también que el vértigo de la mirada impide el hallazgo global de sentido y coherencia. La elección, el discernimiento, las facultades de comprender o de abstraer son, durante la visión intuitiva del alma, cualidades sólo evocadas porque se echan de menos¹⁹.

En el soneto de la poetisa al retrato, el dominio sobre la experiencia visual tiene por reverso la anulación del placer de contemplarse. A su vez, *Primero Sueño* muestra que no hay compromiso posible entre el deseo de asomarse al mundo sin mediaciones y el objetivo de abarcarlo intelectualmente. Pese a que, con su ascenso momentáneo, el alma trata de alcanzar un entendimiento cósmico reservado, junto a Dios, a los espíritus angélicos, es todavía incapaz de leer perfecta y directamente el universo; si por lectura perfecta y directa entendemos la operación que permite conocer (distinguiendo en cada cosa la letra o el signo de un orden más amplio), sin renunciar por ello al gozo de la presencia total y simultánea. En un fragmento del tratado *De visione Dei* (1453) cargado de resonancias agustinianas, Nicolás de Cusa²⁰ dice que la lectura perfecta es un atributo divino (doy aquí una versión española del pasaje, que pertenece al capítulo 8):

Enséñame, Señor, cómo de una mirada Tú disciernes *todas las cosas en conjunto y cada una de ellas en particular*. Cuando abro un libro para leerlo, veo la página entera de manera confusa, y si quiero distinguir sus diferentes letras sílabas y palabras, debo por necesidad concentrar mi atención sobre cada una de ellas en sucesión. Sólo puedo leer una letra después de otra, una palabra después de otra y un pasaje después de otro. Pero Tú, ¡oh Señor!, ves y lees la página entera toda junta y en un instante. Pues, para ti, *ver es igual que leer*. Desde la eternidad has visto y leído juntos y de una vez por todas, todos los libros escritos y todos los que pueden escribirse a lo largo del tiempo; y además Tú lees esos mismos libros con todos los hombres que los leen (102v; cursivas mías).

La convergencia en Dios de la visión y la lectura dentro de la eternidad establece una enorme distancia respecto al modo humano de leer, que es sucesivo al estar circunscrito por el tiempo²¹. Ampliando el ejemplo de Cusa

¹⁹ Véanse los vs. 446-453 y 470-479.

²⁰ *De visione Dei*, en *Nicolai Cusae Cardinalis Opera*, Unveranderter Nachdruck Minerva G. m. b. H., Frankfurt/M., 1962 (fac. de la ed. de Paris, 1514).

²¹ En la breve introducción a su versión inglesa de *De visione Dei (Unity and Reform: Selected Writings of Nicholas de Cusa)*, University of Notre Dame Press, Indiana, 1962), JOHN PATRICK DOLAN indica que la recurrencia a imágenes visuales (y no, por ejemplo, táctiles o auditivas) acredita la raíz platónica del misticismo de Nicolás de Cusa. "con su identificación de la existencia real con el ser inteligible concebido por el pensamiento"; y añade Dolan: "We find, therefore, in the Platonic tradition a definite reluctance to admit that for man the supreme experience of Divinity must always be in terms of «contact» rather than «vision»" (p. 132). Para

desde la imagen de un libro "real" (con páginas y letras) a la del gran libro simbólico del universo (donde, de hecho, se aplica la analogía cusiana) se entiende cómo *Primero Sueño*, luego que muestra el fracaso intelectual del alma soberbiamente endiosada, opta por una vía cognoscitiva mucho menos ambiciosa.

En ella (la fase propiamente discursiva) asistimos otra vez a un retraimiento de la vista, deslumbrada y embotada por su anterior experiencia, con la subsiguiente entronización de signos mediadores. De esta forma se sugiere que la lectura humana ha de ser, por necesidad, indirecta, ya que la presencia abrumadora de las cosas estorba su comprensión gradual (la única que nos es comúnmente accesible, según explicaba el texto de Cusa). Es hora, pues, anuncia el poema, de "desdeñar" la "materia" en favor del "discurso abstraído"; de "reparar" "con el arte el defecto / de no poder con un intuitivo / conocer acto todo lo criado" (vs. 590-592). Y ello con la voluntad puesta en un nuevo ascenso que, lejos de constituir un encumbramiento efectivo del alma, postula un avance paulatino a lo largo de las "diez Categorías" elaboradas por el discurso filosófico para explicar el universo como un conjunto jerárquico²². Semejante recurso al "arte" (es decir, a un esquema convencional) somete, en fin, la actividad de conocer al dominio de un sistema intelectual preestablecido, auxilio y guía del fatigado entendimiento (vs. 600-604):

cuyas débiles fuerzas, la doctrina
con doctos alimentos va esforzando,
y el prolijo, si blando,
continuo curso de la disciplina,
robustos le va alientos infundiendo.

De aquí en adelante, el férreo rigor provisto por un discurso doctrinal (disciplinado y autorizado) *ordena*, en las dos acepciones básicas de la palabra, el proceso de la visión. Podemos, sin embargo, recordar en este punto que la apelación a la autoridad discursiva no se da sólo en *Primero Sueño*. Gracias al empleo de varios subtextos ostentosamente reconocibles en su condición de citas prestigiosas (cuales son la paráfrasis de Góngora o las expresiones tópicas de la poesía funeral o sobre ruinas), el soneto al retrato también dramatiza (ahora desde sus mismas convenciones literarias) un impulso autoritario

otros desarrollos en el Renacimiento del concepto cusiano y, en general, platónico de visión, consúltese el interesante artículo de M. BENSIMON, "The Significance of Eye Imagery in The Renaissance from Bosch to Montaigne", *Image and Symbol in the Renaissance. Yale French Studies*, 47 (1972), 266-290.

²² Siguiendo a otros comentaristas de Sor Juana, PAZ (pp. 493-494) explica que la autora se refiere aquí a la "ciencia de los universales", de índole aristotélico-escolástica, la cual reduce todo lo existente a diez categorías abstractas (y jerarquizadas conforme a la imagen, de origen platónico, de la Gran cadena del Ser).

similar, antídoto de la vista y de sus inclinaciones irreflexivas (o no discursivamente dominadas).

En realidad, tanto el soneto al retrato como *Primero Sueño* podrían ilustrar los principales riesgos que la tradición cristiana asocia habitualmente al uso indebido de la experiencia óptica; a saber, el engaño y la concupiscencia. Por valerse ecléctica y didácticamente de varias fuentes doctrinales (patrísticas y escolásticas sobre todo, sin descartar otras) con un afán divulgador, examinaré unos pasajes del obispo español Sancho Dávila, pertenecientes a su extenso tratado *De la veneración que se debe a los cuerpos de los santos y a sus reliquias* (1609). Dávila declara, por ejemplo, cómo los sentidos externos (y, en particular, la vista) ofrecen a menudo falsas evidencias:

La otra segunda parte della [de la miseria humana] es el engaño destes sentidos acerca de los bienes deleitables que andan buscando [...] Porque son los sentidos los primeros que hacen aprobación destes bienes para ser apetecidos, se les atribuye a ellos el engaño y la falsedad. Fundado en esto, San Gregorio Taumaturgo dijo, hablando de los ojos, aquella tan gran sentencia que refiere San Gregorio Niseno en su *Vida*, que el juicio de los sentidos era incierto y engañoso, y hace que también lo sea el del entendimiento, por ser el paso de la verdad para él, por ellos. Por eso Hipócrates llamó llave de engaño a la experiencia que se hace por medio de los sentidos²³.

Previamente Dávila, reelaborando doctrinas fundamentalmente expuestas por Santo Tomás de Aquino en la *Summa Theologica*, se ha ocupado con mayor amplitud de la concupiscencia alentada por los ojos y extendida luego a los demás sentidos y facultades. La vista, en esta otra perspectiva, se vincula de manera inequívoca al desarrollo del deseo:

Porque, aunque los ojos sólo ven y no son los que desean, manifiéstase tanto en ellos esta desordenada concupiscencia, que, como si en los mismos ojos fuera su propio lugar, así los hace codiciosos, inquietos y desordenados con este deseo. Así se extiende la concupiscencia a los sentidos, reinando propiamente en el apetito (p. 463).

Volviendo a los textos de Sor Juana, sabemos que su soneto al retrato nos instruye sobre el engaño latente en una apariencia hermosa, y fija además una relación estrecha entre deseo e ilusión (más obvia incluso en el soneto 152). Ello no es, por supuesto, extraño en las coordenadas de la mentalidad barroca, pero sí que sorprende bastante, en cambio, el que, durante los versos centrados en la visión intuitiva, *Primero Sueño* parezca aproximar la avidez cognoscitiva del alma a la concupiscencia descrita por la tradición judeo-cristiana. En la línea de su última cita, Dávila afirma, por ejemplo:

²³ SANCHO DÁVILA, *De la veneración que se debe a los cuerpos de los santos y a las reliquias, y de la singular con que se debe adorar el cuerpo de Jesucristo Nuestro Señor en el Santísimo Sacramento*, Madrid, 1609, p. 463.

...nuestra concupiscencia es como infinita en el apetito de las cosas deleitables, según enseña Santo Tomás; y siéndolo, no es posible que del todo la satisfaga ninguna cosa particular, por más hermosa y acabada que sea. Y así anda variando de unas en otras, para que todas sucesivamente suplan por aquella infinidad que ella quisiera hallar en una si la hubiera (p. 463).

Al no ver nada por querer mirarlo todo (y equiparar insensatamente su deseo al don divino de la contemplación absoluta), el alma de *Primero Sueño* incurre en una desmesura similar a la del apetito sin freno de los concupiscentes, abocándose, como ellos, a la frustración.

Para frenar la concupiscencia y sus estragos, los moralistas recomiendan la disciplina de los sentidos y la restricción y ordenación del deseo, principios que, de acuerdo con el tema de *Primero Sueño*, se transfieren a la segunda vía cognoscitiva, de carácter metódico y discursivo, formulada en el poema. Al lado de la intuición, el nuevo camino hacia el conocimiento es sin duda mucho más trabajoso y modesto. No obstante, la autolimitación del alma tampoco evita un nuevo fracaso, pues igual que la riqueza y la superabundancia del cosmos excedían antes con creces el poder de la mirada, también sobrepasan ahora los rígidos esquemas del discurso metódico. Es así irónico que la identificación implícita del discurso con el sometimiento de la concupiscencia visual no produzca en *Primero Sueño* ninguna recompensa. A menos, claro, que lo sea el asumir la incapacidad cognoscitiva de un modelo artificioso y cuestionar con ello la autoridad de los signos recibidos.

En cualquier caso, y para concluir, podemos preguntarnos si esa crítica del discurso como medio privilegiado de conocimiento no lleva aparejada en *Primero Sueño* una actitud inconformista. A diferencia de los dos sonetos morales comentados, el poema deja al fin de proponer la validez de un lenguaje autorizado para corregir o definir una experiencia que supera ahora con mucho las formulaciones pre-escritas: acaso Sor Juana reivindica así una manera más poética que doctrinal de concebir la palabra, sugiriendo desde ella la pervivencia continua del misterio.

TRÍPTICO VIRREINAL: LOS TRES SONETOS A LA ROSA DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

ALESSANDRA LUISELLI
Washington University

No es éste el primer tríptico elaborado en torno a la magnífica figura de Sor Juana Inés de la Cruz. Ya antes, también en el mes de noviembre pero del año 1951, el estudioso por excelencia de la obra sorjuanina, Alfonso Méndez Plancarte, publicó un ensayo titulado "Tríptico de la Fénix"¹. En este artículo, Méndez Plancarte celebraba el aniversario de la ilustre monja, reconstruyendo a trescientos años de su nacimiento la vida de Sor Juana, la cual configuró en tres instancias diferentes: I. En el mundo mortal; II. En el orbe del arte; y III. En la esfera de su gloria. Este mismo ensayo, con modificaciones y ampliaciones, forma parte del prefacio mediante el cual Plancarte presentó las *Obras completas* de Sor Juana, en su largamente esperada edición del Fondo de Cultura Económica². Sin embargo, el título del artículo, "Tríptico de la Fénix", tan sugestivo por la riqueza de sus posibilidades, no llegó a formar parte de su estudio introductorio.

Una segunda mención en torno a los trípticos sorjuaninos ocurrió en 1967, cuando Dario Puccini publicó en Roma su libro sobre Sor Juana, *Studio d'una personalitá del Barocco messicano*³, del cual fueron traducidos y publicados dos capítulos en la revista *Cuadernos Americanos*⁴. Uno de ellos, "La poesía de Sor Juana en sus vórtices imaginativos", menciona dos trípticos esbozados por la propia monja jerónima: "...en la reducida serie de sonetos amorosos de Sor Juana", señala el erudito italiano, "no hay que olvidar el tríptico a la muerte de la marquesa de Mancera y el otro tríptico al amor no correspondido" (p. 197). Éstas son, pues, las únicas composiciones trípticas mencionadas por Puccini en su estudio quien, al enfocar "el delirio imaginativo de Sor Juana" (*id.*), no desarrolla temas que no correspondan al tratamiento sorjuanino del amor. Los trípticos señalados por Puccini, si bien son solamente una referen-

¹ *Abside*, 15 (1951), 452-489.

² MÉNDEZ PLANCARTE, "Introducción", en *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, F.C.E., México, 1951, t. 1, pp. vii-lxviii. Todas las referencias a la obra de Sor Juana corresponden a esta edición y tomo.

³ Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1967.

⁴ Se trata de "La poesía de Sor Juana en sus vórtices imaginativos", publicado en el núm. de mayo-junio de 1968, 197-208 y del capítulo traducido con anterioridad: "Los villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz", en el núm. de septiembre-octubre de 1965, 223-252.

cia inteligente, a la cual no confiere ninguna ampliación posterior, se distinguen frente a lo estipulado por Plancarte en que el sorjuanista italiano encuentra las construcciones triples en la obra misma de Sor Juana, y no en su biografía como fuera el caso del docto comentarista mexicano.

Un tercer tríptico sorjuanino apareció en 1972, esta vez en forma de un estudio comparativo, publicado por la Universidad de Puerto Rico⁵, en el cual la monja mexicana es situada al lado de Gaspara Stampa y Louise Labé, poetas del renacimiento italiano y francés, respectivamente. La estructura temática de este libro también es tripartita ya que su autor, Giovanni Guernelli, presenta tres mujeres poetas que, en su opinión, comparten aspectos fundamentales de escritura: el feminismo y algunas importantes características de la poesía cortesana⁶. Sor Juana, por motivos cronológicos, ocupa la tercera parte del ensayo.

Teniendo tales estudios como antecedentes⁷, es mi intención continuar con la talla de estas obras tan características en la historia del arte y tan sugerentes en el análisis literario. El tríptico que deseo presentar en este 340 aniversario del nacimiento de Sor Juana Inés de la Cruz está dedicado exclusivamente a magnificar un solo detalle de su obra, un detalle no señalado por los ilustres ensayistas hasta aquí citados: se trata del tríptico que la propia monja jerónima delineó al escribir tres composiciones poéticas en torno al mismo tema, la rosa. La labor erudita de Méndez Plancarte lo llevó a situar dos de las tres composiciones a las cuales me referiré en un apartado titulado "Sonetos Filosófico-Morales", mientras que la tercera composición forma parte de los "Sonetos Satírico-Burlescos". Es preciso, por lo tanto, entresacar estos escritos de los diferentes apartados temáticos para situarlos en las correspondientes hojas del virreinal tríptico que pretendo presentar: abramos pues sus hojas y encontraremos al centro, es decir, en el lugar privilegiado de la talla, el soneto "Miró Celia una rosa que en el prado..." (núm. 148), mientras que el lado izquierdo del espectador-oyente-lector es ocupado por el soneto "Rosa

⁵ GIOVANNI GUERNELLI, *Gaspara Stampa, Louise Labé y Sor Juana Inés de la Cruz. Tríptico renacentista-barroco*, Río Piedras, 1972.

⁶ Cf. *ibid.*, caps. 2: "El feminismo renacentista...", pp. 35-53; 3: "El feminismo español...", pp. 55-72; y 6: "Otros aspectos del estilo", pp. 115-148.

⁷ Existen otros estudios igualmente tripartitas, los cuales, al carecer de la precisión de la palabra tríptico, no fueron enumerados en la introducción del presente ensayo. Reproduzco aquí esas referencias por considerarlas de interés: P. SALINAS, "En busca de Juana de Asbaje", *Ensayos de literatura hispánica*, Aguilar, Madrid, 1958, pp. 205-225. En este breve artículo, Salinas declara que a Sor Juana la acompañan "dos almas hermanas", aquéllas de Margarita de Navarra y de Vittoria Colonna. De particular importancia considero su siguiente afirmación: "¡Ah, si cupieran las rehabilitaciones históricas! Yo entonces solicitaría del alto tribunal correspondiente que Juana de Asbaje fuese solemnemente presentada en una Academia renacentista..." (p. 224). R. XIRAU, "Tres calas en la reflexión poética: Sor Juana, Gorostiza y Paz", *La Palabra y El Hombre*, México, enero-marzo, 1961, 69-85. En este inteligente artículo, Xirau —a diferencia de los críticos arriba señalados— analiza a Sor Juana confrontándola no con dos mujeres, sino con dos poemas: *Muerte sin fin y Piedra del sol*, los cuales mantienen con *Primero Sueño* una "coincidencia íntima" (p. 69).

divina que en gentil cultura..." (núm. 147); el soneto "Señora Doña Rosa..." (núm. 158) se encuentra colocado al lado derecho. Cada una de estas composiciones representa diferentes instancias de la literatura virreinal mexicana del siglo XVII, una literatura convencionalmente denominada barroca.

Destaca, desde la primera mirada a este tríptico sorjuanino, el tópico común a los tres sonetos: la rosa. Rastrear el origen de este tema en Sor Juana equivale a abrir una caja china, ya que de una posible influencia pasamos a otra y otra, sucesivamente, hasta llegar a la cuna misma de la cultura occidental: la herencia clásica. En efecto, Horacio y su *carpe diem* son siempre mencionados al estudiarse el tema de la rosa en la poesía; también la "Oda a Ligurino" es recordada con frecuencia, en la cual el poeta advierte: "... el color que / ahora supera a la flor purpúrea del rosal / cambiará y hará de Ligurino un rostro áspero"⁸. Junto con Horacio, Ausonio ocupa un destacado lugar en el análisis de este tópico debido a su "Idilio de las rosas", en el cual aparece el recurrido dístico *collige, virgo, rosas...*⁹ Partiendo de estas fuentes clásicas, el siguiente gran antecedente del tema de la brevedad de la vida será el Renacimiento, particularmente Bernardo Tasso y su soneto "Mentre che l'auro crin v'ondeggia intorno..." (p. 61). De Tasso se llegará, finalmente, a la lírica española: Garcilaso de la Vega y su magnífico soneto "En tanto que de rosa y azucena..." (p. 91)¹⁰.

A partir de Garcilaso, responsable de la introducción del tema de la rosa efímera en nuestro idioma, copartícipe junto con Boscán en la asimilación castellana del *dolce stil nuovo*, las posibles influencias españolas en la poesía sorjuanina son múltiples, todas verosímiles, todas factibles de haber servido de modelo. Así, entre los principales mentores de Sor Juana en el tema del *carpe diem* se encuentran:

⁸ Méndez Plancarte, en sus notas a los sonetos de Sor Juana, menciona a Horacio (p. 520). La oda que contiene el célebre *carpe diem* es la "Oda a Leuconoe". La "Oda a Ligurino" contiene la famosa confrontación de la belleza humana y la belleza de la rosa. Ninguna de las dos odas se encuentra, sin embargo, transcrita. Para consultar las versiones españolas de estas celeberrimas composiciones, véase AURELIO ESPINOSA POLIT, *Lírica horaciana*, Jus, México, 1960, pp. 71 y 383, respectivamente.

⁹ Méndez Plancarte lo cita (p. 521). BLANCA GONZÁLEZ DE ESCANDÓN, en su libro *Los temas del "carpe diem" y de la brevedad de la rosa en la poesía española*, Universidad, Barcelona, 1938, pp. 35-38, reproduce la traducción de Herrera a esta composición.

¹⁰ Véanse asimismo A. CARBALLO PICAZO, "El soneto «Mientras por competir con tu cabello» de Góngora", *Revista de Filología Española*, 47 (1964), 379-398, y J. DE ENTRAMBASAGUAS, "Góngora desde un soneto", *Estudios sobre Góngora y el barroco*, Editora Nacional, Madrid, 1975, pp. 65-77.

1) Fernando de Herrera, cuando, al tiempo que comenta las obras de Garcilaso, reelabora los versos de Horacio y escribe su soneto "¡O soberbia y cruel en tu belleza!"¹¹

2) Cristóbal de Mesa y su soneto "Silvia, oyó el cielo..." (p. 107).

3) Lope de Vega, especialmente su soneto "Rosa gentil que al alba..."; aunque también deben mencionarse otros tres sonetos igualmente significativos: "Desplega al alba...", "Purpúrea esfera..." y "Antes que el cierzo..." (pp. 124, 123, 119 y 112).

4) Luis de Góngora, entrañable modelo sorjuanino. Varias composiciones se erigen como posibles fuentes de inspiración: desde luego los dos sonetos atribuidos al poeta cordobés sobre la rosa, "Ayer naciste y morirás mañana..." (p. 130) y "Púrpura ostenta, disimula nieve..."; así como el conocido soneto de fuerte y comprobado impacto referencial en Sor Juana "Mientras por competir con tu cabello..." y también el soneto cuyo primer verso aparece en dos versiones diferentes: "Ilustre y hermosísima María..." o "Hermoso dueño de la vida mía" (pp. 129 y 128). Para terminar con la larga lista gongorina cabe señalar aun como antecedente sorjuanino la famosa letrilla del *Homero español*, "Aprended, flores, en mí..."¹²

5) Francisco de Quevedo y su soneto a Flora "La mocedad del año..."; lo mismo su soneto a Floralba, no el del famoso sueño, sino aquel que comienza con el endecasílabo "Cuando tuvo, Floralva, tu hermosura..."; destaca también su letrilla "Rosal, menos presunción..." (pp. 136, 137 y 142-143).

6) Francisco de Rioja y su soneto VII, "Lánguida flor de Venus...", así como su silva XI, "A la Rosa"¹³.

7) Pedro de Castro y Anaya y su soneto "Nació la rosa..." (p. 159).

8) Pedro Calderón de la Barca y su soneto "Estas que fueron pompa y alegría..." (p. 163).

¹¹ GONZÁLEZ DE ESCANDÓN, *op. cit.*, p. 97. La enumeración de los antecedentes literarios de Sor Juana sobre el tema de la rosa ha sido establecida por mí siguiendo el orden otorgado por González Escandón en su antología sobre los temas del *carpe diem*. Doy entre paréntesis el número de página del soneto que cito de esta antología.

¹² La letrilla no está incluida en su antología; sin embargo pertenece, sin duda alguna, al tópico tan cuidadosamente compilado por la erudita española; véase VICENTE GAOS, *Diez siglos de poesía castellana*, Alianza, Madrid, 1975, pp. 161, 162.

¹³ Este soneto (VII) no aparece en la antología de GONZÁLEZ DE ESCANDÓN, a pesar de la evidente relación con el tema (cf. ELIAS RIVERS, *Poesía lírica del Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 1985, pp. 349-350); la silva sí aparece (pp. 151-152).

9) Francisco de la Torre y su oda "Mira, Filis, furiosa..."¹⁴

Establecer cuáles fueron realmente las fuentes de inspiración definitivas en la escritura de cada uno de los tres sonetos de Sor Juana no es tarea fácil. Basta con revisar esta conocida antología sobre el tema del *carpe diem* de Blanca González de Escandón para comprender la dificultad en señalar con precisión infalible cuáles son los modelos reales de Sor Juana, dada la bastedad de autores que cultivaron este tropo poético¹⁵. La ilustre monja jerónima parece entablar constantes y diversos diálogos con todos y cada uno de sus reconocidos antecesores; sin embargo, la intertextualidad sorjuanina respecto a ciertos autores es realmente notable: pueden percibirse con claridad ecos de los principales representantes de la lírica castellana. Los modelos que Sor Juana registra con mayor precisión en su poesía pertenecen y definen al Siglo de Oro: son ellos sus principales maestros; es a ellos a quienes prefiere no seguir sino continuar, no copiar sino retomar, y algunas veces, hasta sutil pero atrevidamente corregir, modificar o refutar. La intensidad con que Sor Juana efectúa cada una de estas operaciones determina el sello de sus composiciones, consignando si se trata de composiciones manieristas o barrocas.

En efecto, lejos deben estar ya los estudios literarios de establecer rotundas afirmaciones como las que antaño cubrían los ensayos sorjuaninos al calificarlos de unánimamente barrocos. Alguna vez, por citar sólo un ilustre ejemplo, el erudito mexicano José Rojas Garcidueñas afirmara tajantemente: "Toda la obra de Sor Juana es barroca"¹⁶. Si este señalamiento cabía hacerlo en 1957, la situación en 1991 no es la misma. La supremacía del término *Barroco* se ha diluido junto con el avance del siglo XX. Es necesario reconocer ahora la coexistencia de dos fases en la literatura del Siglo de Oro: Manierismo y Barroco. No estilos meramente sucesivos, sino coexistentes. "La contraposición de ambos estilos", ha escrito el gran defensor de la estética manierista, Arnold Hauser, "es más sociológica que evolutiva o histórica"¹⁷. De igual modo, el hispanista Joaquín de Entrambasaguas ha opinado al respecto: "Es un grave error que ha enturbiado no poco el concepto del Barroco Español suponerle fundamentalmente como una alteración o modificación de las formas renacentistas, cuando éstas precisamente, y en la Literatura y el Arte con mayor intensidad, perduran casi en su totalidad en la creación barroca"¹⁸. Este perdurar de las formas literarias renacentistas en el Barroco es un hecho reconocido

¹⁴ Esta oda, de particular belleza e insertada en la tradición del *collige, virgo, rosas*, tampoco se encuentra en González de Escandón. Véase SUSAN ESPIE, *Antología de la lírica renacentista*, Plaza y Janés, Barcelona, 1986, pp. 256-257.

¹⁵ GONZÁLEZ DE ESCANDÓN incluye en su antología a treinta y ocho autores españoles.

¹⁶ J. ROJAS GARCIDUEÑAS, "Sor Juana Inés de la Cruz. La poesía del barroco", *Revista de la Universidad de Monterrey*, 1957, núms. 14/15, 57-71.

¹⁷ ARNOLD HAUSER, *Literatura y manierismo*, trad. F. González Vicen, Guadarrama, Madrid, 1969, p. 17.

¹⁸ ENTRAMBASAGUAS, *op. cit.*, p. 23.

hoy bajo el término de *Manierismo*, el cual implica la pervivencia de rasgos renacentistas en la creación artística del siglo XVII, si bien estos rasgos sufren sutiles variaciones por parte de los autores que los cultivan. La literatura virreinal mexicana no escapa a la coexistencia de estas fases que han querido estudiarse únicamente como estilos evolutivos; por lo tanto, un mayor rigor es necesario en la atribución del término Barroco. No, no toda la obra de Sor Juana es barroca. No toda la poesía escrita en el virreinato mexicano del siglo XVII es, por definición, barroca. Octavio Paz en su "Introducción a la historia de la poesía mexicana", ensayo que abre su libro *Las peras del olmo*, ha señalado las diferencias que existen entre la estética española y la mexicana: "La heterodoxia frente a la tradición castiza es nuestra única tradición", señala, para luego continuar con el importante reconocimiento de que la poesía mexicana coincide con la española por el idioma pero difiere de ella por "la constante inclinación que la lleva a preferir lo universal a lo castizo, lo intelectual a lo racial"¹⁹. El presente ensayo es una demostración de cómo Sor Juana, aunque algunas veces se muestra dispuesta a continuar la tradición española, en otras ocasiones desplegará su espléndida heterodoxia, su atrevida e intrínseca independencia; la cual, dado su intelectualismo y su exquisita subversión, se convierte en una manifestación perfecta del Renacimiento tardío o Manierismo, una estética infinitamente más racional e intelectual que el emotivo Barroco. Sí, no sólo los característicos ideales renacentistas de la búsqueda de la perfección y el afán del conocimiento universal definen a Sor Juana, también la definen los postulados artísticos del Renacimiento, manieristamente reformulados. La poesía del Renacimiento, ha observado Paz en el citado estudio, constituye "nuestra más antigua y legítima tradición" (p. 7). Una tradición que en Nueva España no murió con el arribo del siglo XVII, sino que tardíamente alternó con el Barroco. Analicemos, pues, tanto la tradición española como la heterodoxia sorjuanina presentes en los sonetos que constituyen su magnífico tríptico virreinal.

1. LA ROSA DIVINA

El soneto "Rosa divina que en gentil cultura..." es el soneto en el cual Sor Juana claramente retoma la larga lista de sus antecesores españoles²⁰. La voz

¹⁹ OCTAVIO PAZ, *Las peras del olmo*, Origen-Seix Barral, México, 1984, p. 8.

²⁰ Hemos efectuado ya una lista pormenorizada de los principales antecedentes literarios de Sor Juana, desprendiéndolos del libro de Blanca González de Escandón y estableciendo, además, algunas aportaciones al tema. Resta solamente señalar que GONZÁLEZ DE ESCANDÓN no discurre sobre Sor Juana en la breve introducción a su antología. Mucho debió haberla impresionado, sin embargo, puesto que en las primeras líneas de su estudio señala que apenas hay poetas que no hayan *rozado* el tema de la rosa. Si recordamos el burlesco endecasílabo de Sor Juana donde señala que escribe sobre este tema "porque todo poeta aquí se *roza*" (p. 284), comprobaremos el fuerte impacto de la monja mexicana sobre la estudiosa española. Cabe

poética del soneto sorjuanino se dirige a la rosa, mencionando su belleza y perfección, pero destacando la brevedad de la vida de esta flor: "en cuyo sér unió naturaleza / la cuna alegre y triste sepultura". Partiendo de la breve vida de la rosa se desprende la paradójica *enseñanza*: "con que con docta muerte y necia vida, / viviendo engañas y muriendo enseñas!"

El tema tratado en este soneto es pues el de la efímera rosa, motivo en el cual sobresalen algunas de las composiciones arriba mencionadas. Un buen comienzo es cotejar el soneto de Sor Juana con el perteneciente a Góngora: "Ayer naciste y morirás mañana" (p. 130). Ya desde el primer verso de este conocido soneto, se destaca el recurso de la antítesis, recurso estilístico que rige en su totalidad el soneto sorjuanino. El uso de la antítesis vida-muerte es, pues, común a ambas composiciones: Góngora cierra su composición con la llave "dilata tu nacer para tu vida / que anticipas tu ser para tu muerte", mientras que Sor Juana lo hace con la llave "con que con docta muerte y necia vida / viviendo engañas y muriendo enseñas!" No es Góngora, sin embargo, el único eco antitético existente en el sorjuanino poema, también son resonantes los versos de Francisco de Rioja pertenecientes a la silva "A la rosa" (pp. 151-152): "Tan cerca, tan unida / está al morir tu vida, / Que dudo si en sus lágrimas la autora / Mustia tu nacimiento o muerte llora". Ambas composiciones sin embargo, la de Góngora y la de Rioja, a pesar de erigir como tema principal la brevedad de la vida de la rosa destacando la conjunción de opuestos vida-muerte que se da en ella, *no* hacen desplazamiento alguno hacia algún posible aprendizaje o enseñanza que de tan efímera vida infieran los humanos. Aprendizaje que resulta de importancia central en el soneto de Sor Juana.

Por otra parte, en la letrilla quevediana al rosal (pp. 142-143), si bien contiene ésta una metonimia construida alrededor de la antítesis vida-muerte, procedimiento que también utiliza Sor Juana ("Es tus mantillas la aurora, / Es la noche tu mortaja", dice el poeta español, "cuna alegre, triste sepultura", dice la monja mexicana), resulta de mayor importancia subrayar la reconvencción ética que Quevedo hace al rosal: "¿De qué sirve presumir, / Rosal, de buen parecer, / Si aún no acabas de nacer / Cuando empiezas a morir?" Se encuentra en este reproche a la presunción el germen de una lección moral, ya que su autor no sólo destaca la vida efímera de la flor, sino que además barrocamente pregunta a la rosa: ¿de qué sirve tanta vanidad si pronto llegará la muerte? Si bien esta composición es de particular importancia por el motivo del aprendizaje derivado de la breve vida del rosal, no comparte con el soneto de Sor Juana la forma ni el preciosismo léxico. El tema de la lección moral insinuada en la letrilla y el hecho de que la voz poética se dirige directamente a la rosa, sin embargo, requería su inclusión en el apartado de las influencias de Sor Juana en este particular soneto.

también señalar que este soneto, el jocoso soneto a la rosa que contiene el burlón verso, no fue incluido en la antología.

La relación sorjuanina establecida con Lope de Vega merece, en cambio, subrayarse particularmente. El soneto de Lope "Rosa gentil que al alba..." (p. 124) posee estrechos vínculos con la "Rosa divina que en gentil cultura..." de Sor Juana. No sólo debido al eco producido a través del primer endecasílabo sorjuanino (reescritura cierta del de Lope), verso que no se asemeja a otros cultores del tópico, sino en la estructura misma del poema: la invocación a la bella rosa se transforma en una reflexión sobre la vanidad y la lección derivada de la temprana muerte de esta flor. Temática y estructuralmente ambos poetas coinciden en sus sonetos (aunque Sor Juana no esconde su intención de enmendar los atributos concedidos por Lope a la rosa: no gentil sino divina, no imagen de la humana belleza, sino amago de la humana arquitectura), el preciosismo léxico y una emoción más intelectualizada distancia a la monja virreinal de su modelo peninsular.

Indudable conexión con la divina rosa sorjuanina guarda asimismo el soneto de Calderón de la Barca "Estas que fueron pompa y alegría..." (p. 163). Esta composición comparte múltiples recursos estilísticos con Sor Juana, dado que ambos poseen idénticas características: el aprendizaje o la enseñanza ("Este matiz que al cielo desafia, / Iris listado de oro, y grana, / Será escarmiento de la vida humana, / ¡Tanto se aprende en término de un día!", señala Calderón), el juego estilístico de los opuestos (mañana-tarde, lástima-alegría), el cromatismo (iris listado de oro, nieve y grana), la metonimia (cuna-sepulcro) y la paradoja (el nacimiento de la rosa la conducirá a la muerte); aunque la voz poética de Calderón no hable directamente a la rosa, como sí ocurre en las composiciones de Rioja, Góngora, Lope y Quevedo.

El soneto "Rosa divina que en gentil cultura..." retoma, en conclusión, la tradición española de la efímera rosa y la enseñanza derivada de esa brevedad. El eco de sus modelos es indudable; el virtuosismo sorjuanino, sin embargo, destaca en la soberbia perfección de sus endecasílabos, comparables sólo a la belleza misma de la flor. Recordemos algunos: la rosa como "magisterio purpúreo en la belleza", como "enseñanza nevada a la hermosura" y el más espléndido de todos por el intelectualismo que encierra, la rosa como "amago de la humana arquitectura". Las elaboradas imágenes y el preciosismo léxico de esta poesía convergen únicamente en otro soneto de Góngora; trata-se esta vez no de un soneto a él atribuido sino del soneto que con más legitimidad permite reconocer la pluma del insigne cordobés: "Mientras por competir con tu cabello..." (p. 129), el cual hemos discutido antes. Y no hemos entrado en la discusión de este soneto porque el tema no es propiamente el del *carpe diem* sino el de *collige, virgo, rosas*, que, aunque colateral al primero, presenta diferencias que más adelante serán comentadas. Importa señalar, sin embargo, que es Góngora el único de los escritores aquí mencionados que comparte con Sor Juana la exquisitez léxica de sus endecasílabos. Recordemos aquel verso que describe la rubia cabellera de la dama a la cual canta Góngora: "oro bruñido al sol relumbra en vano". Sin duda alguna, Sor Juana aprendió en él el arte de la rica, siempre aristocrática imagen. Sin embargo, del

soneto a la rosa divina de Sor Juana emerge, a pesar de su indudable gongorismo, una emoción ciertamente barroca, barroca en el más auténtico sentir quevediano: el aprender en el morir las pautas del vivir. La lección desprendida de la muerte es una lección barroca por excelencia, Sor Juana así lo entiende y de acuerdo con ello escribe un soneto donde lo que da sentido a la composición entera no es sólo la vida efímera de la rosa, sino la *enseñanza* de ello derivada. Siete de los catorce endecasílabos que conforman el soneto están dedicados a destacar la idea de la enseñanza, tal y como se comprueba al leer los conceptistas versos que hablan de una "gentil cultura", de un "magisterio purpúreo" o de una "enseñanza nevada"... Enseñanza diestramente subrayada en el verso final del soneto sorjuanino: "iviendo engañas y muriendo enseñas!" Barroca lección aprendida de los grandes maestros peninsulares, de los cuales, sin embargo, Sor Juana logra distanciarse (con disimulo) para manieristamente centralizar en su composición un motivo principal: la enseñanza. Tema que si bien ocupa algunos versos en los sonetos de los autores citados, no ocurre con la reiteración e intensificación otorgadas a él por la brillante discípula novohispana.

2. LA ROSA BURLESCA

Igual manierismo barroco mostrará el soneto que conforma la hoja situada al lado derecho de nuestro imaginario tríptico sorjuanino, el soneto "Señora Doña Rosa..."(p. 284). En él Sor Juana recurre a una de las vertientes más fértiles de la literatura barroca: el conceptismo dentro del marco humorístico. El concepto, tal y como lo define Gracián en su *Arte de agudeza y de ingenio*, "es un acto del entendimiento", el cual consiste en "una armónica correlación entre dos o tres cognoscibles extremos"²¹. En opinión de Joaquín de Entrambasaguas, el conceptismo no es otra cosa que "la reacción de España frente al Renacimiento"²², reacción que pretende ubicarse en una posición irónica o burlesca. "En realidad", continúa Entrambasaguas, "así como 'el engaño a los ojos' es el símbolo del Barroco, el conceptismo, con su doble semántica es el engaño a la idea burlescamente" (*id.*) Este último señalamiento, lo burlesco del conceptismo, permite aclarar una posible confusión respecto a la catalogación del soneto sorjuanino como soneto satírico-burlesco. El desglosamiento de uno y otro término, conjugados por Méndez Plancarte en su edición definitiva de las obras de Sor Juana, se vuelve necesaria. Lo satírico y lo burlesco no son idénticos, aunque pueden llegar a ser complementarios. La sátira tiene una intención moral, pretende denunciar un vicio de la sociedad; la intención de la burla, en cambio, únicamente es la de divertir, ridiculizar, su resorte

²¹ BALTASAR GRACIÁN, *Agudeza y arte de ingenio*, Castalia, Madrid, 1969, p. 55.

²² ENTRAMBASAGUAS, *op. cit.*, p. 40.

principal no es la censura moral ni la crítica social, sino la risa. Robert Jammes²³ señala que la diferencia fundamental entre lo satírico y lo burlesco reside en que mientras el cultor de la sátira ataca el sistema de valores dominante desde el interior de la misma cultura a la cual critica, el cultor de lo burlesco se sitúa al exterior para presentar una serie de anti-valores que producen risa. Su distinción resulta eficaz en cuanto al jocososoneto sorjuanino, ya que se trata *no* de un soneto satírico, puesto que no pretende criticar a la sociedad, ni censurar vicios morales; se trata de un soneto burlesco, cuyo objetivo es ridiculizar mediante un alarde extraordinario de agudeza e ingenio.

Tanto el juego conceptista como el humor de "Señora Doña Rosa..." se evidencian desde los primeros versos, en los cuales la voz poética de Sor Juana (burlona voz que concede un irónico respeto a la rosa al tratarla de usted) pregunta a la flor: "¿cómo, si es dama ya, se está en la cuna, / y si es divina, teme humano estrago?" El conceptismo se encuentra en la correlación existente entre los vocablos dama-cuna y divina-humano. El primero de estos conceptos, más complicado que el segundo, alude a la edad, el segundo a la esencia misma de la rosa. La intencional burla de Sor Juana se subraya en el primer terceto: "Bien sé que ha de decirme que el respeto / le pierdo con mi mal limada prosa". En estos dos versos resulta nítida la posición sorjuanina de burlescamente situarse fuera de la cultura dominante: una cultura en este caso literaria, de la cual Sor Juana es heredera, y que va, como hemos visto ya, desde los autores clásicos, pasando por los escritores renacentistas, hasta converger finalmente con los poetas del Siglo de Oro. Sor Juana revierte con destreza los valores de esa herencia, "le pierde el respeto" y en un barroco guiño su soneto a la rosa se transforma: burlonamente, la monja mexicana no ha respetado a la rosa, mofándose, a lo largo de todo el soneto, de esta flor y de la tradición literaria contenida en ella.

Uno de los recursos más expresivos de la poesía burlesca, tal y como lo ha demostrado Ignacio Arellano en su estudio sobre Quevedo²⁴, es el otorgamiento de falsos títulos de nobleza. Sor Juana sigue fielmente esta tradición al otorgar a su rosa los títulos de "Señora" y de "Doña", los cuales tienen el efecto de, contrariamente a lo que sugieren por sí mismos, ridiculizar a la flor. Gesto socarrón al que, sin embargo, otorgará un último giro conceptista al finalizar la composición de la siguiente manera:

Y advierta vuesarced, señora Rosa,
que le escribo, no más, este soneto
porque todo poeta aquí se roza.

²³ ROBERT JAMMES, *Études sur l'oeuvre poétique de don Luis de Góngora*, Université de Bordeaux, 1967, pp. 42-43.

²⁴ IGNACIO ARELLANO, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Universidad de Navarra, Pamplona, 1984, pp. 504, 508.

La agudeza encerrada en el semántico juego de rosa-roza²⁵, trasciende los límites de la paronomasia para convertirse en casi un retruécano. Dado que una de las funciones del retruécano es volver la frase de revés, disasociando el sentido original de los vocablos, al tiempo de asociar nuevos significados, resulta válido señalar cómo este hábil manejo sorjuanino del último vocablo causa que el soneto entero sufra una ingeniosa inversión.

Sobre el último punto, la llave que cierra el soneto, queda una cuestión en pie que discutir: la alteración al texto establecida por Méndez Plancarte. En una nota explicativa, el célebre sorjuanista señala que ha modificado las anteriores versiones del soneto, las cuales difieren en los dos últimos endecasílabos en lo siguiente: "que no le escribo más este soneto / que porque todo poeta aquí se roza" (p. 524).

Méndez Plancarte explica que la sinéresis de "poe-ta" como bisílabo resulta increíble en Sor Juana y sin ejemplo en toda su obra. Dado lo cual agrega: "hemos osado, pues, la obvia corrección de la que nos parece evidente errata" (p. 525). Al respecto cabe efectuar dos observaciones. La primera es que no existe en toda la obra sorjuanina otro soneto donde la propia Sor Juana, metapoéticamente, reconozca con tal claridad textual que escribe con "mal limada prosa", tal y como lo reconoce en este soneto. La segunda, es la necesaria consideración de que el soneto es deliberadamente una composición *burlesca*, donde su autora reconoce en el texto mismo la falta de primor estilístico. Esta falta de primor, esta "mal limada prosa", es uno de los recursos inherentes a la poesía burlesca. Tratándose pues de endecasílabos jocosos o burlescos resulta más que probable que Sor Juana, deliberadamente, cometiese esas "faltas" que Méndez Plancarte intentó corregir, dejándose llevar por su admiración y respeto a los escritos sorjuaninos, sin situar debidamente el género del soneto enmendado. Al corregir los endecasílabos, Méndez Plancarte eliminaba "errores" estilísticos de la gran jerónima, pero precisamente gracias a esas deliberadas equivocaciones es posible admirar el dominio y maestría sorjuanina del soneto burlesco, cuyos recursos incluyen las supuestas erratas que indujeron a Plancarte a eliminar del texto las "faltas" sorjuaninas: la cacofonía y la alteración pausal del cómputo silábico.

En conclusión, el aparente rebajamiento estilístico del soneto está en perfecto acuerdo con el género mismo de la poesía burlesca. Este rebajamiento coincide con el rebajamiento de la atmósfera que circunda a la destronada rosa sorjuanina, la cual no está situada en un hermoso prado ni rodeada de otras magníficas flores, como la tradición literaria exige que debe ser el ambiente que circunde a la más perfecta flor que produce la Naturaleza. Sor Juana ha querido ubicar a su "Señora Doña Rosa" en otro ambiente, en el

²⁵ Sor Juana rima la s y la z, detalle que no dejaron de advertir los comentaristas españoles; éstos, sin embargo, se limitaron a subrayar el "dulce" seseo de la monja mexicana. Véase el comentario de Méndez Plancarte, p. 499.

"turbio humor de un cenagoso lago", donde la rosa no será ya la divina flor de su anterior soneto, sino que habrá mudado sus atributos para transformarse en una "importuna", que mendiga sus alimentos. Rebajamiento de la atmósfera, rebajamiento de los atributos, rebajamiento del estilo, todo está perfectamente calculado por Sor Juana para producir su jocosos soneto. La maestría en el artificio burlesco es tal que la propia jerónima habrá de parodiar su propia escritura, su propio, magnífico endecasílabo: la rosa será sí, como antes, "amago", pero ya no de la humana arquitectura, sino "amago / de cuantas flores miran Sol y Luna..." No un gran elogio, en verdad, pues ¿qué supremacía en la belleza puede reclamar la rosa en la oscuridad de la noche? Ninguna, ciertamente, si atendemos a la respuesta dada por Lope de Vega a este interrogante: "¡Oh frágil rosa, que con tal mudanza / Diste envidia a las flores, a la aurora, / Y, cuando anocheció, tanta venganza!" (p. 123).

Así, la burlesca rosa sorjuanina se inserta dentro de un genial y artificioso soneto que continúa la tradición barroca de la poesía festiva, la cual es retomada por Sor Juana, aunque sin llegar nunca a los excesos de Quevedo, máximo cultor tanto del soneto burlesco como del satírico; manteniéndose, por el contrario, dentro de los límites marcados al género por Góngora, el cual, como bien señala la erudita gongorina Biruté Ciplijauskaitė, a pesar de incorporar la vena popular y el lenguaje ordinario, conservó siempre, no obstante lo zahiriente de algunas burlas, un cierto nivel de mínimo decoro²⁶. En efecto, lejos están de Góngora y Sor Juana los delirios escatológicos y grotescos de algunos sonetos del gran escritor barroco²⁷, siendo ambos autores más cortesanos en sus escritos que el autor del *Buscón*. La influencia de Góngora aquí, como en otras composiciones de Sor Juana, es no sólo evidente, sino reafirmada, casi rubricada, por su propia autora: la utilización de los dos primeros vocablos de su soneto coinciden con el soneto gongorino que empieza con idéntica intención burlesca, "Señora doña puente..."²⁸

En suma, si es cierto que "Señora Doña Rosa..." se emparenta con la tradición festiva del Siglo de Oro, y es por su intención, por su léxico, por su conceptismo, por el género mismo en que la composición se inscribe, un soneto de vena popular y, por lo tanto, barroco, debe reconocerse también que Sor Juana efectúa un distanciamiento radical de sus mentores al convertir a la rosa, tropo poético por excelencia, en motivo de burla y parodia. La rosa

²⁶ LUIS DE GÓNGORA, *Sonetos completos*, ed. B. Ciplijauskaitė, Castalia, Madrid, 1969, p. 27.

²⁷ ARELLANO, *Poesía satírico-burlesca*. Véase el cap. 2, parte 3, "Vulgarismo y aplebeyamiento. Otros componentes de la lengua burlesca de Quevedo" (pp. 159-201).

²⁸ GÓNGORA, *op. cit.*, p. 173. En sus comentarios al soneto, Alfonso Méndez Plancarte (p. 524), señala que existe un soneto de Pedro de Castro y Anaya que comienza con el verso "Salió Madama Rosa esta mañana"; sin embargo, el soneto de Góngora aquí aludido coincide más con el de Sor Juana en la utilización de ambos –falsos– títulos de nobleza: Señora y Doña. El comentario sobre la diferenciación entre la burla a la rosa de Castro y Anaya y Sor Juana se expondrá en la siguiente nota.

horaciana, la rosa renacentista, la rosa del Viejo Mundo, en fin, no ha llegado incólume a América: su reinado ha sido cuestionado en la osadía literaria de una monja novohispana. Proeza nada fácil, comenta metapoéticamente la propia autora: "Pues a fe que me he visto en harto aprieto". La pérdida del respeto a la rosa y el alejamiento de previos modelos implicado en este destronamiento poético²⁹ permiten reconocer la permanente heterodoxia sorjuanina, su continuo, intelectual distanciamiento, implícitos en la manierista reformulación de tópicos aparentemente inalterables.

3. LA ROSA DISCURSIVA

Hemos analizado hasta el momento las dos composiciones que flanquean la que considero ser pieza central del tríptico sorjuanino: el soneto "Miró Celia una rosa en el prado..." Este soneto es de tal sinuosidad intelectual, de tal soberbia discursiva, que la estética que mejor lo define y representa no es la del Barroco, ni siquiera la de un posible Manierismo-Barroco reconocible en los dos sonetos previamente analizados, sino la del más perfecto y puro Manierismo. La confusión crítica respecto al empleo de estos dos términos ha sido ampliamente discutida por los principales hispanistas; no es mi intención, por lo tanto, reproducir aquí la abrumadora extensión de tal polémica, por haberlo hecho ya en detalle en mi estudio sobre *Primero Sueño*³⁰. Simplemente deseo constatar aquí que la técnica sorjuanina presente en este soneto responde, con precisión y unanimidad discursiva, a los postulados teóricos del Manierismo. Un Manierismo que Entrambasaguas –por citar de nueva cuenta a uno de los hispanistas que más ha insistido en la necesaria revaloración del término Barroco– ha denominado "Neorrenacentismo"³¹, el cual consiste en continuar, dándole nuevo ímpetu, la poesía del Renacimiento. Sor Juana coincide con este neorrenacentismo al que alude Joaquín de Entrambasaguas, escuela que ha sido denominada ya de manera más eficiente por Curtius,

²⁹ Si bien Castro de Anaya, Antonio de Solís y Agustín de Salazar y Torres escribieron sonetos burlescos teniendo como pretexto la rosa, su burla es de carácter diferente a la establecida por Sor Juana. Los tres primeros efectúan, en realidad, una burla de las convenciones culteranas. Salazar y Torres en su soneto "Rosa del prado, / estrella nacarada" (p. 170) señala en uno de sus endecasílabos: "De tanto tío múrice teñido"; este verso pretende ser una parodia del estilo gongorino ya que luego su autor jocosamente comenta "Que esto quiere decir que es colorada". De igual modo Antonio de Solís en su soneto "Viene abril..." (p. 168) señala: "Ascuas hoy que la púrpura ha encendido", y luego explica con socarronería: "Nace la rosa, pues,..." Castro de Anaya (p. 524) efectúa una burla similar: "Salió Madama Rosa esta mañana / vistiéndose a lo nuevo, *cultamente*" (las cursivas, desde luego, son mías). Sor Juana, en cambio, no pretende burlarse del *estilo*; es decir, no pretende parodiar el léxico culterano. Se trata de un destronamiento del tropo poético, *no* del gongorismo o culteranismo.

³⁰ ALESSANDRA LUISELLI, *El sueño manierista de Sor Juana Inés de la Cruz*, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, 1993.

³¹ ENTRAMBASAGUAS, *op. cit.*, p. 43.

Hauser, Sypher, Hatzfeld y Dubois, entre otros destacados ensayistas, como *Manierismo*.

El renacentismo de Sor Juana no sólo se manifiesta en el impulso vital que regía a la célebre jerónima, impulso que coincide perfectamente con el retrato del hombre típico del Renacimiento pintado por el traductor español de Polidoro Virgilio:

Nuestro ánimo y entendimiento nunca se satisface de cosa de este mundo, nunca se contenta, siempre está hambriento, siempre descontento, siempre desea más, espera más, procura más. Y de aquí proviene que nunca haze sino inquirir, investigar, ymaginar y pensar cosas nuevas, inauditas y nunca vistas...³²

Esta descripción del ánimo renacentista se convierte en el trazo más perfecto del ánimo sorjuanino, tal y como aparece reproducido en *Primero Sueño* y en otras composiciones de la insigne jerónima: siempre en persecución del conocimiento, siempre inquisitivo, siempre en la búsqueda poética de las imágenes nuevas, nunca vistas. Semejante, obsesiva, aspiración hacia lo inaudito no contradice ni se opone al principio igualmente renacentista de la imitación. "Nadie ponía en duda", explica Lázaro Carreter en su ensayo sobre imitación y originalidad en la poesía renacentista, "la necesidad de imitar. Al poeta podía servirle de modelo la Naturaleza misma, pero otra vía tan fecunda y más segura era la de imitar a los grandes maestros que la habían interpretado con sublimidad"³³. Tal es el principio de la imitación que imperó durante el Renacimiento. Muy pronto, sin embargo, se introduce una variante a la regla: imitar, sí (dado que los maestros han alcanzado la *perfección*), pero modificando ligeramente los modelos, subvirtiéndolos con sutileza. Gracias a esta variante manierista, ambos principios (la imitación y la persecución de lo nunca visto) pudieron no solamente coexistir sino incluso complementarse. Esta fusión de los dos preceptos renacentistas más valorados es la norma que rige la escritura del soneto "Miró Celia una rosa...", en el cual una Sor Juana, aparentemente sumisa a los modelos que imita por su perfección, en realidad lo que hace es subvertirlos para finalmente intentar superarlos. Lograr o no este último, a veces recóndito objetivo, no es la meta principal del artista manierista. Componer *a la manera* de los grandes maestros sí lo es, sin por ello dejar de plasmar el sello propio, la propia idea, o lo que los manieristas italianos denominaban *el diseño interno*: ese entendimiento que, sin renunciar al principio de imitación, inquiera, investiga e imagina lo nunca antes visto. En ello reside la grandeza de la *pose* manierista: en el delicado equilibrio existente entre la sumisión y la subversión de las normas artísticas establecidas.

³² Cit. por J. A. MARAVALL, "La época del Renacimiento", en *Historia y crítica de la literatura española. Renacimiento*, Grijalbo, Barcelona, 1980, p. 53.

³³ F. LÁZARO CARRETER, "Imitación y originalidad en la poética renacentista", *ibid.*, p. 91.

La indudable factura manierista es la puerta de entrada al análisis del tercer soneto de Sor Juana, el cual está emparentado, desde luego, con el tema de la efímera rosa. El artificio sorjuanino, la pose adoptada en el poema, parece indicar que nada separa esta composición del tropo del *carpe diem* ni tampoco del *collige, virgo, rosas* como lo señalan los comentarios hechos por Menéndez Pelayo en torno a la composición, mismos que Plancarte reproduce en sus notas al soneto³⁴. Una lectura cuidadosa sin embargo, advertida de los presupuestos teóricos del Manierismo, de la postura contenida en la pretendida obediencia a los modelos, percibe que, en realidad, el texto de Sor Juana no continúa la tradición clásica impuesta en idioma español gracias al célebre soneto de Garcilaso "En tanto que de rosa y azucena" (p. 91); su texto lo que hace es revertir esa tradición para luego, audazmente, refutarla. Confrontemos esa tradición, empezando por el responsable de la introducción en lengua española de los sonetos hechos "al itálico modo":

coged de vuestra alegre primavera
 el dulce fruto, antes que el tiempo airado
 cubra de nieve la hermosa cumbre.
 Marchitará la rosa el tiempo helado,
 todo lo mudará la edad ligera
 por no hacer mudanza en su costumbre.

Tal es el eco ausoniano del soneto, el cual apela directamente a la joven para que aprenda la lección otorgada por la rosa. El mensaje principal no es, en realidad, el destacar la efímera vida de la flor, sino el presionar a la mujer para que disfrute los placeres de la vida ("el dulce fruto") mientras dura su juventud ("alegre primavera"). Este mensaje es una recuperación, casi una reescritura, del célebre soneto de Bernardo Tasso, "Mentre che l'auro crin v'ondeggia intorno...", en el cual el poeta italiano demanda a las jovencitas que aprovechen los deleites amorosos antes que la primavera de su mocedad ("vostrì piú dolci anni") se torne invernal vejez. Mensaje compartido también por Góngora en el soneto "Mientras por competir con tu cabello" (p. 129), donde lo único que ha cambiado respecto a las composiciones de los modelos anteriores (Ausonio, Tasso, Garcilaso) es una visión más exquisita del goce ("goza cuello, cabello, labio y frente", pide el aristocrático cordobés) así como, correlativamente, una visión más descarnada del fin último de la juventud: tierra, humo, polvo, sombra, nada... La maestría en la utilización de las técnicas estilísticas de la correlación y la recolección desplegadas en este soneto obliga a concederle a Góngora un lugar distinguido en la lírica castellana,

³⁴ Méndez Plancarte, pp. 520, 521. MARÍA ROSA LIDA incluyó el soneto en su artículo "Imitaciones de Horacio", señalan las notas de Plancarte. Lejos está el sorjuanino soneto de ser una simple imitación.

aunque Sor Juana enmendara a tan soberbio maestro en cuanto al recurso de la gradación³⁵.

Otro notable antecedente en la escritura del soneto sorjuanino a la rosa de Celia es Herrera, quien también se dirige a una joven en su poema "¡Oh soberbia y cruel en tu belleza!" (p. 97). Los presupuestos son idénticos a aquéllos de los sonetos mencionados en este apartado: conminar a la mujer para que se rinda al deseo mientras tiene juventud. Idéntica reconvencción, teñida de cierta amenaza, se encuentra en la sensual oda de Francisco de la Torre "Mira, Filis, furiosa."³⁶, en la cual este autor (recuperado por Quevedo como antídoto gongorino) conmina a la joven para que goce del amor: "goza, Filis, del aura / que la concha de Venus hiera..." De no seguir el consejo los sucesos nefastos se precipitarán: "vendrá la temerosa / noche de tinieblas y de vientos llena", y Filis se marchitará al igual que la purpúrea rosa. Quevedo recorrerá el mismo camino que Herrera al calificar a la esquiva Flora de soberbia y al recordarle, como de la Torre, la efímera vida de las flores para que ceda al placer antes del no muy distante arribo de la vejez: "De ayer te habrás de arrepentir mañana, / Y tarde, y con dolor, serás discreta" (p. 136), advierte el poeta en sus esfuerzos para doblegar a la dama. Idéntica intención agrupa, pues, a los tres poetas, aunque Quevedo, en su realismo barroco, carezca en este soneto tanto del sensualismo que caracteriza a la composición de Francisco de la Torre como de la magnificencia clásica de Herrera. En otra composición, "Idilio" (pp. 139-141), el autor de los *Sueños* planteará, con renovado realismo, la misma amenazante alternativa a la joven Casilina:

¿Aguardas por ventura,
Discreta y generosa Casilina,
A que la edad madura
Y el tiempo codicioso que camina,
Roben, groseros siempre en sus agravios,
Oro a tus trenzas, perlas a tus labios;
Aguardas que los días
Le pierdan el respeto a tu belleza?

Se encuentra en la formulación misma de la pregunta el castigo otorgado a las jóvenes que no ceden al avance de los hombres: la acechante vejez; la cual convertirá a la mujer no sólo en una ruina, sino en una ruina arrepentida. Lope, en su soneto "Antes que el cierzo de la edad ligera" (p. 112), también dirige a su gentil Laura la misma velada amenaza: "No te detengas en pensar, que vives / ¡Oh Laura! que en tocarte y componerte / Se entrará la vejez sin que la llames".

³⁵ OCTAVIO PAZ, *Sor Juana Inés de la Cruz, o Las trampas de la fe*, F.C.E., México, 1982, p. 392.

³⁶ ESPIE, *op. cit.*, p. 256.

Esta amenaza de la pronta irrupción de la senectud será el tema principal de otros sonetos que guardan particular conexión con la refutación sorjuanina al tema. En estos sonetos la reprensión dirigida a magnificar el envejecimiento femenino va acompañada de un concepto en el cual destacan, por su crudeza, Cristóbal de Mesa, Lope y Quevedo: el concepto de la venganza masculina. En efecto, estos tres autores escriben sonetos donde expresan el júbilo de ver, al fin, reparada su afrenta, ya que la joven que antes los había rechazado luce ahora las señales de la vejez. Así, el primero de estos poetas, de Mesa, declara (p. 107):

Silvia, oyó el cielo, oyó mi ruego el cielo.
 Haces por parecer hermosa y niña,
 Fea y vieja, por más que el arte tiña
 El antes rubio, agora blanco pelo.

El hecho de que afirme y reafirme que el cielo oyó sus ruegos permite suponer un insistente, reiterado deseo de compensación ante la afrenta del rechazo. Al igual que Cristóbal de Mesa, Lope de Vega en su composición "A Lidia" (p. 113) expresa en términos semejantes su vengativo regocijo al reconocer en la joven que da título al poema muestras palpables de la juventud perdida:

Ya los cielos oyeron,
 Lidia, los cielos, y mis votos justos
 Alegre fin tuvieron:
 Pues truecas en disgustos .
 Tus verdes años y tus verdes gustos.
 En fin envejeciste,
 En fin llegó el estío de tus años...

Y en este tono, que no esconde su complacencia ante el envejecimiento de la dama, la brutal némesis masculina queda al descubierto. Algo parecido ocurre con Quevedo y su soneto "Cuando tuvo, Floralva, tu hermosura" (p. 137), en el cual el poeta se vengará de la célebre Floralba (la misma que pudo gozar únicamente en un lúbrico sueño), dado que ella ha dejado al fin de ser joven: "Mueres doncella, y no de virtuosa", subraya el gran escritor barroco, "Sino de presumida y despreciada / Esto eres, vieja, esotro fuiste hermosa". La resistencia anterior de Floralba hacia los avances masculinos es calificada por el poeta de presunción, soberbia, vanidad y hasta de locura. Algo semejante efectúa Lope de Vega en sus "Estancias" (pp. 126-127), composición en la cual otorga los epítetos de bobilla, bobaza y bobarrona a la joven que se niega a conceder sus favores, advirtiéndole que se habrá de arrepentir pues cuando llegue a vieja querrá gozar lo que entonces nadie habrá de ofrecerle, dado el deterioro de su avanzada edad. Y aun el aristocrático, siempre mesurado, Góngora habrá de sumarse a las imprecaciones de los poetas en su romance "Que se nos va la Pascua, mozas" (pp. 131-133), en el cual llama "mozuelas

locas" a las jóvenes que se mantienen castas, agregando en los versos que cierran su romance:

Mirad bobas que detrás
se pinta la ocasión calva.
Que se nos va la Pascua, mozas,
que se nos va la Pascua.

Una voz poética no sólo burlonamente imprecatoria como la que surge en esta composición de Góngora, sino incluso cruel hacia la mujer que ha perdido la juventud, surge de estas composiciones de factura masculina. El ultraje evidéntísimo en la no disfrazada alegría de los autores ante el envejecimiento femenino se convierte en importante antecedente que Sor Juana tiene en cuenta al escribir su soneto "Miró Celia una rosa..." Antecedentes realmente intimidatorios hacia la mujer: la cual debe ceder a los ardientes desplantes del hombre ya que de no hacerlo perderá no sólo su belleza y juventud sino aun el sosiego puesto que, además de terminar fea y envejecida, un corrosivo arrepentimiento minará la virtud de su anterior castidad.

Tanta intimidación, por más literario que sea su origen, acaba por despertar en Sor Juana la rebelión. En efecto, "Miró Celia una rosa en el prado" no es otra cosa que una soberbia, inteligente refutación al tema del *carpe diem* en su versión colateral *collige, virgo, rosas*. Lo que la autora del *Primero Sueño* efectúa es la inversión total del tópico ausoniano y de la tradición renacentista-barroca subsiguiente, ya que en su soneto no es la voz masculina la que se deja oír, sino la voz femenina, la cual por primera vez toma la palabra respecto al tan llevado y traído *collige, virgo, rosas*. Es decir, trátase aquí de otra respuesta sorjuanina: la respuesta de Celia, su refutación y réplica a todos los poetas citados en este apartado sobre la intimidación poética. Refutación mediante la cual Sor Juana no se opone a que las jóvenes gocen, se opone a que se utilice el ejemplo de la vida efímera de la rosa para amenazar a la mujer, injuriándola en su madurez. Es así como la voz poética de Sor Juana, a través de Celia, aconseja a la rosa:

...-Goza, sin temor del Hado,
el curso breve de tu edad lozana,
pues no podrá la muerte de mañana
quitarte lo que hoy hubieres gozado;
y aunque llega la muerte apresurada
y tu fragante vida se te aleja,
no sientas el morir tan bella y moza:
mira que la experiencia te aconseja
que es fortuna morirte siendo hermosa
y no ver el ultraje de ser vieja.

Audaz y, sobre todo, consciente, meditada refutación de sus modelos. La voz femenina que irrumpe y ocupa tres cuartas partes del soneto, lejos de

permitir el ser reprendida y sermoneada a través del tropo poético de la rosa, se convierte en aquella que alecciona y aconseja, pidiéndole a esta flor exactamente lo contrario de lo exigido por sus antecesores: no temer de su efímera vida. Goza sin temor, señala esa voz femenina nunca antes escuchada, no sientas el morir tan bella y moza... Es interesante destacar que la inteligente Sor Juana no refuta, sin embargo, la posibilidad de goce concedida a la mujer. En su soneto, la mención al goce es lo suficientemente exquisita sin embargo, como para evitar toda alusión a un placer meramente carnal. En este sentido es tan refinada como Góngora en su soneto a la ilustre y hermosísima María (p. 128), el cual finaliza con un magnífico endecasílabo: "Goza, goza el color, la luz, el oro". Sor Juana si bien coincide en esta deleitosa petición, rehusa el sentirse intimidada por la amenaza de la brevedad de la vida. Amenaza que, aunque surge con los clásicos para reaparecer después durante el Renacimiento, llega a convertirse en verdadero *leitmotiv* de la estética barroca. Es aquí donde Sor Juana se aparta vigorosamente de sus modelos para lograr lo nunca antes visto: la recuperación poética de la voz directamente afectada por el tóxico. En efecto, entre los sonetos de sus mentores y el soneto de las rosa discursiva, Sor Juana introduce un mínimo detalle, el cual, a pesar de ser casi insustancial, a primera vista mina los presupuestos esenciales de la tradición ausoniana: "Miró Celia una rosa [...] y dijo..." Y en ese casi insignificante aviso enunciativo, el tóxico *collige, virgo, rosas* sufre su alteración más definitiva. La virgen que Ausonio desprendió del horaciano *carpe diem* finalmente toma la palabra, revirtiendo una tradición de siglos.

El consejo que Celia da a la rosa surge así de la propia experiencia sorjuanina. ¿De qué experiencia puede tratarse sino de la literaria? La edad de la mujer se convierte en ultraje debido a los juicios contenidos en la voz masculina de los poetas; Celia, es decir, la voz sorjuanina presente en el soneto, previene de ello a la rosa. Ya no se trata entonces de la misma Celia a quien Castro de Anaya alguna vez tratara de intimidar:

Celia: si es flor tu juventud lozana
 teme: que en las bellezas y en las flores,
 es más cierto el no ser que el haber sido (p. 159).

Se trata de una Celia novohispana que responde a los poetas peninsulares, sin temor, con una osadía, no por disimulada menos eficaz. En efecto, es necesario subrayar aquí el delicado artificio de Sor Juana, quien subvierte la tradición utilizando precisamente uno de los recursos que con mayor fidelidad representan esa tradición: hablar a la rosa, discurrir filosóficamente mientras se contempla esta flor. La inteligente monja mexicana respeta ese presupuesto, parte de él para efectuar, inesperadamente, un pequeño desvío: esta vez le corresponde hablar a la mujer. Significativo revés al tablero del juego.

"Rinde la vanidad" (p. 124), exigía Lope de Vega a su rosa-metáfora de mujer joven, "Humilla al sol la coronada frente", "Dobla las hojas..." (p. 125) puesto que la vejez acecha. ¿Rendirse, humillarse, doblegarse la sorjuanina rosa a quien Celia aconseja? Todo lo contrario: la rosa novohispana emerge, así, con una altivez superior a la de sus congéneres españolas, puesto que sin renunciar jamás a su ostentación se atreverá a gozar de los placeres; no porque las amenazas masculinas hayan forzado su decisión, sino porque el gozo —sin *amago* de ninguna índole— es algo que ni la misma muerte podrá quitarle.

Tal es el manierismo sorjuanino del soneto, el cual, sin dejar de seguir muy de cerca los postulados de la tradición poética, busca sin embargo la absoluta novedad en el tema: es así como surge la réplica femenina al "mano-seadísimo dístico"³⁷ ausoniano. De los treinta y ocho autores españoles comprendidos en la antología de Blanca González de Escandón sobre los cultores del tópico de la brevedad de la vida, el analizado soneto de Sor Juana es el único que efectúa esta inversión de voces, este desafiante cambio de perspectiva. Semejante heterodoxia, semejante grandeza manifestada en la libertad del pupilo frente al modelo es la característica más aplaudida de los manieristas, quienes tenían como norma aquello que tempranamente señalara Tasso:

Elegga, fra le cose belle, le bellissime;
fra le grandi, le grandissimi; fra le
meravigliose, le meravigliosissime; e
alle meravigliosissime ancora cerchi di
accrescere novità e grandezza³⁸.

Proseguir y acrecentar la novedad y la grandeza propias, aun después de haber elegido seguir la más maravillosa de las tradiciones artísticas, es también una constante de la obra sorjuanina. La exquisitez en el razonamiento, el preciosismo intelectual mediante los cuales Sor Juana logra plasmar su pensamiento —en perfecto contrapunto con sus modelos—, confieren al soneto de la Celia que alecciona a la rosa un sello inconfundiblemente manierista. Manierismo que se manifiesta, pleno, frente a cierta esencia barroca de los otros dos sonetos que flanquean esta composición. El soneto a la rosa divina, barroco por trazar a la perfección la máxima enseñanza de esta estética: el saber vivir debido a una constante reflexión sobre la muerte; el jocoso soneto a la rosa, barroco por insertarse en una tradición popular, de carácter festivo y burlesco.

³⁷ Epíteto utilizado por MARÍA ROSA LIDA, *La tradición clásica en España*, Ariel, Barcelona, 1975, p. 287.

³⁸ Cit. por ROCCO MONTANO, "La teoría letteraria. Il manierismo", en *Cultura e Letteratura*, Conte-Vico Editrice, Napoli, s.f., p. 285.

Tríptico magnífico el de los tres sonetos sorjuaninos a la rosa que confirma las características del arte colonial mexicano: un arte en el que ha persistido siempre, como Jorge Alberto Manrique señala con inteligencia, una subterránea corriente manierista que lo estructura internamente³⁹. Sor Juana Inés de la Cruz es la más perfecta y elaborada constatación de esa máxima virreinal.

³⁹ J. A. MANRIQUE, "Manierismo en Nueva España", *Plural*, 1976, núm. 56, p. 46.

"SER MUJER, NI ESTAR AUSENTE,
NO ES DE AMARTE IMPEDIMENTO":
LOS POEMAS DE SOR JUANA
A LA CONDESA DE PAREDES

NINA M. SCOTT

University of Massachusetts/Amherst

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

Estos versos (109-112) pertenecen al romance 19¹, uno de los más famosos de los muchos que Sor Juana dedicó a la marquesa de la Laguna, la virreina que llegó a México en 1680. Una entrañable amistad unió durante ocho años a estas dos mujeres: por un lado la hija de la más alta nobleza española con un sinfín de títulos –Doña María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, XI condesa de Paredes de Nava y marquesa de la Laguna– y por otro la hija natural de Isabel Ramírez de Santillana. Octavio Paz nos dice con mucha razón que "la relación con la condesa de Paredes, desde 1680, se volvió el eje de la vida sentimental de sor Juana"²; efectivamente, los poemas a María Luisa forman más del 15% del *corpus* entero de su lírica personal. Pero más que el número, es el tono apasionado de estos poemas lo que ha consternado a los historiadores y críticos de la obra de Sor Juana, empezando por el autor que puso los epígrafes introductorios a los poemas de la monja. Aunque en el romance 18 nos ha dicho que la virreina estaba "amartelada de la Poetisa" (p. 52), en el 19 trata de contrarrestar la indudable pasión de los versos con la advertencia que aquí se trata del "Puro amor, que ausente y sin deseo de indecencias, puede sentir lo que el más profano" (p. 54). Sor Juana misma insiste que "...solamente *del alma* / en religiosos incendios, / arde sacrificio puro / de adoración y silencio" (vs. 53-56, énfasis mío), pero también confiesa que se siente

¹ Cito por las *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, eds. A. Méndez Plancarte, y A. G. Salceda, F.C.E., México, 1951-1957, 4 ts. Anoto entre paréntesis el número de obra y versos o de página.

² *Sor Juana Inés de la Cruz, o Las trampas de la fe*, Seix Barral, Barcelona, 1982, p. 259.

...como la simple
 amante que, en tornos ciegos,
 es despojo de la llama
 por tocar el lucimiento;
 [...]
 bien como todas las cosas
 naturales, que el deseo
 de conservarse, las une
 amante en lazos estrechos (vs. 81-104).

Descifrar el mensaje de las poesías a María Luisa siempre ha sido un problema para los estudiosos de la obra de Sor Juana. Juan León Mera, instrumental en restaurar la fama de la monja en el libro que publicó en 1873, las clasificó como "tan apasionadas, tan fogosas, tan *sáficas* por el espíritu que las anima, no obstante que desdican del estado religioso de su autora"³; para Pfandl "ponían en peligro [...] los límites de lo todavía inteligible y tolerable, y amenazaban con resbalar y caer en lo anormal"⁴. Tanto Pfandl como Paz (p. 286) creen que Sor Juana buscaba en la amiga un sustituto para "el reprimido, postergado o completamente olvidado objeto-elección masculino" (Pfandl, p. 156), pero Paz insiste en la base puramente espiritual de esta "amistad amorosa": "Sin el estricto dualismo platónico sus sentimientos y los de María Luisa se habrían convertido en aberraciones" (p. 285). Stephanie Merrim es de la misma opinión. Declara que Sor Juana insistía en que el alma carecía de sexo y solía describirse como andrógina⁵. Para Georgina Sabat-Rivers, "más allá del amor «decente» que haya sentido por la marquesa, está el amor supremo de Juana: el cultivo del intelecto"⁶. Sin comentar el posible aspecto erótico, lo importante para Marie-Cécile Bénassy es la estrechez de la amistad, especialmente "si tomamos en cuenta el abismo social existente"⁷, opinión compartida por Jean Franco: ella piensa que Sor Juana no sólo adoraba a la persona de la virreina sino también su poderosa posición social⁸. Según el punto de vista teológico de George H. Tavard, los sonetos amorosos de Sor

³ J. L. MERA, "Biografía de Sor Juana Inés de la Cruz[.] Poetisa mejicana del siglo XVII, y juicio crítico de sus obras", en *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia. (Biografías antiguas. La fama de 1700. Noticias de 1667 a 1892)*, ed. F. de la Maza, UNAM, México, 1980, p. 437.

⁴ LUDWIG PFANDL, *Sor Juana Inés de la Cruz. La décima musa de México. Su vida. Su poesía. Su psique* [1946], ed. F. de la Maza, trad. J. A. Ortega y Medina, UNAM, México, 1963, p. 157.

⁵ S. MERRIM, "Toward a Feminist Reading of Sor Juana Inés de la Cruz: Past, Present, and Future Directions in Sor Juana Criticism", en *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. S. Merrim, Wayne State University Press, Detroit, 1991, p. 22; cf. también el romance 48.

⁶ "Octavio Paz ante Sor Juana Inés de la Cruz", *Modern Language Notes*, 100 (1985), p. 419.

⁷ *Humanismo y religión en Sor Juana Inés de la Cruz*, trad. L. López de Belair, UNAM, México, 1983, p. 80.

⁸ *Plotting Women. Gender and Representation in Mexico*, Columbia University Press, New York, 1989, p. 51.

Juana y su relación especial con la "divina Lysi" son en el fondo una forma de expresar su intenso amor hacia Dios⁹. Alan Trueblood opina que el afecto de María Luisa aliviaba la enorme soledad de la monja, que no podían remediar ni el convento ni la biblioteca¹⁰. Pero hay otras personas que insisten en que Sor Juana fue capaz de sentir una atracción, si no erótica, por lo menos muy sensual, hacia otras mujeres. Rosario Castellanos, tan admiradora de su gran precursora¹¹ confesó que para ella el enigma inicial de Sor Juana no era el de su genio, "sino el de su femineidad [...] Define su cuerpo como neutro y se atreve a experimentar afectos que serían equívocos si ella no se situara tan por encima de su carne"¹². Estos afectos se presentan en su drama *El eterno femenino* donde una escena entre la joven Juana y otra dama llamada Celia deja a unas espectadoras —según las instrucciones de la dramaturga— confusas y sin saber de qué manera reaccionar¹³. La reciente película *Yo, la peor de todas* de María Luisa Bemberg¹⁴ pone en el centro de la acción una muy delicada relación, espiritual pero también claramente física, entre Sor Juana y la condesa de Paredes. De la susodicha gama de opiniones es evidente que la naturaleza de esta amistad no queda nada clara.

¿Cómo acercarse a la relación entre estas dos mujeres? Pfandl, casi siempre maltratado por la crítica actual, sin embargo notó muy acertadamente el gran efecto que la amistad con los marqueses de la Laguna tuvo en la vida de Sor Juana:

la vida monacal de [Sor Juana] a diario se afloja por su relación con la familia del virrey, y su alma, agitada y embellecida como nunca lo fue antes y como no lo será por segunda vez, se llena hasta los bordes con los estímulos, emociones y sensaciones que le deparan la excepcional y viva amistad y afecto de la bella esposa del virrey, la *divina Lysi* que brilla en su lírica (p. 35).

En la poética de Sor Juana la "divina Lysi", nombre seguramente derivado de "Lysis", el tratado de Platón sobre la amistad, aparece primero en el *Neptuno Alegórico*, obra creada para la llegada de los virreyes, o sea, antes de conocer a María Luisa. Luego hay los 36 o 38 poemas líricos dedicados a su amiga, unas loas y los entreactos de *Los empeños de una casa*. Dicen que Sor Juana

⁹ Sor Juana *Inés de la Cruz and the Theology of Beauty. The First Mexican Theology*, University of Notre Dame Press, Indiana, 1991, pp. 156, 217.

¹⁰ ALAN TRUEBLOOD (ed.), *A Sor Juana Anthology*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1988, p. 13.

¹¹ Véase mi estudio sobre "La presencia de Sor Juana en la obra de Rosario Castellanos", en el *Homenaje a Georgina Sabat-Rivers*, ed. L. Charnon-Deutsch, Castalia, Madrid, 1993, pp. 285-293.

¹² ROSARIO CASTELLANOS, *Juicios sumarios I. Ensayos sobre literatura* [1966], F.C.E., México, 1984, pp. 20, 23.

¹³ ROSARIO CASTELLANOS, *El eterno femenino* [1975], F.C.E., México, 1984, p. 107.

¹⁴ Gea Cinematográfica, 1990.

y María Luisa se cartearon después de la vuelta de los marqueses a España, pero esta correspondencia se ha perdido. Desgraciadamente para la posteridad, no se ha conservado ni una palabra de la virreina. Nos encontramos, entonces, con una situación parecida a la de *Querido Diego, te abraza Quiela* de Elena Poniatowska: se oye sólo una voz de un diálogo amoroso.

Seguir la trayectoria de esta amistad a través de los poemas es sumamente difícil, especialmente si manejamos las *Obras completas* compiladas por Méndez Plancarte. Como ya notó Vossler¹⁵, desde un principio, Sor Juana exhibía tal virtuosismo poético que es casi imposible discernir un proceso de desarrollo en su obra. Méndez Plancarte, enfrentado con este mismo problema, optó por ordenar su poesía por métrica, pero este procedimiento destruye cualquier orden cronológico discernible. Sin embargo, a diferencia de otra parte de su poesía lírica, en el caso de muchos poemas dedicados a los virreyes, por ser poesía ocasional, sí se han podido fechar. Un factor importante en este proceso es el nacimiento, en julio de 83, del único hijo de los marqueses, dado que Sor Juana frecuentemente se refería al deseo de la pareja por sucesión antes de esta fecha, y al desarrollo del "fresco Pimpollo tierno" (rom. 25, v. 138) después. Pero hay todavía otra manera de ordenar estos poemas, que es por la creciente intimidad entre las dos mujeres.

Para la entrada de los nuevos virreyes en 1680, el Cabildo de la Catedral de México le había pedido a su primer talento poético la construcción de un arco triunfal. En su estudio sobre este *Neptuno Alegórico*, Georgina Sabat-Rivers hizo un valioso dibujo de esta construcción, que indica que Sor Juana, también buena conocedora de las estructuras del poder, dedicó los ocho grandes cuadros principales al virrey, relegando unos cortos tributos, intercalados entre las columnas del arco principal, a la desconocida virreina. No debe sorprendernos este hecho: como dice Sabat-Rivers con mucha razón, "lo que le interesaba, al menos de momento, era hacerse reconocer por el virrey como mujer erudita y ganar su respeto"¹⁶. Los textos de los dos intercolumnios alaban la belleza de la virreina y la igualan a la estrella Venus, el astro que "nos anuncia y trae al Sol", es decir, al virrey (p. 400). Pero después de conocer a María Luisa, el tono de los poemas cambia rápidamente del "Vos" al "tú", y la virreina no tarda en convertirse en el centro indisputable del firmamento de Sor Juana. Inclusive en los romances expresamente dedicados al virrey, muchos de ellos compuestos para su natalicio, lo felicita repetidamente por la dicha de tener a su lado tal esposa (roms. 13, 16, 22, 29, décima 123).

¹⁵ K. VOSSLER, "Die 'zehnte Muse von Mexico', Sor Juana Inés de la Cruz", *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Abteilung*, Heft 1, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, München, 1934, p. 14.

¹⁶ G. SABAT-RIVERS, "El *Neptuno* de Sor Juana: fiesta barroca y programa político", *University of Dayton Review*, 16 (1983), p. 69.

Hablar de los virreyes en términos de soles o de seres divinos nos parece hoy día alabanza hiperbólica y hasta risible por excesiva; en el mundo barroco, sin embargo, era un *topos* convencional. Igual de convencional eran las constantes referencias a la belleza de las mujeres reales, sea cual fuere la realidad de las señoras en cuestión (en términos lingüísticos se podría aludir a cierta distancia diplomática entre el significante y la referente), pero en el caso de María Luisa aparentemente no había que fingir. Mejor todavía, era rubia y de ojos azules, de acuerdo con el código cultural de entonces que siempre definía tanto la belleza como la bondad en términos de la mujer rubia¹⁷. Sor Juana compuso muchos retratos poéticos de la condesa, algunos partiendo de la contemplación o evocación de su misma persona, otros inspirados en pinturas de la virreina, y hay críticos que están convencidos de que la monja misma pintaba a su entrañable amiga¹⁸. En el retrato poético, la figura retratada siempre se describía de arriba abajo, y se entendía que las bellezas físicas aludían simultáneamente a la igual perfección moral del sujeto en cuestión. Frederick Luciani¹⁹, Rosario Ferré en el artículo ya citado, Emilie L. Bergmann²⁰ y Georgina Sabat-Rivers²¹ —entre otros— han hecho excelentes estudios de los retratos poéticos de María Luisa. Sabat-Rivers traza toda la trayectoria de este género, notando cómo le da a Sor Juana la oportunidad de identificarse con (y convertirse en) parte de la persona amada (p. 706). Luciani subraya la sutil habilidad de Sor Juana para usar el retrato como palimpsesto de su propio autorretrato (p. 218), y Bergmann nota lo atrevido de la poeta al inscribir una mirada femenina sobre el cuerpo de otra mujer, tergiversando de una manera radical una convención hasta entonces exclusivamente masculina (pp. 167-168). El retrato más comentado de esta serie es el del romance decasílabo 61, "Lámina sirva el Cielo al retrato / Lísida, de tu angélica forma", vs. 1-2²². Alatorre²³ y Paz (p. 296) han notado no solamente la perfección formal, especialmente el uso sostenido de los difíciles esdrújulos iniciales, sino también el mensaje apasionado y hasta erótico de sus metáforas. A pesar de reconocer que en este poema Sor Juana desplegaba plenamente

¹⁷ J. FRANCO, *op. cit.*, pp. 19-20.

¹⁸ Cf. R. FERRÉ, "El misterio de los retratos de Sor Juana", *Escritura*, 1985, núm. 10, pp. 13-15.

¹⁹ "Emblems of Praise in a Romance by Sor Juana Inés de la Cruz", *Kentucky Romance Quarterly*, 34 (1987), 213-221.

²⁰ "Sor Juana Inés de la Cruz: Dreaming in a Double Voice", en *Women, Culture and Politics in Latin America. Seminar on Feminism and Culture in Latin America*, eds. E. L. Bergmann et al., University of California Press, Berkeley, 1990, pp. 151-172.

²¹ "Sor Juana: diálogo de retratos", *Revista Iberoamericana*, 48 (1982), 703-713.

²² *Inundación Castálida*, ed. G. Sabat de Rivers, Castalia, Madrid, 1982, p. 286.

²³ "Avatares barrocos del romance. (De Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz)", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 26 (1977), p. 410.

su dominio técnico de las formas, debo confesar que a mí me interesan más otros poemas, tal vez porque quiero saber más del contexto diario de la amistad entre Sor Juana y María Luisa.

Se nota en varios romances, y especialmente en las décimas, que las dos amigas se veían a menudo, y que se extrañaban cuando no estaban juntas. Cerca de Pascuas, Sor Juana le escribe a María Luisa (rom. 27, vs. 9-20):

[...] pobre de mí,
que ha tanto que no te veo,
que tengo, de tu carencia,
cuaresmados los deseos,
[...]
De veras, mi dulce amor;
cierto que no lo encarezco:
que sin ti, hasta mis discursos
parece que son ajenos.

Otro indicio de su mutuo afecto era el frecuente intercambio de mensajes y regalos: rosas, libros de música, poemas, anillos con pinturas, comedias, castañías, un Nacimiento de marfil. Cuando la condesa le regala una diadema emplumada, muy probablemente azteca, entre los cuales era insignia real²⁴, Sor Juana corresponde con un dulce de nueces y un mensaje a su amiga (rom. 23, vs. 7-12), ahora

ocupada en la mayor
obra de naturaleza;
digo, cuando con dos almas
estabas, aunque no sea
menester estar encinta
para que mil almas tengas

Sor Juana estaba muy consciente del tremendo deseo de los virreyes por tener sucesión (dos hijos previos no habían sobrevivido la infancia), y celebra con ellos el feliz nacimiento de su hijo José el 5 de julio de 1683. Mandó efusivas felicitaciones a María Luisa, con un verso que aunque se refiere al bautismo de José, también podría aludir al estado en el cual nació Sor Juana misma: "Crédito es de tu piedad, / que naciendo Su Excelencia / legítimo, tú le quieres / llamar *hijo de la Iglesia*" (rom. 24, vs. 9-12). Al crecer el pequeño José, los regalos y mensajes afectuosos siguen: peces y aves para comer, junto con muchos "besapiés y besabocas" (rom. 31), un andador llamado "pie de amiga", y una oferta de ayudarle al niño a andar con los pies de sus mismos versos (rom. 26). Es importante notar que el tema del embarazo y del parto, tan importantes en la vida de tantas mujeres, no se mencionaba en la poesía

²⁴ Véase Méndez Plancarte, t. 1, p. 393 de las *Obras completas*.

masculina de la época. Era la doncella virginal la que interesaba a los poetas cortesanos. En la poesía femenina inglesa del siglo XVII sí hay poemas que se refieren al parto²⁵, y una de las referencias más conocidas proviene de la otra "décima musa" americana, Anne Bradstreet de Massachusetts. En "Before the birth of one of her children", ella discute muy seriamente el temor de la mujer antes de dar a luz. Sor Juana, que a pesar de haber clasificado el propio cuerpo como "neutro, o abstracto" (rom. 48) entendía de estas cosas, no sólo se regocijó en el feliz parto de su amiga, sino en la salud robusta del hijo tan deseado (rom. 32), y hasta en los dientes que muestra en su segundo año, cuando le dijo con afecto: "por lo señorazo vais / dejando lo señorito" (rom. 28, vs. 35-36).

Estos poemas ligeros y juguetones no son inolvidable literatura, por cierto, pero me ayudan a vislumbrar algo más la realidad cotidiana de la relación entre Sor Juana y la virreina. Revelan también que de vez en cuando hubo instancias de enfado y de disculpa, como por ejemplo cuando la virreina se molestó con Sor Juana por no haberla esperado cierto día (endecha real 83), o por un silencio de parte de la monja (redondilla 91). Sin embargo, la mayoría de estos poemas atestiguan una estrecha relación llena de afecto y —por parte de la monja— de indudable gratitud.

Como puede suponerse no faltaba la crítica social y eclesiástica de esta amistad extraconventual y de los versos seculares que la celebraban. En el romance 33, Sor Juana se expresa muy claramente y aun con un tono de desafío que hace recordar su carta de despedida a su confesor, Núñez de Miranda (vs. 5-24):

Y así, pese a quien pesare,
 escribo, que es cosa recia,
 no importando que haya a quien
 le pese lo que no pesa.

[...]

Y más, cuando en esto corre
 el discurso tan apriesa,
 que no se tarda la pluma
 más que pudiera la lengua.

Si es malo, yo no lo sé;
 sé que nací tan poeta,
 que azotada, como Ovidio,
 suenan en metro mis quejas.

²⁵ La introducción a la antología *Kissing the Rod: An Anthology of Seventeenth-Century Women's Verse*, eds. G. Greer, S. Hastings, J. Medoff, & M. Sansone, Virago Press, London, 1988, menciona que durante aquella época como el 45% de las mujeres de clase media-alta y alta se morían antes de llegar a los cincuenta años, la mitad de las complicaciones del parto (p. 11). Enfrentadas con los riesgos del embarazo, temas comunes a la poesía femenina eran la despedida al marido y las guías de conducta para los niños, en el caso de quedarse huérfanos de madre (pp. 11-12). Le agradezco al profesor Frederick Luciani la sugerencia de consultar este libro.

Otras veces Sor Juana se refugia en el silencio, este silencio suyo tan cargado de significado que aparece como *leitmotiv* en la *Respuesta a Sor Filotea* (rom. 91, vs. 57-64):

Y si es culpable mi intento,
 será mi afecto precito;
 porque es amarte un delito
 de que nunca me arrepiento.
 Esto es mis afectos hallo,
 y más, que explicar no sé;
 mas tú, de lo que callé,
 inferirás lo que callo.

Mi colega —y ex-monja— Janice G. Raymond escribió hace unos años un libro sobre la filosofía de la amistad femenina, en el cual dedica un capítulo entero a las religiosas²⁶. La tradición cristiana aprobaba la amistad espiritual por una "compañera del alma", pero censuraba amistades demasiado particulares y/o cualquier atracción erótica (p. 92). Según Raymond, empezó en el siglo XIII la actitud de querer "domar" a las monjas (p. 75): se les imponía la perpetua clausura, hábitos tan embarazosos que Raymond los denomina "clothing cloisters" —claustrós en el vestuario— (p. 100) y círculos cada vez más restringidos de actividades intelectuales permitidas. La gran afrenta de Sor Juana, como bien sabemos, es su negación de aceptar varios de estos parámetros, especialmente el último, y en la amistad con los virreyes anulaba también el espíritu —si no la letra— de la perpetua clausura.

Me he detenido intencionalmente en las poesías de Sor Juana que hablan del embarazo de la virreina, porque me parece un aspecto clave en la conexión amistosa/amorosa entre ellas dos. Con la excepción de Pfandl, los críticos han pasado por alto este aspecto de la relación con María Luisa, y él, empapado en las teorías freudianas, estaba convencido de que en el caso de Sor Juana se trataba de un anhelo reprimido de maternidad, y que el envío del nacimiento a la condesa revelaba un sentimiento de culpa hacia la propia madre (pp. 138, 150). El crítico alemán veía en el amor de Sor Juana a otras mujeres una manifestación de la búsqueda del auto-ideal, del propio adorado ego, y el hablar de sí misma como "criada" o "esclava" en el servicio de la virreina daba "deplorables ejemplos de servidumbre amorosa" y hasta de masoquismo (p. 177). Yo veo esta situación de un modo diferente.

Como ya pasó con otros *topoi* empleados en una tradición literaria casi exclusivamente masculina, el concepto convencional de la obra como "hijo del autor" también adquiere radicalmente otro significado cuando "el autor" es femenino. Para ver esto bien claro quiero examinar el soneto 195, que es el

²⁶ *A Passion for Friends. Toward a Philosophy of Female Affection*, Beacon Press, Boston, 1986.

primer poema que aparece en la *Inundación Castálida*, el tomo organizado, vigilado y costeadado por la condesa en el cual la poesía de Sor Juana se publica en Madrid en 1689.

Debo confesar que hasta ahora yo realmente no me había detenido en pensar en el significado de este hecho para la monja —y para nosotros. ¿Qué debe haber sido la labor de Sor Juana y de la condesa al concebir —y luego efectuar— la preparación de la *Inundación Castálida*? En la Introducción a las *Obras completas*, Méndez Plancarte nos da una idea del trabajo monumental que suponía para él organizar metódicamente la obra de Sor Juana —errores u omisiones en los tomos originales, poemas mencionados pero perdidos, obras inéditas, "lo incierto y fugitivo" (p. xlv)—, una selva bibliográfica, y él trabajaba mayormente con textos publicados. Según Sabat-Rivers²⁷, en vísperas de la salida de los marqueses, muchos poemas de Sor Juana andaban sueltos en México porque una vez escritos, ella no se preocupaba gran cosa por ellos. Por lo que nos revela el epígrafe de este poema dedicatorio, la condesa fue la que urgió la reunión de la obra de su amiga:

A la excelentísima señora condesa de Paredes, marquesa de la Laguna, enviándole estos papeles que su excelencia la pidió y pudo recoger soror Juana de muchas manos en que estaban, no menos divididos que escondidos como tesoro, con otros que no cupo en el tiempo buscarlos ni copiarlos (p. 89).

El soneto mismo tiene como tema central la gratitud y el amor que la monja sentía hacia su gran benefactora (pp. 89-90):

El hijo que la esclava ha concebido,
dice el derecho que le pertenece
al legítimo dueño que obedece
la esclava madre, de quien es nacido.

El que retorna el campo agradecido,
opimo fruto, que obediente ofrece,
es del señor, pues si fecundo crece,
se lo debe al cultivo recibido.

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
los conceptos de un alma que es tan tuya.

Ama y señora mía, besa los pies de vuestra excelencia,
su criada

Juana Inés de la Cruz.

²⁷ En su ed. de la *Inundación Castálida*, p. 27.

En el primer cuarteto la poeta se refiere al hecho legal de que los hijos de las mujeres esclavas —en este caso, sus poemas— automáticamente eran propiedad de sus amos. El segundo cuarteto modifica una relación estrictamente obligatoria a una de agradecimiento, por lo bien que el amo ha cultivado el campo que ahora rinde su fruto. El primer terceto cambia aun más el tono y la relación entre la voz poética y su destinataria: hay un cambio de género del "dueño/señor" a "Lisi divina" y de tono de la tercera a la segunda persona. Sor Juana alude con la convencional falsa modestia a sus "borrones", pero luego revela el verdadero valor de sus poemas para la madre/poeta: "...hijos del alma son, partos del pecho". Ella había compartido el embarazo y el parto del hijo biológico de María Luisa y ahora, con la ayuda de esta misma mujer, pudo "dar a luz" su obra intelectual y poética. Por eso restituye gustosamente sus "hijos del alma" a su dueña, no por la imposición de un código legal sino por amor y gratitud.

Creo que, en última instancia, este hecho, el que una mujer salve la obra de otra, me importa mucho más que resolver si hubo o no hubo relaciones eróticas entre Sor Juana y María Luisa. El mero hecho de que una mujer publique la obra de otra es en sí un hecho inusitado en esta época²⁸. ¿Nos podemos imaginar qué hubiera pasado con la obra y la fama de Sor Juana sin la publicación de la *Inundación Castálida*? Georgina Sabat-Rivers, en la introducción a su edición de esta obra, subraya el "éxito clamoroso que sor Juana obtuvo con esta su primera edición [...] se editó un total de nueve veces" (pp. 26-27). Fue la base de toda la posterior publicación de sus obras en España: las varias ediciones de la *Inundación* misma, del segundo volumen de 1693, de la *Fama y Obras póstumas* de 1700. Dado el clima alrededor de Sor Juana en los últimos años de su vida, con los desastres naturales, la persecución por el Arzobispo, su propio quebranto o conversión, me parece enteramente posible la destrucción o supresión de gran parte de la obra de esta monja tan fuera de serie. Y esta especulación mía se basa en un caso análogo en *Untold Sisters*²⁹ que también relata cómo una mujer salva la escritura de otra. La Madre Josefa de la Providencia de Lima había escrito la vida de su gran amiga y superiora Madre Antonia Lucía del Espíritu Santo, fundadora del convento de las Nazarenas Carmelitas. Cuando la Inquisición confiscó todos los papeles del fraile franciscano encargado de escribir la versión definitiva de la biografía de la Madre Antonia Lucía, también se apropió de los papeles de la Madre Josefa; cuenta esta última que milagrosamente aparecie-

²⁸ Al discutir este punto con Elena Granger-Carrasco durante el simposio, ella sugirió una idea interesante: dado el ilustre parentesco literario de la condesa (según Méndez Plancarte, p. 378, estaba emparentada con Jorge Manrique, Garcilaso de la Vega, el Canciller López de Ayala y el marqués de Santillana), y careciendo ella de talento literario, ¿era el hecho de publicar a su amiga una manera de insertarse a sí misma en la literatura?

²⁹ Véase ELECTA ARENAL, & STACEY SCHLAU, *Untold Sisters. Hispanic Nuns in Their Own Works*, tr. A. Powell, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1989.

ron intactos en su armario doce años más tarde. Al final de su vida la Madre Antonia misma quemó papeles suyos, y los que salvó su amanuense, la Madre Josefa, se perdieron durante muchos años en los archivos del convento hasta que otra monja los descubrió y consiguió el permiso para publicarlos (p. 310). ¿No es posible que algo parecido hubiera pasado con la obra de Sor Juana? Si hay una moraleja aquí, podemos decir que publicar realmente es salvar. Y esto es precisamente lo que logró la condesa de Paredes para su lejana amiga mexicana, Sor Juana Inés de la Cruz.

FICCIONES DE SOR JUANA: POÉTICA Y BIOGRAFÍA

EMILIE L. BERGMANN

University of California, Berkeley

Octavio Paz, en su estudio *Las trampas de la fe*, intenta "insertar la doble singularidad de sor Juana, la de su vida y la de su obra, en la historia de su mundo"¹, y así brindarnos una respuesta a los misterios que "han dado pábulo a las interpretaciones más disímiles y contradictorias"². La tarea que anuncia Paz es la "restitución" de la vida y obra de Sor Juana en su contexto histórico. Pero la reseña de la profesora Georgina Sabat de Rivers también sugiere una aproximación al libro de Paz en su contexto histórico. Hace falta estudiar las representaciones de la "singularidad" de la monja: la percibida necesidad de "interpretar" esta singularidad —este "misterio"— surge de una preocupación por lo femenino y las normas y representaciones culturales a través de los siglos. La Décima Musa sabía burlarse de las metáforas que la representaban como monstruo, "fénix", y sabía también cómo la privaban de su propio ser: "pues nunca falta quien cante: / *Dáca el Fénix, toma el Fénix,* / en cada esquina de calle" (romance 49, vs. 46-48³).

Será, entonces, fructífero el estudio de la representación de Sor Juana en *Las trampas de la fe* a la luz del estudio de Joan de Jean, *Fictions of Sappho*, una historia de las representaciones biográficas y críticas de la primera "décima musa", Safo. Intento aclarar algunos problemas del estudio de Paz sobre la vida y obra de Sor Juana, específicamente, en la lectura de los poemas que han inquietado a muchos críticos, los que expresan una "amistad amorosa" hacia la marquesa de Mancera y la condesa de la Laguna, por ejemplo. En otro ensayo he explicado cómo los retratos de la condesa de Paredes sirven para "deconstruir" la convención neoplatónica en la poesía amorosa cuya voz

¹ OCTAVIO PAZ, *Sor Juana Inés de la Cruz, o Las trampas de la fe*, Seix Barral, Barcelona, 1982, p. 15.

² G. SABAT-RIVERS, "Octavio Paz ante Sor Juana Inés de la Cruz", *Modern Language Notes*, 100 (1985), p. 418.

³ Cito por las *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, t. 1, ed. A. Méndez Plancarte, F.C.E., México, 1951.

lírca y mirada es masculina⁴. Ann Rosalind Jones afirma que la imitación del prestigioso discurso neoplatónico en la poesía femenina puede autorizar esta escritura, pero no indica una adherencia obediente: esta misma imitación amenaza el sistema de género sexual que excluye a la voz femenina del discurso literario⁵.

Entre los versos de los poemas de Sor Juana, como el romance "Lo atrevido de un pincel", el romance decasílabo "Lámina sirva el Cielo al retrato" y la décima "Copia divina, en quien veo", se asoma una pregunta algo burlesca: si este amor se entiende como espiritual, y el alma no tiene sexo, ¿qué diferencia hay entre la alabanza del cuerpo femenino por la voz lírica femenina y la voz masculina? Sor Juana ya sabía la diferencia, pero el desafío inscrito en estos poemas ha confundido a los críticos del siglo XX, y los "misterios" sobre los que escribe Paz surgen de la cuestión de la sexualidad.

A pesar de que acertara Paz en decir de entrada que no podemos saber lo que sentía esta mujer, sigue buscando una explicación biográfica e histórica de estos poemas a través de varios capítulos y concluye, sin brindarnos un análisis coherente de la cuestión, que no pudo haber sido lesbiana la monja. Sin producir otra lectura especulativa de los poemas dedicados a las virreinas, quisiera revelar cómo han correspondido a la estética e ideología de sus autores las lecturas de la poesía de Sor Juana basadas en la biografía. De Jean nos brinda conceptos clave de la crítica feminista en el caso ejemplar de la fama póstuma de Safo.

Por escasos que sean los datos biográficos que tenemos de Sor Juana Inés de la Cruz, son inexistentes los datos biográficos de Safo, y lo que sobrevive de su productividad poética es fragmentario. Lo que sí abundan son las historias inventadas por generaciones de lectores, historiadores de la literatura y poetas según los propósitos que han tenido: la imitación, la apropiación, la competencia y la perenne incredulidad ante las damas doctas. Los paralelos y diferencias entre la fama póstuma de las dos poetisas, Safo y Sor Juana, sirven para iluminar algunos conceptos clave de la crítica feminista. El florecimiento de la fama y las lecturas críticas de Sor Juana en la época post-freudiana complican el caso.

Como campeón de la Décima Musa —figura clave ésta, si no el origen absoluto, de la lírica hispanoamericana—, las aproximaciones de Octavio Paz han sido varias, arraigadas en su propio contexto cultural. En su estudio de la cultura novohispana en *Las trampas de la fe*, autoriza una representación de la identidad nacional mexicana tanto como un retrato de la monja misma.

⁴ E. L. BERGMANN, "Sor Juana Inés de la Cruz: Dreaming in a Double Voice", en Seminar on Feminism and Culture in Latin America, *Women, Culture, and Politics in Latin America*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1990, pp. 164-169.

⁵ ANN ROSALIND JONES, *The Currency of Eros: Women's Love Lyric in Europe, 1540-1620*, Indiana University Press, Bloomington, 1991, p. 4.

En el ensayo publicado en *Sur* (1951), y después en *Las peras del olmo* (1957), afirma que "a pesar de lo que piensan muchos, el mundo colonial no engendra al México independiente: hay una ruptura..." (p. 37)⁶ y, poco después, que "sería un error confundir la estética barroca —que abría las puertas al exotismo del Nuevo Mundo— con una preocupación nacionalista" (p. 41). Sin embargo, en el estudio magistral publicado en 1982, se intensifica la tarea de definir la cultura novohispana —y no "mexicana"— según la historia política del siglo XX. Este proyecto de representación nacional constituye la primera parte del estudio de la vida y obra de Sor Juana, e influye en la manera de fabricar y autorizar su retrato.

Un aspecto clave de *Las trampas de la fe* es la interpretación de los poemas a las marquesas, pero esta tarea, desempeñada de una manera clara y sencilla en 1951, ocupa varios capítulos en 1982 y está centrada no tanto en la lectura de los poemas como en la especulación sobre la identidad sexual de la monja. Paz debate y destruye las calumnias de algunos críticos, señalando entre los más dispartados a Ludwig Pfandl, con sus teorías psicoanalíticas y su diagnosis póstuma de aberración e "intersexualidad" de la monja. Pfandl y otros han creado el "coco" que Paz se ve obligado a destruir: la anomalía psicológica que puede interpretarse como lesbianismo en una figura icónica de la cultura hispánica, un contexto en que el homoerotismo femenino ha sido casi inconcebible.

Los autores de algunas reseñas de *Las trampas de la fe* han notado las contradicciones metodológicas basadas en la problemática vinculación de lo biográfico con lo textual en este libro⁷. Paz señaló en 1951 un camino difícil de seguir: el de estudiar la poesía de Sor Juana a la luz, no de las ficciones biográficas, sino de la del contexto intelectual y social de su época. La dificultad en el estudio de los poemas amorosos a las virreinas surge de dos vertientes: la lectura de la poesía amorosa de Sor Juana (tanto dirigida a hombres

⁶ Cito "Sor Juana Inés de la Cruz" por la edición de *Las peras del olmo*, de Seix Barral, Barcelona, 1971, pp. 34-48.

⁷ "[Paz's] endeavor to reconstruct a lost image reminds us of his biographical enterprise as a whole, one which relies on textual readings which cannot be adequately authenticated in biographical source material. The basic data on Sor Juana consist of a few slender primary documents and Sor Juana's autobiographical writings, which are themselves highly stylized rereadings of her own life. Given the impossibility of textual grounding —an impossibility that Paz alternately calls attention to and ignores— the ultimate proof of the trueness of Paz's reading becomes, presumably, the prestige and superior interpretative gifts of Paz the reader", F. LUCIANI, "Octavio Paz on Sor Juana Inés de la Cruz: The Metaphor Incarnate", *Latin American Literary Review*, 1987, núm. 15, pp. 7-8. Cf. también la reseña de G. SABAT-RIVERS, "Sor Juana: Or, *The Traps of Faith*, by Octavio Paz", *Siglo XX/20th Century*, 1990-91, núms. 1/2, 157-158, donde critica la lectura de Paz del soneto "Detente, sombra de mi bien esquivo", como alusión a la experiencia sexual solitaria, citando las diferencias entre literatura francesa y española de la época. — El problema es doble: la imposibilidad de averiguar los sentimientos o la "vida privada" en una época que desconocía el concepto como tal y la importancia, para Paz, de proteger la fama de una figura icónica de la historia cultural de América Latina.

como a mujeres) sin tomar como punto de partida la experiencia personal, a pesar de lo que declara en la *Respuesta a Sor Filotea*, y por otra parte, la problemática situación de la voz poética femenina en la tradición poética renacentista que representa a la mujer como mudo objeto del deseo, y no como sujeto (cf. Bergmann, pp. 163, 169; y Jones, pp. 4-7).

Acertó Emir Rodríguez Monegal en escribir que "con lo que se sabe [de la vida de Sor Juana] se pueden escribir toda clase de novelas biográficas, todas ellas falsas, todas ellas verdaderas. Pero sólo en el terreno de la ficción"⁸. Como en el caso de Safo, a Sor Juana los críticos le han buscado la vida íntima en su poesía. Más fructífero, tanto en Sor Juana como en Safo, ha sido el estudio del lenguaje poético y el contexto social y literario, tal como podemos reconstruirlo. En el caso de Sor Juana, hay una diferencia clave: a Safo los poetas renacentistas le robaron la voz del deseo femenino restituida y reclamada por Sor Juana, quien muestra en su poesía una conciencia quizás sorprendente de este proceso.

Propongo la comparación de uno y otro caso para aclarar algunas complejidades del estudio de Paz. Aunque afirma que "es vano tratar de saber cuáles eran sus verdaderos sentimientos sexuales"⁹, Paz escribe varios capítulos sobre la naturaleza exacta de las "amistades amorosas" que llevaba Sor Juana con la marquesa de Mancera, la condesa de Paredes, y otras mujeres a las cuales dirigió sus poemas. Paz sigue los pasos de otros críticos y comentaristas en este laberinto. La nota de Méndez Plancarte al romance "Lo atrevido de un pincel" (vs. 54-59) explica que el "sacrificio puro de adoración" (vs. 55-56) "es un límpido afecto de admiración estética y de apasionada amistad, aunque su tono linde con lo erótico (según ya se ha advertido en no pocos «poemas amistosos» del Renacimiento)". Como prueba indisputable de la convención de poesía apasionada pero no sexual dirigida hacia el mecenas, Paz cita un estudio sobre Shakespeare; sin embargo, esa referencia solamente sirve, a la luz de la crítica shakespeareana de las últimas décadas, para intensificar la ambigüedad¹⁰.

Paz reconoce que sería imposible comprobar en forma de datos específicos los "sentimientos" amistosos, apasionados, amorosos, eróticos, de Sor

⁸ E. RODRÍGUEZ-MONEGAL, "Vocación vs. profesión: Sor Juana Ramírez escribe", *Revista de la Universidad de México*, 1983, núm. 23, p. 38.

⁹ O. PAZ, *Las trampas de la fe*, p. 158.

¹⁰ Véase, por ejemplo, E. KOSOFSKY SEDGWICK, "Swan in Love: The Example of Shakespeare", *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, Columbia University Press, New York, 1985, pp. 28-48. — "To attempt to historicise 'desire', to tease out the mutually implicated but distinct relation between gender and eroticism, is the obvious task. Such a project involves specifying erotic discourses and practices; describing institutional delimitations on erotic practice; detailing the resistance of subjects to the ideological and material constraints upon their erotic lives", V. TRAUB, "Desire and the Differences it Makes", en *The Matter of Difference: Materialist Feminist Criticism of Shakespeare*, ed. V. Wayne, Cornell University Press, Ithaca, NY, 1991, p. 90.

Juana hacia las mujeres a quienes dirige estos poemas; por eso es curioso su insistencia en la imposibilidad de que hubiera sido lesbiana esta poeta. Explicando la negación de Sor Juana al matrimonio, Paz afirma: "Pensar que sentía una clara aversión a los hombres y una igualmente clara afición a las mujeres es descabellado... no es fácil que ella tuviese conciencia de sus verdaderas inclinaciones" a los dieciocho años de edad, y "salvo atribuyéndole un libertinaje mental más propio de una heroína de Diderot que de una muchacha novohispana de su edad y de su clase, podía ella fríamente escoger como refugio un establecimiento habitado exclusivamente por personas del sexo que, supuestamente, la atraía" (p. 158). La vehemencia y los términos exactos ("libertinaje", "fríamente") de estas declaraciones revelan una inquietud profunda. El problema está en los términos biográficos de esta negación, que cierran el paso a la cuestión de lo erótico en los textos poéticos.

Después de su rotunda renuncia a la especulación sobre "los verdaderos sentimientos sexuales" de Sor Juana, Paz afirma sin embargo, y más de una vez, que estas relaciones merecen y hasta exigen "indagación separada". ¿Cómo, en este estudio tan acertado en la plasmación de los diferentes mundos del hogar familiar, la corte y el convento, se confunde y se contradice Paz en esta indagación? ¿De qué índole es la trampa en que ha caído?

En 1951 Paz se expresa de otra manera acerca de los poemas de "amistad apasionada":

Sus retratos de mujeres son espléndidos, señaladamente los de las Virreinas que la protegieron... El romance decasílabo en esdrújulos que "pinta la proporción hermosa de la señora de Paredes" es una de las obras memorables de la poesía gongorina. No debe escandalizar esta pasión... Cierzo, se enamora del cuerpo con el alma, mas ¿quién podrá trazar las fronteras entre uno y otro?¹¹

Años después, en 1982, Paz teje unos enredos de justificación que no iluminan la poesía de Sor Juana, pero sirven como evidencia de la inquietud hacia el tema de su poesía amorosa: explica, por ejemplo, que sería más aceptable que una mujer escribiera poesía apasionada a otra mujer que a algún objeto masculino, y explica los vínculos de la tradición del amor cortés con el homoerotismo. Pero antes, en 1951, quedaba claro el carácter convencional de estos poemas.

Los versos citados por Paz en 1951, del romance "Lo atrevido de un pin-cel" (vs. 109-112):

Ser mujer, ni estar ausente,
no es de amarte impedimento;

¹¹ "Homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz en su Tercer Centenario", *Sur*, 1951, núm. 206, p. 36.

pues sabes tú, que las almas
distancia ignoran y sexo,

se apegan a las convenciones de la cortesía y de la poesía amorosa y a la de otros que manifiestan "el amor puro, sin deseo de indecencias" del romance. Los sentimientos aquí expresados no salen del marco convencional, pero, al enunciar la posibilidad de "indecencias", la poeta excluye y simultáneamente sugiere su posibilidad en la lectura del poema. El atrevimiento de los siguientes versos está ya doblemente limitado y controlado por la tradición literaria del "loco" amor y por el ingenioso concepto analítico de la composición microscópica del cuerpo. El juego de conceptos parece doblemente desprovisto de peligro en el nivel erótico, pero quizás por eso no se puede confiar en que este conocimiento sea exclusivamente intelectual (vs. 33-36):

¿...
si locamente la mano,
si atrevido el pensamiento,
copia la luciente forma,
cuenta los átomos bellos?

El romance refleja una conciencia de las convenciones y de la diferencia importante entre la voz poética femenina y la masculina. El primer verso del romance "Lo atrevido de un pincel" afirma que la voz femenina se ha apoderado del instrumento fálico de la representación y de la mirada exclusivamente masculina. El verso 36 exagera y parodia la fragmentación del cuerpo femenino por esa mirada en la tradición poética, pero simultáneamente enaltece la belleza de "Filis" y la sabiduría de la voz poética femenina. Estos versos sirven como ejemplo de los "juegos del lenguaje" analizados por Jean Franco¹².

El concepto clave del estudio de Joan de Jean es la historia de la transformación de la voz de Safo en la voz del deseo femenino, y de la apropiación de esta voz por los poetas masculinos. En "Lo atrevido de un pincel", se puede observar la recuperación de esa voz en la poesía de Sor Juana, aunque sea una recuperación de eficacia limitada. Por eso los términos como "atrevimiento" en su poesía amorosa tienen doble significado, refiriéndose no tanto al significado sentimental del amor petrarquista, sino a la escritura femenina del deseo.

Según el estudio de Joan de Jean, los poetas de cada generación poética renacentista establecieron su autoridad apoderándose de nuevo de la voz del

¹² "...the discontinuous nature of literary production, the different conventions of the genres in which Sor Juana wrote, and the inevitable distancing of the empirical 'I' from the 'I' that frames the utterance make any attempt to trace the 'radiography' of her soul a hazardous prospect [...] these [language] games are played according to rules and within symbolic systems that are located within institutions", J. FRANCO, "Sor Juana Explores Space", en *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico*, Columbia University Press, New York, 1988, p. 25.

deseo, y en el proceso de esta apropiación, transformaron la figura de Safo en las versiones de su vida y sus amores. La historia que cuenta de Jean comienza en el renacimiento francés, pero se refiere a la apropiación clásica de Catulo. De Jean analiza la varia fortuna de las biografías de Safo: los poetas no pudieron aceptar la figura de una mujer como origen de una poética lírica que había llegado a objetivar precisamente a la mujer¹³. Y si no era posible negar su femineidad, sí era posible tacharla de antinatural, o monstruosa, o, en otra versión, de una figura doble y dividida para domarla: la poeta casta y sublime, y la cortesana lésbica y muda. Lo físico y lo intelectual, la boca que canta y la boca que besa, estarían separadas, mientras la imagen de la vida permanecería unida —sin justificación alguna— con la voz poética. A la poeta que mejor imitaba a Catulo, Louise Labé, también la representaban como "cortesana", como acto de exclusión. ¿Cómo podrían las "respetables" mujeres poetas imitar la voz de una cortesana?¹⁴

Paz reconoce la problemática identidad femenina de Sor Juana en una edad en que el discurso cultural era masculino, pero no logra desentrañar el enigma de la sexualidad, agravado por los retratos poéticos que describen el cuerpo femenino de mujeres específicas, entre ellas la marquesa de Mancera y la condesa de Paredes. Sor Juana explotaba este enigma como motivo poético, no solamente apoderándose de la mirada masculina, sino transformando su significación poética. Se mofaba de las convenciones de la poesía petrarquista. Como ha observado Georgina Sabat-Rivers, "su consciencia femenina del carácter patriarcal de su sociedad infunde toda la obra literaria de Sor Juana". La profesora Sabat-Rivers acierta en decir que Sor Juana "no quiso

¹³ Sobre la identificación entre la voz lírica y la autora, explica JOAN DE JEAN: "Almost all components of what has been presented through the ages as Sappho's biography are fabrications based on a literal reading of some part of her corpus as if it were an exact transcription of her life. What this means... is that every bit of Sappho's impressively varied and constantly varying sexual biography is a projection of the biographer's sense of the erotic vision of her poems—which are, in turn, variously distorted and simplified [...] This vision of bio-poetic harmony is founded on an absolute identification between speaking subject and author", *Fictions of Sappho, 1546-1937*, University of Chicago Press, Chicago, 1989, p. 17. Funciona como precursora emulada y rechazada por cada generación poética la figura de Safo: "The fictions of Sappho that are the product of a coming of age are always the most unsettling: the fledgling writers are empowered by Sappho but then, as though rejecting their authorial proximity to a figure of female sexual deviance, revel in fictions in which Sappho is transformed into the archetypal abandoned woman, is physically humiliated, and in which her sexuality is normalized. These Sapphic fictions reveal the central role played in male initiatory rites by received ideas of the female experience, by a drama of literary transvestism in which writers, using Sappho's words, perform an imitation of female desire designed to be accepted as real by their male contemporaries", *ibid.*, p. 7.

¹⁴ JONES, *op. cit.*, pp. 4-7. "The intense opposition women had to negotiate in their use of erotic convention is evident in the variety of ways male readers attacked such poets or reconstructed them to make them fit for general consumption. Male contemporaries accused Louise Labé of selling her body to all comers, in analogy with her presentation of her sonnets to any and all of her printer's customers" (p. 7).

identificarse con lo masculino...", sino "brindarnos una serie de alternativas al discurso literario patriarcal"¹⁵.

Es de gran importancia el poder de estas virreinas en una sociedad jerarquizada, porque los poemas de Sor Juana no solamente las pintan con imágenes de una sensualidad intensa, sino también en términos de "esclavitud" y "servidumbre". Como ha notado Jean Franco, el amor que Sor Juana podía haber sentido es indiscutible, pero en esa sociedad no se puede separar el amor "personal" del amor por "el cuerpo político", el cual implicaba siempre el reconocimiento de la autoridad (Franco, p. 50). Los versos de la endecha real "Divina Lysi mía" destacan esta vinculación del amor con la autoridad de la marquesa de Laguna (vs. 9-16):

Error es de la lengua,
que lo que dice imperio
del dueño, en el dominio,
parezcan posesiones en el siervo.
Mi rey, dice el vasallo;
mi cárcel, dice el preso,
y el más humilde esclavo,
sin agraviarlo, llama suyo al dueño.

Reflejan también esta vinculación del amor y poder los versos del soneto 195 a la condesa de Paredes, "enviándole estos papeles que Su Excia. le pidió..." (vs. 1-4):

El hijo que la esclava ha concebido,
dice el Derecho que le pertenece
al legítimo dueño que obedece
la esclava madre, de quien es nacido.

¿Cómo, viendo las circunstancias de la productividad poética de Sor Juana, será posible escribir sobre la subjetividad? ¿Cómo leer estos poemas como confesiones de amor?

Si me refiero al problema paralelo de la lectura de Safo, cuyo nombre ha llegado a ser sinónimo de lesbianismo, no será para afirmar o implicar que Sor Juana haya sido lesbiana, sino por la fama tan varia que ha tenido Safo. Para los poetas renacentistas era, ante todo, la voz poética del sufrimiento y sacrificio por el amor. Tampoco puedo comprobar que Sor Juana haya tenido conocimiento alguno de las ficciones específicas de Safo, ni de su lírica, sino que se enfrentó con claridad y valentía a la apropiación de la voz del deseo femenino hecha por los poetas desde Catulo y Ovidio hasta los modelos renacentistas y barrocos. Y este enfrentamiento ha confundido a los críticos, con

¹⁵ "A Feminist Rereading of Sor Juana's *Dream*", en *Feminist Perspectives on sor Juana Inés de la Cruz*, ed. S. Merrim, Wayne State University Press, Detroit, 1991, pp. 144-145.

pocas excepciones, porque buscan a esta mujer a través de sus versos, siguiendo los pasos de los poetas-biógrafos de Safo.

Quiero hacer notar las diferencias importantes entre Sor Juana y Safo, estas dos mujeres laureadas cada una como "décima musa": primero, la existencia de documentos contemporáneos sobre la familia y la vida secular y religiosa de Sor Juana Inés de la Cruz —aunque sea el más importante su auto-defensa en la *Respuesta a Sor Filotea*, quizás otra ficción, pero una ficción autógrafa. No nos quedan más que unos pocos fragmentos poéticos de Safo; las distorsiones han aumentado con la ausencia de la obra entera. Los escritos de Sor Juana nos brindan una abundancia barroca: parecen enteros y hasta excesivos. Esta impresión de abundancia es, sin embargo, decepcionante: destruyó algunos papeles suyos y están desviados, si no perdidos, otros. Algunos poemas de Safo declaran abiertamente el amor físico hacia otras mujeres; en cambio, los poemas de Sor Juana expresan sentimientos refinados, propios de una complicadísima estructura social, mientras reflejan toda una historia de pérdida, recuperación y presencia conflictiva de la voz del deseo femenino.

Sor Juana se aprovechó de la oportunidad de instruirnos en la lectura de sus obras: en la *Respuesta* dice que solamente el *Primero Sueño*, entre toda la poesía que escribió, fue obra de su propia voluntad. Lo demás fue a instancia de otros. Paz ha notado que lo que Sor Juana dice sobre el *Sueño* es significativo: si queremos buscar a la mujer, deberíamos buscarla en el único poema que dice que escribió por su propio gusto. Los sonetos amorosos y los retratos poéticos, en cambio, tejen un discurso erótico sumamente intertextual. Entablan un diálogo con otros poetas: Góngora, Quevedo, Trillo y Figueroa. Por eso parecen ambivalentes. Inventan otra voz y otra mirada, que no intentan poseer a la mujer amada al retratarla. A pesar de estas diferencias, más significan los problemas y contradicciones críticas que sobresalen al examinar la poesía de las dos poetas en conjunto.

La búsqueda de Sor Juana ha sido en algunos casos la búsqueda de la identidad sexual, y esos retratos poéticos tan bellos y esmerados —y sensuales— sugieren el deseo sexual de la escritora hacia la retratada, por ejemplo en el romance decasílabo "Lámina sirva el Cielo al retrato". Esa búsqueda de la mujer en la lírica puede dejarnos entre el Scila y Caribdis del debate sobre la existencia de la homosexualidad en los siglos anteriores a la teorización de Freud. Adrienne Rich insiste en su ensayo "Compulsory Heterosexuality", en amplificar la definición del término "lesbiana" para incluir una variedad de relaciones afectivas y sexuales entre mujeres. Su ensayo intenta recuperar la historia perdida de mujeres cuya vida afectiva ha tenido como enfoque a otra mujer u otras mujeres, e intenta liberar el término de una definición marginal

por ser solamente sexual¹⁶. Por otra parte, Lillian Faderman en su libro, *Surpassing the Love of Men*, estudia el uso de otro término, "amistad romántica", concluyendo que era posible que las mujeres de otras épocas tuvieran amistades apasionadas, desprovistas de sexualidad física. Afirma que la falta de expresión sexual en estas amistades no disminuía la intensidad de la pasión. La historia que le importa a Faderman son los cambios de actitud hacia un fenómeno común entre el siglo XVI y el XIX, pero su estudio construye un contexto histórico para entender la "amistad apasionada" a la cual se refirieron Méndez Plancarte y Paz, quizás sin conocer su historia¹⁷.

La "ambigüedad erótica" que le atribuye Paz a Sor Juana no es en realidad una ambigüedad sentimental ni sexual, ni biográfica, sino una ambigüedad poética, discursiva e intelectual, construida con propósitos estéticos conscientes. Ejemplo de esta conciencia del problema del enigma sexual que inventan los lectores es el romance "Respondiendo a un Caballero del Perú, que le envió unos Barros diciéndole que se volviese hombre", en que Sor Juana deja "esta cuestión / para que otros la ventilen":

Yo no entiendo de esas cosas;
sólo sé que aquí me vine
porque, si es que soy mujer,
ninguno lo verifique.

[...]

Con que a mí no es bien mirado
que como a mujer me miren,
pues no soy mujer que a alguno
de mujer pueda servirle (vs. 93-96, 101-104).

La cuestión de la identidad sexual no era nada sencilla en los tratados renacentistas: la conversión de mujer en hombre era concebible porque se pintaban los órganos sexuales de ambos sexos de forma idéntica, los de la mujer como inversiones de los masculinos. El modelo de "un solo sexo" prevalecía en el discurso científico¹⁸. Aunque Sor Juana hubiera sabido de este modelo médico, aquí calló, no por pudor sino para enfocarse en la diferencia que ha experimentado: la del poder; "no soy mujer que a alguno / de mujer pueda servirle". El "ser" mujer significaba no tener acceso al conocimiento ni al poder: ser "mujer" significa "servir". El acceso que había encontrado Sor Juana

¹⁶ A. RICH, "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence", en *The Signs Reader: Women, Gender, and Scholarship*, eds. E. Abel & E. K. Abel, University of Chicago Press, Chicago, 1983, pp. 138, 156.

¹⁷ *Surpassing the Love of Men: Romantic Friendship and Love Between Women from the Renaissance to the Present*, William Morrow, New York, 1981, pp. 17-19.

¹⁸ Cf. por ejemplo, THOMAS LAQUEUR, *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*, Harvard University Press, Cambridge, 1990; IAN MACLEAN, *The Renaissance Notion of Woman*, Cambridge University Press, Cambridge, 1980.

a los estudios científicos trascendía el ser mujer, y la agudeza del romance se burla de esa frontera no anatómica. A través de los siglos, "otros" han ventilado la cuestión de género y sexo sin llegar a mejor conclusión que la de este romance lleno de "donaire y chiste".

Es de suma importancia estudiar la obra de Sor Juana en términos de la conciencia que manifiestan del papel de la mujer en la sociedad virreinal y en los modelos científicos del siglo XVII. Es una sociedad llena de contradicciones, de ortodoxias doctrinales y transgresiones corrientes. Octavio Paz afirma, por una parte, que se masculiniza Sor Juana al entrar en el recinto de los estudios científicos, clásicos y teológicos:

Desde el punto de vista psicosomático la "masculinidad" de sor Juana me parece una fantasía de algunos críticos modernos. Pero no lo es desde el punto de vista psicológico, social e histórico. Los valores de su mundo eran valores masculinos [...] El estado religioso fue la neutralización de su sexualidad corporal y la liberación y transmutación de su libido [...] sólo por el conocimiento podía neutralizar o trascender su sexo¹⁹.

Ha notado Georgina Sabat-Rivers cómo Sor Juana se resiste a la masculinización de su discurso poético y epistemológico. En cuanto a tres sonetos amorosos de Sor Juana, Ester Gimbernat de González pregunta, "¿qué dice el amante a la amada cuando el poeta es una mujer?"²⁰ La poesía de Sor Juana es una respuesta a esa pregunta, y otras semejantes. Es inesperada la agudeza de la monja en su confrontación con la cultura patriarcal del barroco. Sor Juana misma parece haber ya anticipado lo que siglos después escribiría Luce Irigaray: "En el momento de hablar [...] una mujer es un hombre. Al entablar cualquier relación con otra mujer, es homosexual, es decir, masculino"²¹. De Jean dice que por eso Safo se ve doblemente masculinizada en la historia literaria. Lo que ha confundido a los críticos, sean feministas o misóginos, es que Sor Juana desafía este fenómeno cultural. Su poesía se resiste a la clasificación o identificación con los temas a los cuales han sido limitadas las voces femeninas porque está recuperando una voz perdida hace siglos. Vence a los poetas anteriores como si ella fuera otro poeta entre un grupo de rivales.

Ahora la crítica feminista busca a la mujer y lo femenino en la poesía, la prosa y el drama de la monja. Los estudios recogidos en *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*, los de Georgina Sabat-Rivers, Jean Franco, Rosa Perelmuter, Nina Scott, y de otros en este homenaje, destacan la presen-

¹⁹ PAZ, *Las trampas de la fe*, p. 159.

²⁰ E. GIMBERNAT DE GONZÁLEZ, "Speaking Through the Voices of Love: Interpretation as Emancipation", en *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*, p. 163.

²¹ LUCE IRIGARAY, *This Sex Which is Not One*, tr. C. Porter, Cornell University Press, Ithaca, NY, 1985, p. 154.

cia de un mundo femenino y las transformaciones del género en la poética (pre)enciclopédica y la investigación científica de Sor Juana. Notan cómo Sor Juana transforma los recintos que la excluían como mujer y, además, transforma los que la incluyeron —como la cocina-laboratorio que menciona en su *Respuesta a Sor Filotea*. Paz afirma que en su contexto cultural la curiosidad intelectual de Sor Juana da como resultado su "masculinización". Pero no se encuentra en su producción literaria tal masculinización sin la irrupción o la intervención sutil de lo femenino, como en el *Sueño*, con la sorpresa del último verso, "y yo despierta".

Sin saber cuáles eran "los sentimientos" de Sor Juana hacia las mujeres que retrata en su poesía, podemos afirmar que su poética autoconsciente y su inteligencia tan aguda nos ofrecen un espectáculo emocionante: el del reto de la mujer escritora al orden falocéntrico literario. Se burla de las convenciones, sabiendo que no le pertenecen por nacimiento como a los hombres que escriben, sino por los estudios que ha dedicado a la sabiduría de su época. Josefina Ludmer²² y Jean Franco han explicado cómo Sor Juana ha sabido sortear, sabia y acertadamente, los obstáculos de la cultura y la ideología de su época. Es allí, en los "juegos" tan serios de la escritura, donde encontramos toda una teorización de la identidad sexual, no de la persona sino del discurso amoroso y epistemológico.

No renuncio a la búsqueda de la identidad sexual de Sor Juana no por no creer en la posibilidad del lesbianismo, o sea de relaciones sexuales entre mujeres en el siglo XVII. Hay evidencia suficiente en los procesos de mujeres en los Países Bajos que se vistieron de hombre en aquella época para casarse con otras mujeres, y por otra parte, en los documentos estudiados por Judith Brown, sobre el caso de una monja italiana cuyas actividades sexuales llegaron a ser un escándalo religioso²³. No es que Sor Juana —como insiste Paz— no hubiera podido concebir este tipo de amor, sino que no tenemos ningún documento que sirva como base de investigación para resolver la cuestión. En cambio, su poesía nos indica otro camino de investigación intertextual, hacia su enfrentamiento con las convenciones literarias. Las especulaciones sobre la vida íntima de esta mujer tan desconocida nos cuentan mucho más sobre el ambiente cultural de los críticos y la problemática aplicación de los conceptos postfreudianos de identidad sexual. Se ve que el tabú discursivo sobre el lesbianismo, que incluye tanto la fascinación como la censura, ha creado todo un discurso que empaña más que refleja la realidad.

²² "Las tretas del débil", en *La sartén por el mango*, eds. P. E. González y E. Ortega, Huracán, San Juan, P.R., 1984, pp. 47-54.

²³ Sobre esto véanse RUDOLF M. DEKKER, & LOTTE C. VAN DE POL, *The Tradition of Female Transvestism in Early Modern Europe*, St. Martin's Press, New York, 1989; y JUDITH BROWN, *Immodest Acts: The Life of a Lesbian Nun in Renaissance Italy*, Oxford University Press, 1986.

Tan consciente como era de su identidad y productividad poética y epistemológica, Sor Juana nos dejó un monumento, un cuerpo —un laberinto—, y todas estas imágenes conducen al lector hacia una confusión del cuerpo literario con el cuerpo literal y físico femenino.

Las imágenes que crea Sor Juana en sus descripciones poéticas de la condesa de Paredes, por ejemplo, contribuyen a la confusión. Lo que nos presenta esta poesía, en vez del cuerpo erotizado de la poeta misma, es una "anatomía" de las convenciones de la representación literaria de la mujer, y un erotismo "otro". Las convenciones vigentes tenían el efecto de crear una ilusión de posesión de la mujer a través de la mirada masculina. Pero si de Jean tiene razón en su estudio, esta mirada, esta posesión, resulta de un acto de apropiación de la voz femenina. Y esa voz originaria de Safo es igualmente como la de Sor Juana, esquiva, indeterminada, indecisa, quizás juguetona en algunos casos. Por eso señala Paz una "ambigüedad erótica". Sor Juana se enfrenta con las convenciones de la poética masculina de manera tan innovadora que todavía sigue sorprendiendo a los lectores. Ahora las teorías críticas feministas nos brindan una aproximación que puede facilitarnos, además de una lectura más rica y acertada, la ubicación de esta escritura en términos de las estrategias literarias femeninas.

Sor Juana ya sabía que la tradición poética había callado la voz del deseo femenino, y su huella había sido borrada del discurso poético. El escribir poesía le sería un acto de re-creación o hasta de invención —y no sólo de angustia de la influencia e imitación edípica que pinta Harold Bloom entre los poetas de cada generación en su competencia con los modelos literarios. La historia de pérdida, recuperación de la voz, y pérdida otra vez, es la historia de las representaciones de Safo y de Sor Juana a través de los siglos. Quizás pueda iluminar un capítulo más sobre la restitución de la figura literaria e intelectual de Sor Juana.

EL HECHIZO DERRAMADO: ELEMENTOS MESTIZOS EN SOR JUANA

LUIS LEAL
University of California, Santa Barbara

La literatura ha alcanzado siempre en México carácter original, aun en los períodos de mayor influencia europea, y el espíritu mexicano ha impreso sello peculiar a la obra literaria desde los tiempos de don Juan Ruiz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz

PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA

Para el tema que nos proponemos desarrollar en este estudio no es necesario que definamos la palabra mestizo en su sentido étnico. Lo que sí queremos hacer con esa palabra es extender su significado para incluir lo cultural, y especialmente lo literario. Ese sentido, ya aceptado por algunos antropólogos y folkloristas, no es frecuente entre los críticos de la literatura hispanoamericana, si bien existen ejemplos como el de Agustín Yáñez y Mario Benedetti. Yáñez en 1944, en su opúsculo *El contenido social de la literatura iberoamericana*¹, propone la tesis de esa literatura como mestiza: "En su más amplia extensión de forma étnica, sociológica y cultural, es el mestizaje —nos dice— la nota de mayor constancia y la predominante, visto el conjunto de la literatura iberoamericana" (p. 21). Y también: "Ya en el solo estilo, y desde sus principios, la literatura iberoamericana es mestiza" (*id.*) En la "Nota" preliminar a su libro *Letras del continente mestizo*², Benedetti nos habla de un "mestizaje cultural":

El título de este volumen no es sólo un homenaje a don Ricardo Latcham, acaso el más tenaz intercomunicador artístico de lo que él denominaba "nuestro gran continente mestizo"; obedece también a mi propia convicción de que el

¹ El Colegio de México, México, 1944; 2ª ed., Edit. Americana, Acapulco, Guerrero, 1967. Cito por la 2ª ed.

² Arca, Montevideo, 1967.

mestizaje cultural de nuestra América contribuye sin duda a la riqueza de sus temas, de sus enfoques, de sus estilos (p. 7).

El concepto del mestizaje lo aplica directamente al análisis de la obra literaria Américo Paredes en su estudio "Mexican Legendry and the Rise of the Mestizo: A Survey"³, estudio en el cual nos dice que considera ser mestiza toda leyenda de origen nativo (se refiere a México, pero la idea puede aplicarse a las leyendas de otros países hispanoamericanos) contada con perspectiva europea; como ejemplo —que considera ser el más antiguo— cita la interpretación que Bernal Díaz del Castillo hace de la reunión entre la Malinche y su madre y hermano. Nos dice el autor de la *Verdadera historia* que la narración de las relaciones de doña Marina con su familia le parece "que quiere remedar lo que le acaeció con sus hermanos en Egipto a Josef, que vinieron en su poder cuando lo del trigo. Esto es lo que pasó, y no la relación que dieron a Gómara"⁴. Dos siglos más tarde, Sor Juana había de narrar la historia de Josef —en la cual se refiere al motivo del trigo— en el auto historial alegórico *El cetro de José* (372, p. 488)⁵.

Para Yáñez, "[el] contenido y el estilo de la literatura [iberoamericana] expresan todas estas implicaciones del mestizaje étnico" (p. 27). Para Paredes la leyenda mestiza (y el concepto se puede aplicar a otros géneros literarios) es el resultado de la interpretación de la historia [y el mito], nativos ambos en términos europeos. Esta interpretación no es exclusiva de la mente europea, sino que también se da, como señala Paredes, en escritores mestizos como Fernando de Alva Ixtlilxóchitl y otros hijos de padre español y madre indígena. Dice Paredes de estos escritores, tanto españoles como mestizos:

Written in Spanish for Spaniards, they give us a European point of view, but modified by the New World experience and by contact with Indian cultures. That is to say, they give us a mestizo point of view, if we are willing to accept *mestizo* in a cultural rather than a racial sense (p. 99).

Y lo mismo podría decirse, por supuesto, de la interpretación que hiciera de la cultura indígena un escritor criollo como Sor Juana o Sigüenza y Góngora; y hasta un mestizo, como ocurre en el caso de Ixtlilxóchitl, quien traduce o parafrasea la poesía náhuatl de sus antepasados —sobre todo Nezahualcóyotl— utilizando las formas de la poesía española. A su poesía los críticos

³ *American Folk Legend*, ed. W. D. Hand, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1971, pp. 97-107.

⁴ BERNAL DÍAZ DEL CASTILLO, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, ed. J. Ramírez Cabañas, Pedro Robredo, México, 1944, t. 1, p. 158.

⁵ Con el objeto de facilitar la consulta de las citas incluimos primero el número que Alfonso Méndez Plancarte le asignó a cada composición. Cito por las *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, eds. A. Méndez Plancarte (ts. 1, 2 y 3), y A. G. Salceda (t. 4), F.C.E., México, 1951-1957. El t. 2 es de 1952.

norteamericanos la llaman "mestizo elegies"; así lo hace Irving A. Leonard cuando se refiere a Fernando de Alva Ixtlilxóchitl (1568-1648):

This Indian nobleman also left much verse called "mestizo elegies" because they incorporated into Castilian themes [¿formas?] elements of Nahuatl poems coming down from the Texcocan emperor, Netzahualcōyotl. A nostalgic and melancholy charm infuses much of this poetry whose hybrid [mestizo] nature was genuinely Mexican⁶.

La misma interpretación la encontramos en la breve referencia que otro crítico norteamericano, Frank Dauster, hace del mismo autor, aquí más acertadamente, aunque sin mencionar la palabra "mestizo":

Al ilustre historiador texcocano Fernando de Alva Ixtlilxóchitl (¿1568?-¿1648?) se le conoce como autor de varias *Relaciones* y de la *Historia Chichimeca*, pero su pasión por lo indígena abarcó también la poesía, y en especial la atribuida a Netzahualcōyotl. Además de recopilar una cantidad de poesías folklóricas, hizo traducciones o versiones de varias de ellas. Las vertió en formas europeas, conservando el tema y la típica metáfora indígena a base de joyas, piedras y aves⁷.

Más sucinto, Octavio Paz nos lo dice todo en una frase: "Al traducir a Netzahualcōyotl, don Fernando de Alva Ixtlilxóchitl lo transforma, doble infidelidad, en un Horacio cristiano"⁸.

Para Yáñez, en cambio, son mestizas no solamente las obras escritas en "castellano de indios" (p. 24), como la *Crónica mexicana* de Tezozómoc, las *Relaciones* y la *Historia Chichimeca* de Ixtlilxóchitl y la *Relación de la conquista del Perú* de Titu Cussi Yupanqui, sino también aquellas escritas en idiomas autóctonos, como la *Crónica de Chac-Xulub-Chen* de Ah Nakuk Pech —en maya—, y hasta los comunicados puestos a disposición de fray Bernardino de Sahagún, porque, nos dice, "la presencia española con sus múltiples resortes —en especial el religioso— infunde sentido nuevo a estas obras: la sensibilidad por ellas expresada no es la pura, primitiva sensibilidad autóctona; los puntos de referencia hispanos la encuadran y se le mezclan, sea en aceptación o en repudio" (p. 24).

Si es cierto que el discurso mestizo, como señalan Yáñez y Paredes, aparece en los primeros cronistas (y los ejemplos se podrían multiplicar)⁹, tam-

⁶ *Baroque Times in Old Mexico*, University of Michigan, Ann Arbor. 1959, p. 78.

⁷ *Breve historia de la poesía mexicana*, Eds. De Andrea, México, 1956, pp. 35-36.

⁸ *Sor Juana Inés de la Cruz, o Las trampas de la fe*, F.C.E., México, 1982, p. 71.

⁹ Un buen ejemplo de este proceso se encuentra en la *Monarquía Indiana* (1615) de Juan de Torquemada. LUIS G. URBINA, adelantándose a la crítica contemporánea, nos dice: "Yo he podido comprobar, por ejemplo, que en la *Monarquía Indiana* de Torquemada, una de las obras de mayor interés y sinceridad de aquellos sabios insignes, la vida de Netzahualcōyotl, contada con una simplicidad encantadora, es una adaptación de la bíblica vida del rey David, sin que falte a la narración del cronista franciscano ni una Betsabé india que encienda los apetitos del monar-

bién lo es que encontramos su más alto nivel expresivo durante la época colonial en la obra de Sor Juana Inés de la Cruz, de la cual nos proponemos en este breve estudio espigar algunos ejemplos representativos. Esto no indica de ninguna manera que consideremos como mestiza la obra total de Sor Juana. Al contrario, Sor Juana representa la literatura criolla en la Nueva España, como los críticos han venido observando con insistencia. Uno de los últimos nos dice que "quizá su mayor importancia para nosotros [de Sor Juana y Sigüenza y Góngora] consista en haber sido la expresión más acabada de casi dos siglos de «criollismo» en marcha, y los inauguradores de la etapa final —desde el punto de vista ideológico— del coloniaje europeo"¹⁰. Pero no por eso hemos de olvidar las "mágicas infusiones" derivadas de las culturas indígenas y la presencia de algunos motivos mestizos en su obra.

Una de las características del criollismo intelectual novohispano es, como ya ha observado Paz, el interés que se demuestra en las culturas indígenas del pasado y, al mismo tiempo, el rechazo del indígena contemporáneo. Como ejemplo Paz cita el caso de don Carlos de Sigüenza y Góngora: "A pesar de su afición a las antigüedades indias y de su amistad con [Juan] Alva Ixtlilxóchitl, el sabio novohispano veía con recelo a los indios" (p. 65)¹¹. No todos los críticos son de la misma opinión. Hay quien diga que el criollo no sólo apreciaba las culturas indígenas del pasado, sino también a los indígenas del presente. El criollo siente, nos dice López Cámara,

que poco a poco se le torna extraño el país de donde vinieron sus padres; parece como si repentinamente España se volviera ajena al mundo en que nació. A América, por el contrario, empieza a verla como su patria auténtica, a presentirla como su verdadera nación. Las cosas y los hombres de estas tierras suyas no le son ya indiferentes; de algún modo le pertenecen, le son familiares [...] Mientras más encarnizados son los desprecios y las diatribas del europeo [...], más fuerte se hace el amor nacional en el criollo. Amor no sólo por los paisajes vírgenes y las riquezas desconocidas del terruño, sino también por los pueblos aborígenes, por sus costumbres y por su tierna mansedumbre. Grande es su admiración por el pasado magnífico y legendario del indígena (p. 352).

Es de interés notar que en este estudio López Cámara, al analizar el desarrollo de la sociedad novohispana, no toma en consideración, como lo hacen otros críticos, la importancia de la cultura mestiza, dejando en el lector la impresión de que esa sociedad estaba compuesta solamente de peninsulares, criollos e indígenas. Ya en 1946 Ludwig Pfandl, en su estudio sobre Sor

ca texcucano, ni un Urías abnegado que sufra una traidora muerte, indigna de su lealtad", *La vida literaria en México*, Sáez Hermanos, Madrid, 1917, p. 44.

¹⁰ F. LÓPEZ CÁMARA, "La conciencia criolla en Sor Juana y Sigüenza", *Historia Mexicana*, 6 (1957), pp. 357-358.

¹¹ Para una idea del mundo en que Sor Juana nació, vivió y escribió léase la Primera parte del libro de OCTAVIO PAZ, lo mismo que el libro de LEONARD.

Juana, al hablar de la estratificación de la sociedad mexicana en el siglo XVII, menciona cuatro capas sociales. La tercera es la de los mestizos, de quienes hace un peregrino análisis psicológico: "Ofrecían —nos dice— una feliz combinación y temple de melancolía indígena y de pasión española; eran volubles, vivarachos, bondadosos, respondones e ingeniosos y, con todo y su carencia de cultura intelectual, tenían un asombroso talento para improvisar versos"¹². Desafortunadamente, no ofrece el crítico alemán ningún ejemplo de esos versos.

Otra razón que dan los que aceptan la existencia de buenas relaciones entre criollos e indígenas —razón pocas veces mencionada por los historiadores y sociólogos, tal vez debido a la falta de referencias— es el hecho ya manifiesto en el siglo XVI de la simpatía que los indígenas mismos sentían por los criollos. Una temprana referencia a esta cordial relación entre estos grupos raciales frente a los peninsulares es la que se encuentra en la obra *Libro de albeitería* (escrita entre 1575 y 1580) del criollo Juan Suárez de Peralta, quien dice:

[...] hay entrellos [los indios] grandísimos secretos los quales no manifestarán a español ninguno si los hacen pedaços; a los que nacemos allá [en la Nueva España] que nos tienen por hijos de la tierra y naturales, nos comunican muchas cosas, y más como sauemos la lengua es gran conformidad para ellos y amistad¹³.

Parece que las actitudes de Sigüenza y Góngora y Sor Juana ante los indígenas y mestizos eran dispares. Nos dice don Ezequiel A. Chávez: "Sor Juana no denigra a los indios; no los agobia bajo crueles dicitos, ni los abruma con el peso de su desprecio; simpatiza con ellos; los entiende, y aun admira las semejanzas profundas de los conceptos que más la impresionan"¹⁴. Los mestizos, excepto en pocas ocasiones, eran rechazados, eran vistos como "los otros", tanto por los peninsulares como por la mayoría de los criollos; mas no por Sor Juana. Ya, desde el siglo XVI, según parece, se les separaba en escuelas especiales para ellos, como lo fue por muchos años San Juan de Letrán. Francisco Cervantes de Salazar, en sus *Diálogos latinos*, traducidos al castellano por Joaquín García Icazbalceta bajo el título *México en 1554*, ya menciona esa escuela:

Zuazo.—Enfrente queda el colegio de los muchachos mestizos [...]
Alfaro.—¿A quién llamas mestizos?
Zuazo.—A los hispano-indios.

¹² LUDWIG PFANDL, *Sor Juana Inés de la Cruz, la Décima Musa de México. Su vida, su poesía, su psique*, ed. y pról. F. de la Maza, trad. J. A. Ortega y Medina, UNAM, México, 1963, p. 18.

¹³ Cit. por G. PERISSINOTTO, "Estudio preliminar" a su ed. de Juan Suárez de Peralta, *Tratado del descubrimiento de las Indias y su Conquista*, Alianza Editorial, Madrid, 1990, p. 25.

¹⁴ EZEQUIEL A. CHÁVEZ, *Ensayo de psicología de Sor Juana Inés de la Cruz...*, Araluce, Barcelona, 1931, p. 202.

Alfaro.—Explicáte más claro.

Zuazo.—A los huérfanos, nacidos de padre español y madre india.

Alfaro.—¿Qué hacen allí encerrados?

Zuazo.—Leen, escriben, y lo que importa más, se instruyen en lo tocante al culto divino [...]

Alfaro.—¿A qué se dedicarán cuando crezcan?

Zuazo.—Los dotados de ingenio claro se aplican a las artes liberales, y los que, por el contrario carecen de él, a los servicios mecánicos¹⁵.

Entre las más recientes referencias a la presencia de los mestizos en la sociedad novohispana se encuentra la de Octavio Paz, quien nos dice: "Los mestizos duplicaban la ambigüedad criolla: no eran ni criollos ni indios. Rechazados por ambos grupos, no tenían lugar en la estructura social ni en el orden moral" (p. 53). Es nuestra opinión que uno de los intentos de Sor Juana era el de darle voz al mestizo y a otros grupos marginados, y por lo tanto con frecuencia se refiere a ellos en sus obras. "Entre todos los grupos que componían la población de Nueva España —dice Paz— los mestizos eran los únicos que realmente encarnaban aquella sociedad, sus verdaderos hijos. No eran, como los criollos, unos europeos que deseaban arraigarse en una tierra nueva; tampoco, como los indios, una realidad dada" (p. 54).

El mestizaje cultural, en su sentido lato, como resultado de la mezcla de elementos de las culturas indígenas con la española, se manifestó no solamente en las leyendas y otras formas literarias, sino también en las artes. El uso de las danzas indígenas para celebrar una fiesta religiosa cristiana aparece ya el año de la conquista. Nos dice Alfonso Reyes: "Las procesiones al modo español habían entrado con los mismos peninsulares, quienes las venían celebrando ya con el concurso de danzas indias, por lo menos desde el Corpus de 1521"¹⁶. Esas danzas fueron también utilizadas por los misioneros para enseñar la doctrina cristiana, lo que se hizo a través de representaciones dramáticas de carácter religioso que incluían elementos españoles y nativos. "Para el objeto del catequismo —según Reyes— se adaptó una tradición indígena. No costó trabajo a los misioneros el apoderarse de aquellas fiestas florales o «mitotes», pantomimas, bailetes [...], todo ello, mero embrión dramático [...], con las naturales alusiones a los elementos del propio ambiente" (pp. 57-58).

Podemos observar el mestizaje lingüístico en la representación de asuntos y temas europeos en náhuatl y castellano. "La Caída de Adán y Eva, representada en náhuatl con espléndida escenificación, lleva un motete final en castellano, acaso la primera recitación de nuestra lengua en boca de indígenas" (*ibid.*, p. 60). Quien mejor cultivó ese tipo de discurso fue Mateo Rosas de

¹⁵ FRANCISCO CERVANTES DE SALAZAR, *México en 1554. Tres diálogos latinos*, trad. J. García Icazbalceta (1875); reproducidos en *Obras de García Icazbalceta*, t. 6, V. Agüeros, México, 1898, pp. 203-204.

¹⁶ *Letras de la Nueva España*, F.C.E., México, 1948, p. 58.

Oquendo, en cuyos satíricos versos, compuestos a fines del siglo XVI, se mofa tanto de los indígenas medio ladinos, de los mestizos y de los criollos en composiciones como el "Romance en lengua de indio mexicano medio ladino", la "Carta de las damas de Lima a las de México" y la "Sátira que hizo un galán a una dama criolla que le alababa mucho a México". En la última el poeta español se burla de la cultura criolla, como es obvio en estos versos:

Por salsa tienen chile
por velas queman ocote
las damas mascan copal
y es su fruta el esapote¹⁷.

Unos cuantos años después Bernardo de Balbuena, quien con su obra inicia el siglo barroco mexicano que termina con Sor Juana, publicaba su visión de la metrópoli novohispana en su poema *Grandeza mexicana* (1604), visión estructurada a base de una estética europea en la cual predominan las imágenes literarias de la poesía renacentista, ya en transición hacia el barroco. En Sor Juana, en cambio, si bien todavía empapada en el discurso barroco español, ya el sentimiento es criollo. Hay una gran distancia en la actitud de Balbuena y Sor Juana en cuanto a la realidad nativa. Leemos en Balbuena:

entre el menudo aljófár que a su arena
y a tu gusto entresaca el indio feo,
y por tributo dél tus flotas llena¹⁸.

En cambio, en Sor Juana encontramos este concepto del indígena (367, vs. 1-4):

Nobles mejicanos
cuya estirpe antigua,
de las claras luces
del Sol se origina.

Cuando Balbuena se refiere a la tradición nativa, no lo hace con el propósito de expresar una actitud novohispana propia, sino de añadir una nota exótica a su poesía, a la manera de los escritores europeos. Y en verdad, su descripción de la ciudad de México es imitativa de las que se encuentran en la poesía española. Francisco Monterde, editor de la *Grandeza mexicana*, nos dice que podemos darnos cierta idea de lo que era la ciudad de México al

¹⁷ Cf. A. PAZ Y MELIA, "Cartapacio de diferentes versos a diferentes asuntos, compuestos o recogidos por Mateo Rosas de Oquendo", *Bulletin Hispanique*, 8 (1906), 154-162, 257-278; 9 (1907), 154-185.

¹⁸ *Grandeza mexicana y fragmentos del Siglo de Oro y El Bernardo*, ed. F. Monterde, UNAM, México, 1941, p. 148.

iniciarse el siglo XVII si a las descripciones que Ludwig Pfandl hace de Sevilla "se añade o superpone el elemento indígena, que agregaba una nota distintiva, exótica para quien, como Balbuena, hablaba de México a través de su cultura clásica, europea" (pp. xxiv-xxv). ¿Y no es este enfoque el mismo que Paredes considera mestizo, esto es, la descripción del Nuevo Mundo con perspectiva europea? La gran diferencia es que Díaz del Castillo no lo hace con el propósito estético de darle a la narración un enfoque exótico, sino para que los lectores europeos puedan captar mejor el significado del relato poniéndolo en términos que les son familiares. Pero aún Balbuena, a pesar de su europeísmo mental, echa mano de cuando en cuando de imágenes nativas, si bien no siempre logradas, como ocurre cuando sustituye, metonímicamente, el nombre de la fruta (tuna) por el de la planta (nopal); junto a la imagen "calles de cristal helado", aparece la del escudo de armas de la ciudad de México:

Es toda un feliz parto de fortuna,
y sus armas una águila engrifada
sobre las anchas hojas de una tuna (p. 127).

No nos sorprende que los críticos españoles del siglo XIX encontraran en la poesía de Balbuena cierta extrañeza. Manuel José Quintana observaba que "la poesía de Balbuena, en cualquier género que se ejercite, no se parece nunca a la de los demás escritores; siempre se distingue por una cierta novedad y extrañeza agradable, que le da un carácter original y aumenta prodigiosamente su realce"¹⁹. Menéndez Pelayo atribuía esa rareza a "la generosa imprevisión indiana", y añade que "la glorificación de México y la apoteosis de España se confunden en los cantos del poeta, como el amor a sus dos patrias era uno solo en su alma"²⁰.

En la introducción al capítulo VI de su libro *Letras de la Nueva España*, dedicado a los siglos XVII y XVIII y titulado "Virreinato de filigrana", Alfonso Reyes resume la penetración de las lenguas nativas en las letras novohispanas, cuyo resultado es, por supuesto, una literatura cuya originalidad se debe en parte a la presencia de elementos nativos, si bien Reyes no lo dice explícitamente:

Aquellas corrientes que vio nacer el siglo anterior siguen su curso previsible. Las lenguas aborígenes, a manera de tributarias, se esfuerzan por acompañar lealmente a la literatura. Se cuentan por docenas y aun llegan a la heroicidad sus intentos. Las cultiva nuestra Décima Musa en sus "tocotines" (p. 87).

¹⁹ *Tesoro del parnaso español*, Baudry, Paris, 1838, p. 96.

²⁰ *Historia de la poesía hispanoamericana*, en el tomo 27 de sus *Obras completas*, Madrid, 1948, pp. 53, 56.

Sor Juana, sin duda alguna, tenía conciencia de la formación de una nueva sociedad, resultado de la presencia del pasado indígena, según vemos en el romance dedicado a los marqueses de la Laguna para darles la enhorabuena por el nacimiento de su hijo:

Levante América ufana
la coronada cabeza,
y el Águila Mejicana
el imperial vuelo tienda,
pues ya en su Alcázar Real,
donde yace la grandeza
de gentiles Moctezumas,
nacen católicos Cerdas (24, vs. 37-44).

Y nos atrevemos a decir que Sor Juana tenía conciencia de la influencia indígena en su propia obra literaria, según podemos ver por estos versos, que aparecen en el romance "En reconocimiento a las inimitables plumas de la Europa...", en los cuales el poeta se pregunta:

¿Qué mágicas infusiones
de los Indios herbolarios
de mi Patria, entre mis letras
el hechizo derramaron? (51, vs. 53-56).

No hay duda de que Sor Juana reconocía la presencia del mestizo en la sociedad de su época. Esto lo sabemos por el uso que hace de la palabra en su discutido "Sainete segundo", intercalado entre las jornadas segunda y tercera de la comedia *Los empeños de una casa* (1683), donde Muñiz le habla a Arias de una comedia escrita por dos autores, y por lo tanto mestiza (393, vs. 61-66):

Pero la *Celestina* que esta risa
os causó, era mestiza
y acabada a retazos,
y si le faltó traza, tuvo trazos,
y con diverso genio
se formó de un trapiche y de un ingenio²¹.

Las mágicas infusiones de que nos habla Sor Juana las encontramos sobre todo en los villancicos y en las loas que preceden a los autos sacramentales *El cetro de José* (1683) y *El divino Narciso* (1690). En la loa para *El cetro de José* uno de los seis personajes alegóricos, la Idolatría, es representado por

²¹ Una mención anterior de la palabra "mestizo", como veremos, es la que se encuentra en los *Villancicos a San Pedro Nolasco* (1677). Sobre la fechas de publicación del teatro de Sor Juana, véase A. G. SALCEDA, "Cronología del teatro de Sor Juana", *Ábside*, 17 (1953), 333-358.

una India, quien defiende los sacrificios humanos practicados por sus antepasados; le dice a la Fe (371, vs. 264-266):

Soy, por más que tú me ultrajas,
la que sabré defender
fueros de edades tan largas.

Y a la Ley Natural (vs. 317-327):

Yo no entiendo de cuestiones,
Bárbara soy; y me faltan,
para replicar, principios.
Lo que digo es que, pues tantas
victorias has conseguido,
te contentes con gozarlas,
y que a mi Nación concedas
esta leve circunstancia
de sacrificar siquiera
los cautivos que Tlaxcala
le da al Mejicano Imperio.

Como la Idolatría, al fin de la loa, todavía no está convencida de la superioridad del sacrificio de Cristo, la Fe la invita a que vea "En una historia sagrada / de un Auto Sacramental / [...] EL CETRO DE JOSEF [...] / en cuya vida se hallan / sólo Misterios de Pan / y Trigo" (371, vs. 430-440). Agustín Yáñez hace esta observación sobre este personaje: "En la Loa para el auto *El cetro de Joseph*, Sor Juana personifica en la Idolatría el espíritu indígena de rebelión, que no se rinde al solo triunfo de la fuerza, ni padeciendo las miserias de la derrota" (p. 41).

En el Auto que ve la Idolatría, sin embargo, no aparece ningún personaje indio. Sor Juana no compara, como lo había hecho Bernal Díaz del Castillo, la vida de José con ningún personaje histórico, sino con Jesucristo, cuya vida es interpretada como pronóstico de su venida. La Profecía se refiere a José y sus once hermanos con estas palabras (372, vs. 1161-1164):

Esta Mesa es de otra Mesa,
y estos Doce de otros Doce,
figura en que se conoce
de Dios la cierta promesa.

La loa que acompaña al auto del *Divino Narciso* es idéntica en tema a la anterior. Sin embargo, aquí los personajes indios son dos, si bien uno de ellos, Occidente, es una réplica de la Idolatría. Le dice la Religión: "...¡Occidente, escucha; / oye, ciega Idolatría...!" (367, vs. 293-294). Pero, como Idolatría en *El cetro*, ambos personajes defienden el derecho de los indígenas de adorar a sus dioses, y sobre todo al Dios de las Semillas, dios hecho con semillas amasadas con la sangre de los sacrificados. La Religión no logra convencer a

los indios que abandonen su rito y el Celo y sus soldados los conquistan por medio de las armas. La Religión, sin embargo, les salva la vida y para convencerlos de que la doctrina cristiana es superior a la del Dios de las Semillas los invita, como en *El cetno de José*, a que vean un auto, el del *Divino Narciso*. Dice la Religión (367, vs. 426-434):

si aquesta infeliz tenía
un Ídolo, que adoraba,
de tan extrañas divisas,
en quien pretendió el demonio,
de la Santa Eucaristía
fingir el alto Misterio,
sepa que también había
entre otros Gentiles, señas
de tan alta Maravilla.

Sin embargo, como lo había hecho Idolatría, América no cede y demuestra su rebeldía al decirle a la Religión (367, vs. 233-236):

pues aunque lloro cautiva
mi libertad, imi albedrío
con libertad más crecida
adorará mis Deidades!

Y con razón, pues el suyo, dice Occidente (vs. 250-256):

Es un Dios que fertiliza
los campos que dan los frutos;
[...]
y, en fin, es El que nos limpia
los pecados, y después
se hace Manjar, que nos brinda.

Otro aspecto del mestizaje de esta loa, verdadera metáfora de la conquista espiritual de los antiguos mexicanos, lo vemos en la escena final, donde cantan, unidos, los representantes de ambas religiones, escena que refleja el espíritu conciliatorio de Sor Juana.

Como en *El cetno de José*, en *El divino Narciso* (el auto) no figuran personajes indígenas. En la loa éstos y los personajes alegóricos de origen europeo están contrapuestos, mientras que en los autos sólo aparecen los últimos, lo cual les da un carácter criollo. Sin embargo, la yuxtaposición de las formas —loas populares y autos sacramentales— es lo que las transforma en obras de carácter mestizo. Lo que las une no es la forma, sino el paralelismo temático: en la loa el azteca se sacrifica creando dioses con su sangre para alimentar a sus semejantes, lo mismo que Jesucristo en los autos; en su último parlamento Narciso dice:

Éste es Mi Cuerpo y Mi Sangre
que entregué a tantos martirios
por vosotros. En memoria
de Mi Muerte, repetidlo (368, vs. 2187-2190).

La primera escena de la loa al *Narciso* es un verdadero festival indígena en el cual dos de los seis personajes alegóricos son indios. Occidente es "*un Indio galán, con corona*", y América una "*India bizarra: con mantas y cupiles [huipiles], al modo que se canta el Tocotín*" (367, p. 3)²². A la Religión cristiana, en cambio, la representa una dama española, y al Cielo, un Capitán General, armado, jefe de un grupo de soldados españoles. Una vez que Occidente y América han ocupado sendas sillas, "*por una parte y otra bailan Indios e Indias, con plumas y sonajas en las manos, como se hace de ordinario esta Danza [el tocotín]*" (p. 383).

En esta primera escena se puede ver la influencia de fray Francisco Bramón, cuya novela pastoril, *Los sirgueros de la Virgen sin original pecado* (1620)²³, termina con un "Auto del triunfo de la Virgen y gozo mexicano", atribuido a uno de los personajes de la novela, el pastor Anfriso, y representado por pastores. La primera parte del título se refiere al triunfo de la Virgen María sobre el Pecado: "Púsose el Pecado a los pies de María y Ella le pisó la frente; y con regocijo mucho de instrumentos se corrió la cortina del trono y cubrió a la Virgen triunfante" (p. 98); la segunda, el "gozo mexicano", a los bailes con los que a continuación los indios celebran el triunfo de María: "y luego por otra puerta salió, ricamente vestido, un gallardo mancebo que representaba el Reino Mexicano, con galas, que naturalmente parecía la persona misma, cuya persona representó acompañado de algunos indios" (*id.*)

El auto de Bramón termina con un tocotín. Mas antes, se describen los vestuarios de seis caciques que acompañan al Reino Mexicano. De interés es la descripción del escudo de éste, hecha a base de imágenes y símbolos que, combinados, resultan en un emblema mestizo: "Llevaba, como los seis, en el brazo izquierdo, un rico escudo con un vistoso plumero de muchas y diversas plumas, que más realzaban el adorno de la persona. En el escudo llevaba sus propias armas grabadas, que son una águila sobre un tunal, con esta letra: *Pues tal luz le da María / renovaréla en su día*" (pp. 108-109). La descripción de los danzantes nos hace pensar que Sor Juana conocía la obra de Bramón y que la utilizó al escribir la loa del auto del *Divino Narciso*, según se ve en la descripción, ya citada, del Occidente y la América, y en el hecho de que tanto los indios de Sor Juana como los de Bramón bailan un tocotín. Dice el narrador en *Los sirgueros* (pp. 109-110) que los danzantes

²² Véase mi estudio "El 'tocotín mestizo' de Sor Juana", *Ábside*, 18 (1954), 51-64.

²³ Cito por FRANCISCO BRAMÓN, *Los sirgueros de la Virgen sin original pecado*, ed. A. Yáñez, UNAM, México, 1943.

sacaron diversidad de instrumentos que usan en esta danza, entre los cuales aquel que es más necesario se llama teponaztle, que es de palo, y todo de una pieza [...] Concertados éstos y otros instrumentos, dieron los siete principio a una vistosa danza, que llaman, los mexicanos, netotiliztle, y en nuestro vulgar, mitote o tocotín [...]. Al paso que danzaban, unos diestros músicos cantaron, al son de los instrumentos, así:

*Bailad mexicanos;
suene el tocotín,
pues triunfa María
con dicha feliz.*

Tanto esta cuarteta inicial, como las seis restantes de que consta el tocotín, están escritas en la forma típica del romancillo español exasílabo, en este caso con asonancia en *í*, hecho que lo transforma en un verdadero ejemplo de la literatura mestiza de principios del siglo XVII, que años más tarde Sor Juana también había de cultivar, si bien ya llamando a uno de ellos —que forma parte del octavo villancico de los que se cantaron a San Pedro Nolasco el 31 de enero de 1677— "tocotín mestizo" (241, vs. 65-72):

Púsolos en paz un Indio
que, cayendo y levantando,
tomaba con la cabeza
la medida de los pasos;
el cual en una guitarra,
con ecos desentonados,
cantó un Tocotín mestizo
en Español y Mejicano.

No es el "mestizo" el primer tocotín que Sor Juana incluía en sus villancicos. El año anterior (1676), en el octavo de los villancicos dedicados a la Asunción, se encuentra un tocotín escrito totalmente en náhuatl, notable también por la introducción que le precede (224, vs. 74-81):

Los mejicanos alegres
también a su usanza salen,
que en quien campa la lealtad
bien es que el aplauso campe;
y con las cláusulas tiernas
del Mejicano lenguaje,
en un Tocotín sonoro
dicen con voces süaves.

Es de interés notar que la estructura externa de este tocotín, si bien escrito en náhuatl, es también la del romancillo exasílabo español; transcribimos la primera estrofa:

TOCOTÍN
—Tla ya timohuica,

*totlazo Zuapilli,
maca ammo, Tonantzin,
titechmoilcahuiliz (vs. 82-85).*

En las notas a este tocotín, Alfonso Méndez Plancarte incluye una traducción en español hecha por Ángel María Garibay: "*Si ya te vas, / nuestra amada Señora, / no, Madre nuestra, / Tú de nosotros te olvidas*" (t. 2, p. 365), y su propia versión, en el mismo romancillo exasílabo, con igual asonancia en *i-e* (aunque allí se alterna con su equivalente, abundantísimo, de *i-i*), y con la posible imitación de su candorosa llaneza (t. 2, p. 365):

*Amada Señora,
si te vas y tristes
nos dejas, ¡Oh Madre,
no allá nos olvidas!*

Allí mismo sugiere que la etimología de la palabra *tocotín* ("danza azteca y su letra"), tal vez sea onomatopéyica "de sus ritmos: toco, toco, totoco, toco..." (t. 2, p. 364).

Lo que convierte a los villancicos²⁴ de Sor Juana —considerados por Pedro Henríquez Ureña²⁵ como "los mejores ejemplos de Villancicos en América"— en literatura mestiza es la presencia de diversas formas populares; predominan, además del tocotín, la jácara, la ensaladilla y el negrillo (llamado "romancillo negrito" por Méndez Plancarte). La jácara, que Sor Juana, por primera vez, identifica con el "corrido", es forma común en los villancicos. En el estribillo del sexto dedicado a la Asunción de María (1676) juega con las palabras correr y corrido (222, vs. 5-7):

—iVaya de jacaranda, vaya, vaya,
que si corre María con leves plantas,
un corrido es lo mismo que una jácara!

En las Coplas que siguen —que tienen la forma del corrido— María, como don Quijote (Méndez Plancarte la llama "Dama Andante"), sale al mundo a desfacer entuertos:

iAllá va, fuera, que sale
la Valiente de aventuras,
Deshacedora de tuertos,
Destrozadora de injurias! (vs. 8-11)

²⁴ Para la "vida" del villancico en España y la Nueva España consúltese el "Estudio liminar" de Méndez Plancarte, t. 2, pp. xi-xlv, y para los de Sor Juana las pp. xlvi-lix.

²⁵ *Obra crítica*, F.C.E., México, 1960, p. 744.

Pero es la "ensaladilla" la forma mestiza por excelencia. "Otras veces —dice Méndez Plancarte— la mezcla de diversas piezas se salpimenta aún más de diversas lenguas: latín, náhuatl, portugués, y aun tal cual rasgo del congolés o el vasquense" (t. 2, p. 362). Como ejemplo de la diversidad de formas que estructuran a la ensaladilla citaremos las dedicadas a la Asunción (1676; núm. 224) y a San Pedro Nolasco (1677; núm. 241). La primera contiene una "jura" (a la coronación de María), unos "negrillos" (considerados por Méndez Plancarte, quien los llama "romancillo negro", como "uno de los más finos en tal especie") y un "tocotín" en náhuatl; la segunda, un estribillo cantado por un negro de Puerto Rico, coplas en castellano, un diálogo en latín y el tocotín mestizo cantado por un indio. Como la ensaladilla era el villancico final de los maitines, Méndez Plancarte atribuye la mezcla de géneros "a la fatiga de los fieles". Más acertada nos parece la explicación que ofrece Ermilo Abreu Gómez, teniendo en cuenta que Sor Juana estaba también muy al tanto de la tradición literaria del villancico²⁶. Dice Abreu Gómez:

Recibe las influencias de la vida rústica en los solares de Nepantla y de Ameameca. Se entrega a su interpretación, aprovechando sus recursos populares [...] De los esclavos indios, negros y mulatos, toma modismos, refranes y formas de expresión lírica. El hablar de estas gentes lo vierte en sus Villancicos y Letras Sagradas y Profanas²⁷.

Los elementos mestizos presentes en las obras de Sor Juana que hemos destacado nos parecen suficientes para demostrar su interés en las culturas autóctonas, lo mismo que en las diversas manifestaciones de la cultura de los principales grupos raciales que formaban la heterogénea sociedad mexicana del siglo XVII. Pocas veces Sor Juana expresa sus sentimientos en prosas expositivas; su medio de expresión favorito era la poesía, tanto lírica como dramática y filosófica. Con sus loas y villancicos se adelanta a su tiempo haciendo uso de recursos literarios tanto cultos como populares, lo mismo que de varias lenguas en la misma composición. Con esta literatura logra dar voz

²⁶ Ya terminado este estudio, la profesora Sara Poot-Herrera me puso al tanto de la reciente publicación de GEORGE BAUDOT, "La trova náhuatl de Sor Juana Inés de la Cruz", incluida por B. Garza Cuarón e Y. Jiménez de Báez en el *Homenaje a Mercedes Díaz Roig* (El Colegio de México, México, 1992, pp. 849-859), en la cual el autor sospecha que entre las obras perdidas de Sor Juana deben de encontrarse algunas escritas en náhuatl, pues le sorprende que "toda la producción en lengua náhuatl de sor Juana que ha llegado hasta nosotros cabe en dos villancicos, o mejor, en dos *tocotines*" (pp. 849-850). El estudio en su totalidad lo dedica Baudot a examinar detalladamente estos dos tocotines, lo mismo que uno que aparece entre los cantados en Navidad en Puebla en 1693, en el cual encuentra "un estilo y un ritmo muy sorjuanianos en el manejo jocoso del náhuatl [...]" (p. 857). Si bien estos villancicos fueron recogidos por León Marchante en las *Obras poéticas póstumas* (1723) de Sor Juana, Méndez Plancarte no los incluye en el t. 2 de las *Obras completas* ("Villancicos y Letras Sacras") pues, nos dice, "pudiéramos haber vacilado un poco y de hecho a veces dudamos" (p. xlix) de su paternidad.

²⁷ SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Poesías*, ed. E. Abreu Gómez, Eds. Botas, México, 1940, p. 75.

a las clases marginadas, ofreciéndonos un dialogismo de sorprendente interés en nuestros días.

Los elementos mestizos en la obra de Sor Juana podrían ser considerados como un injerto de temas y motivos en el barroco mexicano que predominaba en las artes y la literatura en todo el mundo hispano de su época; idea ya expresada por Leonard, quien nos dice, "the exotic Baroque plant soon blossomed in the Spanish Indies into an amazing variety of regional species as the Indian and mestizo shoots were grafted upon it" (p. 31). Un estudio sobre el tema, desde esa perspectiva, sin duda revelaría otros aspectos del mestizaje literario en la obra de Sor Juana; enfoque que también se podría aplicar con provecho a otros autores de la Nueva España.

ALGO SOBRE EL ROMANCE 56 DE SOR JUANA

MARTHA LILIA TENORIO
El Colegio de México

Hay entre los poemas religiosos de Sor Juana dos romances que me resultan particularmente interesantes. Se publicaron por primera vez en la *Fama y obras póstumas*, donde aparecen acompañados por epígrafes que los clasifican como composiciones de amor divino. En este trabajo voy a comentar sólo uno de ellos, el más socorrido por la crítica¹: el número 56 de la edición de Méndez Plancarte².

El romance aparece en la *Fama* precedido por la siguiente nota introductoria: "En que expresa los efectos del Amor Divino, y propone morir amante, a pesar de todo riesgo". A partir de esta primera explicación, algunos críticos han afirmado que este romance debió escribirse después de 1690 y que, junto con el otro (el 57), anuncia la conversión de 1693³. Octavio Paz refuta las fechas argumentando que Sor Juana abandonó las letras hasta 1693 y que con estos romances no hace sino continuar la tradición de la poesía mística⁴. Paz nunca aclara si es la fecha lo que le parece erróneo o la interpretación del

¹ Además de los críticos cuyas interpretaciones comentaré aquí, están las lecturas psicoanalíticas, discrepantes entre sí, de LUDWIG PFANDL, *Sor Juana Inés de la Cruz. La Décima Musa de México. Su vida, su poesía, su psique*, ed. F. de la Maza, trad. J. A. Ortega y Medina, UNAM, México, 1963, pp. 104-105, 163-165, 288-289, 300; y de FEDRO ARIAS DE LA CANAL, *Intento de psicoanálisis de Juana Inés y otros ensayos sorjuanistas*, 2ª ed., Frente de Afirmación Hispanista, México, 1988, pp. 95, 99, 103-104, 115. Los dos estudiosos hablan de "culpas" (por el verso de "Si es delito..."), "identificaciones edípicas" (en relación con el "amor bastardo"), necrofilia ("Tánatos muy desarrollado", por la estrofa de "Muero, ¿quién lo creará?..."), "estructuras antilibidinosas" ("Bien sabe que soy yo misma..."), y demás parafernalia psicoanalítica. Considero que estas dos lecturas no tienen ninguna vigencia; están muy alejadas del romance y no aportan nada iluminador. Por ello no las discuto. Para una reseña de la recepción que estos críticos tuvieron, véase HEINRICH MERKL, *Sor Juana Inés de la Cruz. Ein Bericht zur Forschung*, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1986, pp. 176-198.

² *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. A. Méndez Plancarte, F.C.E., México, 1988, 4 ts. El tomo 4 lo editó Alberto G. Salceda.

³ Véanse, entre otros, F. CAUDET, "Sor Juana Inés de la Cruz. La crisis de 1690", *Cuadernos Americanos*, 1979, núm. 1, 135-140; ROBERT RICARD, *Une poétesse mexicaine du xvii^e siècle*, Paris, 1954; y GEORGE H. TAVARD, *Juana Inés de la Cruz and the Theology of Beauty*, University of Notre Dame Press, Indiana, 1991.

⁴ OCTAVIO PAZ, *Sor Juana Inés de la Cruz, o Las trampas de la fe*, F.C.E., México, 1988, p. 384.

poema como de amor divino. Lo que mi lectura pone en duda es, precisamente, la filiación religiosa del romance. Ésta es la que me propongo descartar.

La primera estrofa del romance plantea el tema: un cierto "cuidado": "Traigo conmigo un cuidado, / y tan esquivo, que creo / que, aunque sé sentirlo tanto, / aun yo misma no lo siento". El lenguaje de estos versos es ambiguo⁵. ¿A qué se refiere ese "cuidado"? El término puede remitirnos a dos tipos de discurso: el amoroso y el religioso. De hecho, como ya lo señalé, algunos críticos han leído el romance como un poema religioso y otros como un poema amoroso. Dentro del primer grupo está Méndez Plancarte, quien acepta la explicación del anónimo anotador de la *Fama* e inscribe el romance dentro de "*lo más pura y genuinamente místico*". Dario Puccini afirma que el poema presenta un *topos* temático muy importante y recurrente en la poesía de Sor Juana, en el cual se confunden el amor sagrado y el profano. Y añade que el romance es una especie de "profesión de fe" que recorre "el itinerario de otros célebres caminos de perfección, en los que de la representación del máximo amor humano se pasa a la del máximo amor divino"⁶. En efecto, a lo largo del poema el término "cuidado" tiene equivalentes como "amor", "Bien", "Dios". Además, esta lectura está avalada por una práctica muy común dentro de la tradición de la escritura femenina: la de la poesía religiosa de alientos místicos, escrita por monjas. Sin embargo, no hay que olvidar que muchas monjas encontraron en esta práctica poética una manera de sublimar todo tipo de preocupaciones y angustias, desde religiosas hasta erótico-sexuales⁷. Esto nos lleva a la otra lectura del romance: aquella que lo interpreta como un poema de amor. Paz ve en él "una mezcla inquietante de erotismo profano, amor sagrado y escolástica" (Paz, p. 148), pero no se atreve a confirmarlo como erótico, sólo dice lo que todos sabemos, que comparte sus imágenes —como la mística— con la poesía amorosa. Otra crítica, Victoria Urbano, afirma, sin albergar duda alguna, que el tema del romance "no es el *amor divino*, sino el *amor humano*"⁸ y no sólo esto, sino que ese amor es el de Sor Juana por la condesa de Paredes. Yo creo que una lectura atenta del romance

⁵ G. C. FLYNN, "The alleged mysticism of Sor Juana Inés de la Cruz", *Hispanic Review*, 28 (1960), p. 244, sostiene que estos versos son muy convencionales y que su poca espontaneidad prueba que no es una motivación mística la que inspira a Sor Juana, sino que se trata simplemente de uno de los tantos recursos poéticos de la monja, esta vez fallido. Como Flynn intenta probar que Sor Juana no era mística, sólo relaciona esta estrofa con una convención literaria, la religiosa, y deja de lado la posible filiación con la poesía amorosa. Si inscribimos estos versos dentro de cualquiera de estas dos convenciones, en efecto, resultan poco espontáneos, pero si los vemos como el producto de un juego con los dos discursos, entonces resultan ambiguos.

⁶ DARIO PUCCINI, *Sor Juana Inés de la Cruz. Studio d'una personalità del Barocco messicano*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1967, pp. 21-22.

⁷ Cf. ANA NAVARRO (ed.), *Antología poética de escritoras de los siglos xvi y xvii*, Castalia, Madrid, 1989.

⁸ VICTORIA URBANO, *Sor Juana Inés de la Cruz: amor, poesía, soledumbre*, Scripta Humanistica, Potomac, 1990, p. 187.

puede revelarnos que, entretejida en ese discurso aparentemente místico o amoroso, está la expresión de las inquietudes de una monja escritora que —como ha llegado a decir Alatorre— las más de las veces no razona como religiosa sino como mujer del siglo, de espíritu libre e intelectual.

Se me objetará que no es tan sencillo descartar estas lecturas. En efecto, en relación con la interpretación mística está la cuestión del supuesto misticismo de Sor Juana. Amado Nervo habla de la poesía mística de la monja; Ezequiel A. Chávez en su *Sor Juana Inés de la Cruz. Ensayo de psicología...* se refiere al "carbunclo encendido de amor a Dios, que en el centro del corazón de Sor Juana ardía"⁹, y trata de demostrar que el alma de la jerónima era un alma "intuitiva y mística": "¿cómo podría haber duda en nadie, de que sobre todo debe su triunfo a su infinito amor al Ideal, que transformó ella en la Tierra en amor a todos los hombres y sublimó más allá de la Tierra en su amor a Dios?" (p. 256). Por su parte, como ya he mencionado, Méndez Plancarte —quizá el más ferviente defensor de la Sor Juana mística— llega a afirmar que aun en sus poesías para cantarse pueden vislumbrarse destellos de alicios místicos y "sobre todo [en] aquellos tres romances: "Amante dulce del alma...", "Traigo conmigo un cuidado..." y "Mientras la gracia me excita..." (Méndez Plancarte, t. 2, p. lx). Todos estos estudiosos pretenden demostrar no sólo que Sor Juana recurría al discurso místico (como de hecho lo hace), sino que era mística. Para probar tal suposición este romance ha sido argumento fundamental. Con todo, hay tres aspectos —quizás exteriores al poema, pero importantes— que parecerían restar fuerza a la lectura mística. En primer lugar, está la inevitable comparación del romance con el resto de los que conforman la sección. Se trata de cinco romances que celebran acontecimientos religiosos muy específicos y concretos: la Encarnación, el nacimiento de Cristo, el sacramento de la Comunión y las fiestas de San Pedro y San José. Son poemas de circunstancia y encargo, eminentemente festivos, escritos para celebrar. A diferencia de éstos, el romance 56 (como el que le sigue) no tiene un referente religioso tan claramente identificable y su tono es más bien personal, reflexivo, no es solemne, pero tampoco festivo.

En segundo lugar está la actitud de la misma Sor Juana ante la religión. Abunda el material autobiográfico en torno a su "tibieza" religiosa. El padre Calleja, su primer biógrafo y amigo epistolar, tiene que reconocer el poco fervor de la monja, que cumplió pero "sin los retiros, a que empeña el es-
truendoso y buen nombre de estática"¹⁰, es decir, sin arrebatos místicos ni súbitas conversiones ni cosas parecidas. Y en tercer lugar, está el hecho de que las composiciones religiosas de Sor Juana son, fundamentalmente, produc-

⁹ *Sor Juana Inés de la Cruz. Ensayo de psicología y de estimación del sentido de su obra y de su vida...*, 4ª ed., Porrúa, México, 1981, p. 75.

¹⁰ FRANCISCO DE LA MAZA, *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia*, UNAM, México, 1980, p. 145.

to de encargos y, como tal, no implican una devoción o fervor especiales. En tanto que la expresión mística es, por definición, personal, producto de una experiencia intensa e íntima que motiva cierta necesidad de expresión. Sería, entonces, extraño que de la consabida tibieza religiosa de la monja surgiera un texto de exaltación mística tan personal como éste. El "yo" de este romance, en mi opinión, no es el de un alma fervorosa en busca de Dios, sino el de un alma atormentada porque su pasión es, irracionalmente, perseguida.

Creo que, sin violentarlo, este romance podría leerse como una glosa "a lo divino" de la defensa que hace Sor Juana, en la *Carta* al padre Núñez, de su amor a las letras y al estudio. El poema alude a un "cuidado esquivo" —como el de la lírica amorosa y mística— pero, a diferencia de lo que sucede en éstas, este "cuidado" no es ciego. En relación con este tópico, quienes interpretan el romance como amoroso (por ejemplo, Victoria Urbano) dicen que el amor al que se alude no es ciego porque Sor Juana sabe perfectamente a quién está dirigido y cuál es su naturaleza, es decir, que no es carnal. Sin embargo, yo encuentro en este uso del tópico una desviación de la norma, una pista para desentrañar la naturaleza de ese "cuidado", no se trata del tópico del amor ciego, característico de la poesía amorosa y de la mística. Este amor, al contrario, ve, y ésa es la causa de su tormento. Tanto en la *Carta* como en la *Respuesta*, Sor Juana insiste en explicar que para ella "ver" es detonar un proceso de conocimiento, es preguntarse el qué y el cómo de la "máquina del universo". Así es que este Amor que "ve" debe ser el amor de Sor Juana por el saber.

El romance sigue: "El término no es *a quo*, / que causa el pesar que veo: / que siendo el término el Bien, / todo el dolor es el medio". En la *Carta Atenagórica* explicaba la monja que toda fineza tiene dos términos: uno *a quo* de quien la ejecuta, y otro *ad quem* de quien la recibe. Así, en esta estrofa aclara que el amor que siente le causa un pesar que ni ella (término *ad quo*) ni lo amado (término *ad quem*) originan. La pregunta es ¿por qué "siendo el término el Bien, / todo el dolor es el medio". Esto del dolor es casi un *leitmotiv* en la defensa de Sor Juana: nada ha sido gratuito, esta "universalidad de noticias" que a todos maravilla es producto de muchísimo trabajo y esfuerzos y ha sido la causa de innumerables reprimendas y envidias. ¿Qué pecado comete —pregunta la monja al padre Núñez— escribiendo o estudiando, si con ello no hace sino seguir la inclinación con que Dios la dotó? ¿Qué, no se puede llegar a Dios también a través del estudio y de las letras? ¿No es él "como suma bondad, suma sabiduría"? Justamente ésta es la idea expresada en una estrofa clave para esta lectura del romance: "Si es lícito, y aun debido / este cariño que tengo, / ¿por qué me han de dar castigo / porque pago lo que debo?"

Según Urbano (p. 188), esta estrofa es "clarísima y demuestra lo equivocadísimo que han estado los críticos", pues el pasaje se refiere al amor de Sor Juana a alguien, un amor que es "lícito y debido" porque está exento de de-

mostraciones carnales. Pero yo creo que, más bien, estos versos descartan esas dos posibles interpretaciones de la naturaleza del "cuidado". Por un lado, no puede tratarse de un amor galante porque en una monja sí sería pecado y sí sería ilícito, aunque estuviera dirigido a una mujer, prueba de ello es la advertencia del anotador al romance 16¹¹, el primero en el que Sor Juana se "excede" en demostraciones de afecto hacia la condesa de Paredes. Además, líneas más adelante, Sor Juana califica ese amor como "bastardo", pues es efímero, vanal, contradictorio, frente al verdadero centro de su pasión: "Yo me acuerdo, ¡oh nunca fuera!, / que he querido en otro tiempo / lo que pasó de locura / y lo que excedió de extremo". Urbano cree que este pasaje alude al recuerdo de un amor que por apasionado y carnal fue extremado y loco. Méndez Plancarte, al igual que Ezequiel A. Chávez, ve en estos versos la confesión de algún amorío cortesano de la joven Juana, amor del que "para su bien" se desprende para encaminarse a su amor ideal (Dios). Darío Puccini duda del carácter confesional de estos versos pues lo desconcierta la irrupción de un recuerdo en medio de un poema de "profesión de fe". A Paz también le desconcierta esta estrofa; no acepta su carácter confesional, más bien habla de la introducción del motivo del amor humano como "paso obligado hacia el amor divino" (Paz, p. 148). Quizá esto signifique que, a fin de cuentas, Paz acepta la filiación mística del romance, aunque no el misticismo de Sor Juana. Por mi parte, no creo que sea importante su real o no correlato autobiográfico, lo importante es que, en la misma factura del romance, Sor Juana elimina posibles referencias discursivas: no se trata del "cuidado" de la poesía amorosa convencional.

Por otro lado, tampoco puede tratarse de una pasión religiosa, pues la esquivez propia del "cuidado" de la poesía mística no tiene que ver con la aprobación o desaprobación de ese amor, sino con el hecho de que el alma siente muy lejano a su amado: "Mi amor ha dado en buscarle," —dicen los versos de Sor Isabel de Jesús— "él ha dado en esconderse; / yo le busco porque quiero / y él se esconde porque quiere" (Navarro, pp. 247-248). No hay un tercero en discordia que obstaculice o descalifique su búsqueda, se trata de una cuestión entre Dios y el alma. En tanto que en el romance de Sor Juana se siente la presencia de un tercero que desaprueba ese amor, un tercero a quien van dirigidas preguntas como "si es lícito y aun debido este cariño por qué han de castigarme". La causa de ese castigo no puede ser una pasión religiosa; sería absurdo que se le castigara por amar a Dios. Por otra parte,

¹¹ La "Advertencia" reza así: "*O el agradecimiento de favorecida y celebrada, o el conocimiento que tenía de las relevantes prendas que a la Señora Virreina dió el Cielo, o aquel secreto influjo (hasta hoy nadie lo ha podido apurar) de los humores o los Astros, que llaman simpatía, o todo junto, causó en la Poetisa un amor a Su Excelencia con ardor tan puro, como en el contexto de todo el libro irá viendo el lector*".

recordemos que ésa era precisamente la preocupación del padre Núñez: salvar a esta monja tan apegada a las cosas del siglo y tan alejada de Dios.

Como puede verse, el romance es desconcertante. Reúne varias tradiciones literarias: por un lado, el discurso místico, a cuyas imágenes y expresiones recurre muy *obviamente*; por otro lado, está la tradición de la poesía de amor a lo divino, y finalmente, la misma poesía amorosa. Sor Juana juega con estos tres discursos para expresar un amor no contemplado por la lírica amorosa (profana o sagrada) y para defender, "poniendo a lo divino", ese amor. Como los poetas "a lo divino" utilizaban discursos poéticos probados por su eficacia y belleza, ella los usa pero no para expresar amor a Dios. El "cuidado" del poema alude a su amor a las letras. Para defenderlo, Sor Juana utiliza a placer, aunque no sin cierto ingenio, la justificación religiosa. Para empezar sublima su pasión estableciendo: "¡Oh cuánta fineza, oh cuántos / cariños he visto tiernos! / Que amor que se tiene en Dios, / es calidad sin opuestos". Esto es, ella no ha antepuesto su pasión al amor a Dios, al contrario; la finalidad de su amor es Dios, lo que la libra de la condenación y de la contradicción de otros tipos de amor. La justificación religiosa está también presente en la *Respuesta* cuando habla de la necesidad de conocer las ciencias "ancillares" para llegar a la reina de todas ellas, la teología. Obviamente se trata sólo de una explicación *ad hoc* a su curiosidad intelectual, en realidad tiene interés por todas las ramas del conocimiento, independientemente de un objetivo teológico o religioso. Asimismo, en la *Carta* al padre Núñez se defiende de los ataques de su confesor diciendo que las letras no son obstáculo para la salvación, sino que, al contrario, pueden ayudar a conseguirla; así se salvaron San Agustín, San Ambrosio, San Jerónimo, y otros tantos.

A partir de esta justificación religiosa, Sor Juana desprende un argumento fundamental en su defensa —y quizá uno de los más hirientes en la *Carta* a Núñez: esta inclinación a las letras y al estudio es parte de su "genio" natural y regalo de Dios, por ello, dice en el romance, "que la virtud y razón / son quien aviva su incendio". Es decir, nada hay de malo en su "inclinación", por lo que se niega a abandonarla: "Dios me inclinó a esso" —le escribe a Núñez— "y no me pareció que era contra su ley santísima ni contra la obligación de mi estado"¹². Con todo, esos prejuicios le han causado gran dolor. Y he aquí, otra vez, esta constante del discurso apologético de la monja: el tormento, pero en esta ocasión no referido al trabajo que le ha costado llegar a saber lo que sabe, sino al dolor que le han ocasionado aquellos que han pretendido castigar su inclinación.

Siguiendo su lectura mística, Méndez Plancarte explica que el dolor al que alude este romance proviene del "anhelo de la absoluta seguridad de su correspondencia" (p. 452), de la correspondencia de Dios al amor del alma

¹² A. ALATORRE, "La *Carta* de Sor Juana al P. Núñez", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 35 (1987), p. 623.

devota. Sin embargo, estrofas más adelante esa causa es descartada: "Que corresponda a mi amor, / nada añade; mas no puedo, / por más que lo solicito, / dejar yo de apetecerlo". Como Sor Juana discute el tema de la correspondencia en su *Carta Atenagórica*, Paz explica, siguiendo a la monja y de acuerdo con una interpretación mística, que la apetencia de ser amados es una imperfección de la naturaleza humana, que sólo trascienden los santos, y que Sor Juana parece superar al relegar a segundo término la cuestión de la correspondencia: "[de esta manera] altera radicalmente la situación de la criatura: afirma la posibilidad heroica de la autosuficiencia" (Paz, p. 388). Sin embargo, yo creo que en estos versos no se debate ninguna cuestión teológica: no es que la correspondencia sea secundaria, sino que, al parecer, es un hecho. Sor Juana se sabía correspondida por su pasión pues, a pesar de todo, había podido estudiar y escribir, y además, ser reconocida por ello. En realidad, lo que plantea en la estrofa es que no puede dejar de apetecer eso que le han prohibido. Así, separándose de la fórmula mística y de la amorosa, la monja va dando forma propia a su "cuidado" y tematiza sus propias preocupaciones dentro del discurso convencional que le sirve de soporte.

La causa de su dolor es que se le eche en cara su pasión y se le pida que la abandone: "Si es delito, ya lo digo; / si es culpa, ya lo confieso; / mas no puedo arrepentirme, / por más que hacerlo pretendo". Méndez Plancarte, siempre de acuerdo con su interpretación mística, anota "no es *delito*, sino dulce obligación el preocuparnos de que Dios nos ame" (p. 452). Así, en el romance queda claro que el "delito" se refiere al hecho de desear algo que no debe ser deseado. Además, en términos estrictamente teológicos, el "yo" del poema sí está incurriendo en un delito "teológico" pues ama olvidando todo premio y sin esperar correspondencia. Méndez Plancarte elimina esta posibilidad; con todo, dentro de una lectura mística, creo que el delito que se confiesa es ese amor tan desinteresado. Pero Sor Juana no quiere "ruido con la Inquisición" y no es nada tonta como para haberse perdido ella misma entre sus vericuetos discursivos. La estrofa del "delito" y las que le siguen condensan lo que la monja expone en su *Carta* al padre Núñez. Precisamente por la *Carta* sabemos que Núñez es el único que ha calificado su labor como "delito" y como "pecado" (palabras textuales), y el único que, como su confesor que era, "[había penetrado] lo interior de [sus] secretos", sabía de la "fuerza de su inclinación", del sufrimiento que sus reprehensiones le provocaban y de sus vacilaciones entre seguir el camino que él le trazaba o el de su "natural inclinación": "Bien sabe [aquel que penetra los secretos] que soy yo misma / verdugo de mis deseos, / pues muertos entre mis ansias, / tienen sepulcro en mi pecho"¹³. De la misma manera y casi con las mismas palabras, se expresa en

¹³ FLYNN (p. 243), dice: "these verses do not have the ring of personal experience". En efecto, no son personales en el sentido de que Sor Juana haya vivido una experiencia mística, pero si los leemos en el marco de la interpretación que propongo, resultan casi "confesionales".

la *Respuesta*, al referirse a aquel consejo de que más convenía a su estado la santa ignorancia: "¿Qué me habrá costado resistir esto? ¡Rara especie de martirio donde yo era el mártir y me era el verdugo!" (t. 4, p. 452). No debe ser gratuito que Sor Juana se repita tan literalmente, el referente de esos versos y de estas frases debe ser el mismo.

A lo largo de todo el romance, Sor Juana se ha valido de la ambigüedad propia del discurso místico para expresar su pasión por el conocimiento y por los versos. Todo el poema contiene elementos y expresiones que remiten a ese discurso: la paradoja "sé sentir y no lo siento" (vs. 3-4), la contradicción entre el amor que está "tan en su natural centro" (v. 34) y el penar "por eso mismo" (vs. 38-40); pero las últimas estrofas son casi una paráfrasis pues reproducen casi literalmente los juegos conceptuales y verbales típicos de la poesía mística: "Muero, ¿quién lo creará?, a manos / de la cosa que más quiero, / y el motivo de matarme / es el amor que le tengo. / Así, alimentando, triste, / la vida con el veneno, / la misma muerte que vivo, / es la vida con que muero". En relación con este pasaje, Paz habla de "expresiones de autocastigo" y de "paradojas que hacen oficio de látigos retóricos" (Paz, p. 386). Sin embargo, dentro de la lectura que propongo, estos versos, más allá de toda retórica y a pesar de su evidente falta de originalidad, constituyen una hermosa declaración de principios: 'esta pasión por la cual me atormentan hasta la muerte, es la razón de mi vida'.

El remate del romance es contundente. Termina con una exhortación a resistir, a no quebrarse. Esta contundencia es también parte del discurso místico: "yo tengo de amarle siempre / y con el alma y la vida / buscarle para tenerle", termina el romance de la monja ilusa Sor Isabel de Jesús. Pero, a diferencia de éste, en el romance de Sor Juana no hay ningún pronombre personal que indique que se trata de un "amado" o "amada", se ama "algo" que no se nombra en el texto. Sor Juana se vale de esa contundencia, sin resolver la ambigüedad: "...en tan dulce tormento, / en medio de cualquier suerte / no dejar de amar protesto". Así, al amparo de fórmulas y convenciones poéticas de su momento, Sor Juana articula un amor no configurado por los arquetipos literarios y la retórica de la época; declara y defiende su amor a las letras glosando en verso aquello que le escribiera a su confesor: "Yo tengo este genio. Si es malo, yo me hice. Nací con él y con él he de morir".

LA ROSA DE ALEXANDRÍA: ¿UNA QUERRELLA SECRETA DE SOR JUANA?

ELÍAS TRABULSE
El Colegio de México

I

El 25 de noviembre de 1691 (hace 300 años menos doce días), se cantaron en la catedral de Oaxaca los *Villancicos* que Sor Juana Inés de la Cruz había compuesto en honor de Santa Catarina de Alejandría. Ese mismo año fueron impresos en Puebla, precedidos de una "Dedicatoria" del doctor Jacinto de Lahedesa Verástegui, en la cual exaltaba las virtudes intelectuales de Sor Juana.

Desde hace varios años diversos investigadores de la vida y obra de la monja han señalado el carácter autobiográfico y no impersonal de esa obra. También han reparado en el elogio que hace de las cualidades intelectuales de la Santa y en su nada velada actitud de proponerla como modelo de mujer sabia frente a todos aquellos que negaban el derecho de las mujeres para realizar trabajos intelectuales o bien que ponían en duda su capacidad para llevarlos a cabo.

El haber elegido a Santa Catarina como ejemplo de sabiduría femenina no fue casual en ese conflictivo año de 1691. Ya diez años antes, en su beligerante *Carta* a su confesor Antonio Núñez de Miranda, la había citado como modelo de mujer letrada, y apenas unos meses antes, en su *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, había repetido la mención.

El interés de estas notas es el de señalar dos puntos relacionados con esa peculiar obra de Sor Juana: primero la *fente* literaria de que partió y segundo el *método expositivo* que utilizó.

Los textos hagiográficos clásicos sobre la vida de Santa Catarina son el *Breviario romano* y la *Leyenda dorada* de Jacobo de Vorágine. Sor Juana conoció sin duda el primero de ellos, y es probable que también haya leído el segundo. Sin embargo, para elaborar sus *Villancicos* partió de otra obra que por su carácter y contenido podemos señalar como la *fente* básica.

En el año de 1672 apareció en México una obra de título *La Rosa de Alejandría*. Se trataba de un grueso volumen de más de 300 páginas que había sido impreso por Francisco Rodríguez Lupercio por encargo de dos curas beneficiados de la parroquia de Santa Catalina de la capital del virreinato. Su

autor fue el presbítero criollo Pedro de la Vega, licenciado por la Universidad de México y miembro de la Congregación de la Purísima Concepción. La obra llevaba una "Aprobación" del padre Núñez de Miranda y una "Licencia" del virrey marqués de Mancera. Acerca del título de la obra el autor dice que utilizó el de "Rosa de Alejandría" ya que, según San Ambrosio, la Rosa es "vistoso jeroglífico de un mártir", además de que "a Santa Catarina por virgen, por mártir y por doctora, le viene, como nacido, el epíteto de Rosa; y por su esclarecida patria, el serlo de Alejandría". Inclusive el largo texto está dividido en doce "rosicleres" a manera de capítulos. Al principio de la obra cita sus fuentes entre las que destaca la *Flos Sanctorum* de Pedro de Ribadeneyra. Más adelante mencionará también a Jacobo de Vorágine.

La importancia de este libro poco conocido es que, todo él, está atravesado por un profundo sentimiento antifeminista. De la Vega no disimuló, ni intentó hacerlo, la profunda aversión que a él, como a su amigo y colega Antonio Núñez de Miranda, le producían las mujeres sabias; y cuando aborda el caso de Santa Catarina no puede menos de decir que su sabiduría no era sino producto de sus "varoniles rasgos". Más aún, a pesar de declarar a Santa Catarina como la "Décima Musa del Parnaso" y "Patrona de las Musas en Egipto", afirmó que su heroísmo desmentía la realidad de su sexo, y que la fortaleza de que hizo gala ante los suplicios no eran sino el producto de un "varonil principio". Sin embargo, toda esta manifestación de espíritu antifeminista acaso hubiera pasado inadvertida por Sor Juana 19 años más tarde (después de todo, diversos libros y sermones de la época propalaban ese sentimiento), de no ser por dos razones. La primera fue que la "Aprobación" de fecha 28 de julio de 1671 la había dado su antiguo confesor, el jesuita Núñez de Miranda, quien había leído la obra a petición expresa del marqués de Mancera; y la segunda, que en un largo capítulo de la Vega arremete contra las mujeres sabias de su época, apoyado en el testimonio del patrón de la orden de Sor Juana: San Jerónimo. El retrato que de la Vega pintó en 1672 bien podía haber sido rubricado, en ese año y en 1691, por el confesor de Sor Juana, quien en esos años se había percatado, más allá de toda duda, de lo difícil que era hacer que la monja olvidara sus "locuras" literarias y eruditas para dedicarse a la vida ascética y contemplativa de una monja, tal y como él se lo había exigido infructuosamente. Incluso, en un pasaje, de la Vega escribió algo que parecería un retrato hablado de Sor Juana en 1671. El texto dice así:

Estudiaba para vivir como prudente, porque le ajustase después esta alabanza, que le da en su Oficio la Iglesia. Leía para portarse como sabia, pues por tal había de ser de las universidades patrona. No hacía alarde de entendida con *desdoros de bachillera*. Por eso no atendía a lo dulce engañoso del estilo en los poetas que estudiaba, y oradores que aprendía, sino a lo útil de la sentencia y lo honesto de la enseñanza. ¡Qué ilustre idea, aunque gentil, a las doncellas de ahora! Aún desde los tiernos años se enseñan muchas a amar con disfraces de que aprenden a leer. Ni aun oír, cuanto más leer poetas, permitía San Jerónimo a las vírgenes

de su tiempo; ya hoy, o es mayor el seguro o más buscado el peligro. No es justo se aprenda en la edad pueril lo que es necesario se desaprenda en la grande. Y con dificultad se olvida lo que en la niñez no se desd^oña; sentencia del Filósofo Andaluz (Séneca) que deben repensar los padres en la educación de los hijos.

Y más adelante añade una censura para los que leen poesía erótica:

Ni aun tocar los libros de lascivos poetas permitió el más profano maestro que tiene en sus escuelas cupido; (Ovidio) ¿qué pronunciára al leerlos? Estrago de juveniles años los llamó muy bien Anónimo. Salvillas de oro donde se sirve el veneno en dulzura de palabras. Lastimosa cosa que culpemos mucho a Ovidio por sus libros de Arte amandis, que condenemos las ternuras de Catúlo, y no se repare en muchos libros, que apostadamente andan en manos de azucenas cándidas, ¡con riesgo de ajarse al ciezo que levantan tales libros! De quienes escribe Horacio, no enseñan más que a pecar, a quien no sabe qué es culpa.

Por otra parte, debemos tener en cuenta que en 1671 Sor Juana llevaba ya dos años en el convento de San Jerónimo o, más correctamente, de Santa Paula; y que a pesar de ello no había abandonado, tal como Núñez de Miranda había erróneamente supuesto, ni sus estudios ni sus actividades literarias. Cuando en 1682 Sor Juana escribe esa acre *Carta* a su confesor, las relaciones entre los dos habían llegado a un límite. La ruptura subsecuente no fue más que la conclusión obvia de esos doce años de tensión entre ambos; que si algo muestra es la tenacidad moralizadora de Núñez de Miranda, y la esquizvez de una Sor Juana que se siente cada vez más acorralada y que opta por la ruptura ante el obsesivo celo confesional del sacerdote. Ni el biógrafo y panegirista de Núñez, el jesuita Juan Antonio de Oviedo, pudo ocultar la fuerte presión moral que aquél ejerció sobre la monja y que logró "exasperarla", como ella misma dice, ya que el padre había llegado incluso a externar públicamente su desaprobación a las actividades de Sor Juana, calificándolas de "escandalosas".

Vienen entonces esos diez años de paz en que Sor Juana alcanza, en una libertad relativa, la cima de su creación poética. El año de 1691 presencia, por así decirlo, el reinicio de las hostilidades abiertas, porque ocultas siempre las hubo. La *Carta* del obispo Fernández de Santa Cruz vuelve a desatar la polémica. La *Respuesta* de Sor Juana y los *Villancicos* de Santa Catarina fueron la contestación de la monja: la primera para rebatir al obispo y los segundos para refutar una obra publicada dos décadas antes y que reflejaba claramente el ideario antifeminista de su antiguo confesor. Si antes de ese año no se había preocupado en impugnar *La Rosa de Alexandria* era porque posiblemente consideró inoportuno e innecesario reabrir un debate que volvería a acarrearle desavenencias y disgustos. Pero en 1691 el clima de paz se había perturbado y era imperativo defenderse, y de ser necesario atacar. La *Respuesta a Sor Filotea* fue un acto de defensa; los *Villancicos* fueron la ofensiva.

II

Los *Villancicos* de Santa Catarina fueron redactados en dos niveles: *el obvio* y *el secreto*. En el primero Sor Juana emprendió el panegírico de la Santa y la defensa de los derechos intelectuales de la mujer. En el segundo dibujó con enorme sutileza un jeroglífico hermético que reafirmaba, en un nivel superior, las cualidades espirituales femeninas. De esta manera convirtió la confutación de *La Rosa de Alexandria* en un acto de desagravio y en una exaltación extraordinaria de la feminidad. Veamos cuál fue su *método expositivo*.

El primer aspecto, *el obvio*, ha sido ampliamente estudiado. Las virtudes de Santa Catarina, su fortaleza, sabiduría y santidad, son paradigmáticas, tanto para las mujeres como para los hombres. Sobre todo su sabiduría es alabada de diversas maneras por Sor Juana. La disputa con los cincuenta sabios convocados por el emperador —el célebre pasaje alegórico citado tantas veces y que vemos inserto inclusive en la primera biografía de Sor Juana— le da pie a rebatir una y otra vez el libro de de la Vega. En versos donde campea la más fina ironía llega a decir que lo notable no fue que los venciera —eso se daba por hecho que así sucedería— sino que ellos hubieran aceptado su derrota: "Nunca de varón ilustre / triunfo igual habemos visto".

Después del panegírico viene la diatriba. Los villancicos VI y XI ponen en la picota a aquellos hombres que advierten contra las mujeres doctas, pero, sobre todo, a los que afirman que ellas sólo deben "hilar y coser". Estos pasajes nos traen a la memoria una obra de Núñez de Miranda donde prescribe, en un largo capítulo de 25 páginas de letra menuda, que la actividad por antonomasia de las monjas debía ser el "ejercicio de manos y labor", y en esta clasificación se comprendía "labrar, bordar e hilar". Así, no es difícil que la cuarteta del villancico XI que dice: "Porque, como dizque / dice no sé quién, / ellas sólo saben / hilar y coser..." haga alusión a esta obra, y ese "no sé quién" sea Núñez de Miranda.

Es probable, sin embargo, que la dimensión secreta es decir, hermética, que recorre de principio a fin los *Villancicos* de Santa Catarina, revista un mayor interés, pues ahí nos dejó Sor Juana un retrato de sí misma, como mujer y como intelectual, que sólo podría ser comprendido por los iniciados, o sea por aquellos que estuvieran familiarizados con las claves, jeroglíficos y símbolos del hermetismo y de la alquimia. Toda esa obra está envuelta en una atmósfera "egipcia", cabe decir hermética, donde los signos mencionados tienen casi siempre dos significados: el evidente, perceptible por todos, y el oculto, sólo comprendido por unos cuantos, y acaso sólo por Sor Juana. En efecto, al recorrer el texto de los once villancicos de la santa de Alejandría nos percatamos que Sor Juana empleó diversos símbolos, algunos de los cuales habían sido utilizados también, aunque en otro contexto, por de la Vega en *La Rosa de Alexandria*. El primero de esos símbolos es obviamente el de la *Rosa*, relacionada con la Gran Obra del arte de la alquimia, es decir

con la transmutación de los cinco metales viles en oro. El segundo es el de la *Estrella*, símbolo femenino por antonomasia, que representa al mercurio filososal. El tercero es el *Uroboro*, que representa la eternidad, como una serpiente que se muerde la cola. El cuarto es la *crux hermética, isíaca o ansata*, símbolo masculino al que se une la rosa en un matrimonio alquímico. Éste es el símbolo empleado como distintivo por la Hermandad Rosa-Cruz. El quinto es la *palingenesia* o sea la resurrección de la rosa a partir de sus cenizas. El sexto es el *círculo* como jeroglífico infinito de Dios. Y, por último, el séptimo es el *Sol* y la *Luna* como representantes del *Rey* y la *Reina*, el principio masculino y el femenino, que al unirse al final de un largo proceso alquímico forman el andrógino o hermafrodito, que reúne en sí las cualidades opuestas, y que representa a la Piedra Filososal, es decir el producto final de la Gran Obra.

Todos estos símbolos de la alquimia clásica representan "La Flor de la Sabiduría", tal como aparece en la copiosa iconografía alquímica. En una de estas imágenes, que aparece en el *Alchimistischen Manuskript* que data de 1550 y que se conserva en la Universidad de Basilea, vemos representados todos los símbolos empleados por Sor Juana en sus *Villancicos* de Santa Catarina: en el centro el Uroboro rodeado del Sol, la Luna, la Rosa y la Estrella. Muchas de estas imágenes aparecen en los textos de alquimia impresos en los siglos XVI y XVII; y fue probablemente en dos de ellos en los cuales Sor Juana obtuvo sus conocimientos de alquimia. Me refiero al *Oedipus Aegyptiacus* y al *Mundus Subterraneus* de Athanasius Kircher, autor clave para adentrarnos en los conocimientos herméticos de nuestra monja. Ahí aparece el proceso de la Gran Obra, y la explicación detallada de cada una de sus etapas. Además Kircher describió la "crux hermética" y su simbolismo, así como el significado alquímico del andrógino. De Kircher tomó Sor Juana su idea de la rosa que resucita tal como aparece en el villancico V.

De hecho Sor Juana estructuró sus *Villancicos* como el itinerario de la Gran Obra alquímica, o sea el trayecto que va del nacimiento a la resurrección, y de ahí a la consumación del matrimonio alquímico. Así en el villancico I nos habla del nacimiento de la Rosa y de la Estrella; en el II nos describe la vida eterna de la Rosa y acude al paralelo de la serpiente con el río Nilo, ambos eternos; en el IV nos menciona el proceso de sublimación alquímica sufrida por la Rosa y nos habla del círculo, "jeroglífico infinito" de Dios, donde la Rosa encuentra la muerte, sólo para resucitar, para la sabiduría eterna, en el villancico V. Finalmente en los números IX y X nos describe el momento de plenitud: la boda entre el Sol y la Luna bajo la influencia espiritual del mercurio femenino representado por la Estrella blanca. Aquí Sor Juana equipara la Rosa, la Estrella y la Luna con Santa Catarina, y al Sol con Dios. Así queda consumado el acto final, es decir el *coniunctio* de los alquimistas. El duelo entre la Rosa y la Estrella se resuelve pacíficamente en la apoteosis

de Santa Catarina: Rosa, Azucena, Estrella, Luna, Egipcia y Virgen. Son los nombres que la definen, o, como dice Sor Juana:

Son nombres que en tu historia
el tuyo dulce sella:
que eres Rosa, Azucena, Luna, Estrella.

Y en esos nombres se exalta su naturaleza de Virgen, sabia y mujer. Sin embargo, mucho erraríamos si pensáramos que Sor Juana limitó su exposición al encadenamiento de esos jeroglíficos. Con indudable sutileza planteó un enigma que servía, primero, para refutar a los que ponían en duda las capacidades intelectuales de la mujer, pues ella había sido capaz de exponer ese enigma a su vista en los *Villancicos*, sin que ellos hubieran percibido, ni remotamente, la clave simbólica que contenía, y, segundo, para identificarse ella misma con la Rosa y con la Estrella. En efecto, Sor Juana entremezcló, como los alquimistas, la riqueza de las imágenes poéticas con los jeroglíficos herméticos y con sus propias experiencias personales. Así, la mujer acosada por un confesor intolerante y por dos obispos encontró en la muerte y resurrección de la Rosa un eco de su propia situación psicológica. Era morir al mundo para nacer al conocimiento, como la Rosa. Porque la verdadera Rosa y la verdadera Estrella de los *Villancicos* es la misma Sor Juana. De esta manera, es posible ahora, a 300 años de haber sido cantado por primera vez, descifrar el jeroglífico de la Rosa, y encontrar ahí el nombre de esa Rosa, por medio de la cual Sor Juana manifestó su voluntad de conocimiento y su orgullo de ser mujer.

EL AUTO SACRAMENTAL EN SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

ÁNGEL VALBUENA-BRIONES
University of Delaware

Sor Juana Inés de la Cruz escribió tres autos sacramentales con singular maestría¹. Sigue el modelo calderoniano. Son piezas en un acto con alegoría y referencia a la celebración del Corpus Christi, como ha señalado Valbuena Prat². Van precedidos de una loa, a modo de prólogo, que viene a formar parte del espectáculo.

El examen sincrónico de esta producción de la monja jerónima permite establecer una tipología sorjuaniana en un deslinde estilístico que proclama el arte de la Décima Musa³. Se publicaron en el segundo volumen de las *Obras* de Sor Juana⁴, tomo catalogado por Henríquez Ureña⁵, y que va dedicado a don Juan de Orúe y Arbieta. Aparecen en el orden siguiente: *El Mártir del Sacramento*, *San Hermenegildo* (pp. 121-157), *El cetro de José* (pp. 166-197) y *El divino Narciso* (pp. 207-246); los tres van acompañados de sus correspondientes loas (pp. 113-120; 158-165; 198-206). En la del *Mártir del Sacramento* se hace mención de Carlos II y su esposa, así como de la Reina Madre, Mariana de Austria, a los que se pide que perdonen las faltas; y en la del *Divino Narciso* se indica que la puesta en escena toma lugar en la villa de Madrid ("...Regia Silla / de sus Católicos Reyes", vs. 438-439). Este último aserto parece que no se cumplió, ya que no consta tal representación en los archivos municipales de Madrid. Sin embargo, en las dos se manifiesta la intención de la monja de que los respectivos autos fueran aplaudidos en la capital española.

Sor Juana elabora la estructura del *Mártir del Sacramento* sobre la base de los opuestos *orden-Fe* y *caos-Apostasía*, los cuales rigen el conflicto interior y exterior de la obra; ambos conceptos guardan una estrecha relación con los

¹ Cito por *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, t. 3: *Autos y loas*, ed. A. Méndez Plancarte, F.C.E., México, 1955.

² Cf. *Los autos sacramentales de Calderón*, Revue Hispanique, Paris, 1924. Véase también su edición de los *Autos sacramentales*, Aguilar, Madrid, 1952.

³ Véase A. G. SALCEDA, "Cronología del teatro de Sor Juana", *Ábside*, 17 (1953), 333-358.

⁴ SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Obras*, t. 2, Tomás López de Haro, Sevilla, 1692.

⁵ "Bibliografía de Sor Juana Inés de la Cruz", *Revue Hispanique*, 40 (1917); Kraus reprint LTD, 1964.

sistemas de valores, material y espiritual, que connotan la compleja naturaleza del ser humano. La Fe se expresa mediante un aliento y brío epifánicos, mientras que la Apostasía abre la puerta a los instintos sin gobierno y a las debilidades viciosas del hombre. La dicotomía de los contrarios antagonicos, lo corpóreo y lo racional, de origen platónico, fue difundida con ropaje cristiano por San Agustín, y, luego, en el Renacimiento, por Marsilio Ficino⁶. En la pieza, la Fe corresponde al catolicismo, así como la Apostasía se clasifica en el arrianismo. El héroe católico sufre una lucha de conciencia entre las virtudes morales de Verdad y Justicia que se oponen a las de Misericordia y Paz, pero alcanza la armonía neoplatónica bajo el signo de la Fe. El antagonista, el sacerdote arriano, se imprime con los rasgos de la disensión que no pueden alcanzar la *concordia felix* y que se conjugan hacia la destrucción. El análisis de la caracterización de la Apostasía señala una serie de cualidades negativas que se evidencian a lo largo del auto, tales como crueldad, intransigencia, hipocresía, vanagloria y agresividad. La Fe, en cambio, facilita el concierto de las virtudes, que llegará a fruición con la práctica de la comunión, tras la transustanciación del Cuerpo de Cristo en la Hostia Consagrada.

Sor Juana recurre a una calculada estrategia para humanizar el plano filosófico y proponer un diálogo con el público. Establece para ello unas coordenadas psicológicas, aprendidas en la escuela calderoniana⁷. El nudo dramático se revela mediante el sueño de Hermenegildo en el que le aflige la pugna de la Verdad y la Justicia contra la Misericordia y la Paz, turbamulta de la conciencia que continúa cuando despierta. Las primeras *imaginaciones* lo incitan a la guerra, mientras que las segundas promueven el fin de la contienda. Calderón había llevado a escena la batalla interior de Aquiles entre deber y molición en la tercera jornada de *El monstruo de los jardines*, y la de Ulises en el mismo acto de *El mayor encanto, amor*. Este forcejeo intelectual sobre la conducta a seguir, causado por fantasías, voces o ruidos, aparece repetidamente en la dramaturgia del español⁸. En la escena sorjuaniana, la propuesta misericordiosa se adorna con los posibles atributos de la lealtad y del amor filial, y la del deseo belicoso con la promesa del cumplimiento del destino y con la del amparo de la religión. El monólogo interior, exteriorizado, de Hermenegildo concluye con la llegada de Geserico. El embajador pronuncia un largo parlamento, "Pues no te canse, Señor, / si te pusiere delante..." (vs. 363-364 ss.), de función narrativa en el que ofrece un pequeño esbozo histórico de la monarquía goda. Comienza con la indicación de la

⁶ Cf. MARSILIO FICINO, *Omnia Opera*, t. 2: *In Convivium Platonis Commentarium*, Basilea, 1561, 1320-1363.

⁷ Véase EUGENIO FRUTOS, *La filosofía de Calderón en sus autos sacramentales*, Instituto Fernando el Católico, Zaragoza, 1952.

⁸ Véanse las eds. de CALDERÓN DE LA BARCA, *Dramas*, de A. Valbuena-Briones, Aguilar, Madrid, 1969, y la de Valbuena Prat citada *supra*, n. 2.

llegada de los bárbaros a las provincias romanas y pasa a cómo Ataulfo fue fundador de la dinastía en España, en la que Leovigildo ocupa el décimo-sexto lugar. Tras esta prolija exposición de datos, el enviado formula la pregunta trascendente sobre la razón de haber abandonado la secta arriana. Le aconseja que no manche su nombre con la usurpación del poder y que no fomente el desastre civil, y apela a los instintos de lealtad y de familia. Se trata de un mensaje hipócrita, porque Hermenegildo, como antes lo había hecho Segismundo, se rebela justamente contra la tiranía que impone el poder inflexible y déspota.

Sor Juana denomina su auto *historial alegórico*, ya que manipula el episodio del levantamiento de Hermenegildo contra Leovigildo, que causó la guerra civil en la península entre los años de 579 a 584 de nuestra era, según ha computado Aguado Bleye⁹. Méndez Plancarte¹⁰ (p. 564) señaló la relación entre el capítulo doce del Libro quinto de la *Historia general de España*, de Juan de Mariana¹¹, y la información aducida por la monja. En efecto, en ese texto se halla un resumen de los acontecimientos históricos de la rebelión del príncipe godo y de su luctuoso fin. La Décima Musa recoge la noticia del celo religioso de Ingunda, que causó la persecución realizada por Gosvinda, abuela y madrastra suya (Godsuinta en la transcripción moderna), ya que ésta fue la segunda esposa de Leovigildo. Hay que añadir que Pedro de Rivadeneyra en el *Tratado de la religión y virtudes...*¹² aconseja que el príncipe católico ha de cuidar de la doctrina que profesan sus súbditos y que no debe permitir la herejía, y añade que si es necesario acuda a las armas para defenderla. Aduce en defensa de su tesis, entre otros, textos agustinianos. Un poco más adelante, se refiere a Constantino, bajo cuya dirección se convocó el concilio de Nicea (año 325), que condenó el arrianismo, y algo después menciona a Teodosio, el cual a su vez congregó un sínodo en Constantinopla, año de 381, en el que se ratificó la fe niceana.

El desarrollo del conflicto se asienta sobre un tiempo teatral que acomoda los tramos espaciales y cronológicos al ritmo de la representación. Así se puede hacer entrar en escena a Leandro con la noticia de que el emperador bizantino, Tiberio II, reclama como rehenes a Ingunda, la esposa de Hermenegildo, y a su hijo, Teodorico, como condición para prestarle la ayuda militar que le piden. El príncipe acepta la cláusula en su deseo de que se cumpla la voluntad de Dios.

⁹ Cf. PEDRO AGUADO BLEYE, *Manual de historia de España*, ed. C. Alcazar Molina, Espasa-Calpe, Madrid, 1968, t. 1.

¹⁰ Cf. *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, t. 3.

¹¹ Publicado por D. Rodríguez, Toledo, 1623.

¹² Véase *Tratado del príncipe cristiano*, en *Obras escogidas*, BAE, t. 60, M. Rivadeneyra, Madrid, 1868, lib. I, cap. XVII.

En la dicotomía orden-caos, aludida al principio de este examen temático-estructural, la Apostasía cuenta con el apoyo poderoso del monarca godo. El personaje Fantasía, que viene a ser una proyección antropomórfica de la fuerza imaginativo-negativa del Rey, le incita a que se vengue de las supuestas afrentas cometidas por el hijo y excita el orgullo del soberano para moverlo a la acción. La curiosa alegoría interpone un procedimiento típico de la técnica dramática barroca para lograr su propósito; me refiero al teatro dentro del teatro. Calderón había utilizado con singular éxito diversos tipos de esta teatralización¹³, y también lo había hecho, en un ejemplo preclaro, otro dramaturgo novohispano, Juan Ruiz de Alarcón¹⁴. La monja jerónima la conforma a un desfile de caudillos que pasan por el escenario. La Fantasía descubre un trono en el que se asienta España, y, a su lado, le sirve de consejera la Fama, en una línea temático-cervantina (*El cerco de Numancia*). Los reyes godos constatan sucesivamente sus identificaciones, mientras que España explica el gobierno de sus respectivas tenencias y la Fama proclama estas noticias. Esta visión del linaje godo convence a Leovigildo de que un cambio de religión puede ser la causa de la caída de la estirpe real a la que pertenece. La Décima Musa ha formulado un instrumento imaginativo para ilustrar el problema general y filosófico de su obra. El público así lo entiende y entonces le son asequibles las ideas abstractas de la comunicación dramática.

Cuando el embajador Geserico regresa a Toledo con las nuevas de que Hermenegildo ha rechazado la sumisión, la Apostasía, el perverso personaje que aparece en tantos autos calderonianos, tiene un plan para doblegar al rebelde. Consiste en reunir un concilio en el que aparentemente los arrianos pretendan conformarse con el dogma católico de la transustanciación. De esa forma muchos de los seguidores de Hermenegildo abandonarán a su líder, al tiempo que se apresure la guerra con el fin de obtener una rápida victoria. Sor Juana, como Mariana, hace referencia al sínodo de obispos arrianos convocado en Toledo en el año 580, según la cronología de Aguado Bleye. La estrategia tiene éxito. La toma de Sevilla por las fuerzas de Leovigildo obliga al derrotado príncipe a que se refugie en el templo hispalense. Allí Recaredo lo convence para que se dé a partido en espera del perdón paterno. Nuevamente los acontecimientos históricos han sido dramatizados para que el público pueda seguirlos sin dificultad. Leovigildo, aconsejado por la Apostasía, envía al prisionero encadenado a una torre. Hermenegildo, nueva versión religiosa de Segismundo, pronuncia entonces una silva, en la que se queja de su fortuna al tiempo que declara su vocación de mártir ("¡Prisión apetecida,

¹³ Sobre este punto, cf. M. FRANCIS DE SALES MCGARRY, *The Allegorical and Metaphorical Language in the Autos Sacramentales of Calderón*, The Catholic University of America, Washington, DC, 1937.

¹⁴ JUAN RUIZ DE ALARCÓN, *Obras completas*, ed. A. Millares Carlo, F.C.E., México, 1957-1968, 3 ts.

/ adonde las cadenas /...!", vs. 1707 ss.) El desenlace se aproxima. Asistido por la Fe, el heroico varón rechaza la comunión del mal sacerdote y sufre la muerte por degollación como consecuencia de ello. En la escena final las Virtudes morales celebran el sacrificio del cautivo ante los símbolos de la Hostia y la Cruz, y lo declaran mártir del Sacramento.

El cetro de José es el siguiente auto del volumen segundo de las *Obras* de la monja. Se basa en la interesante historia del hijo soñador de Jacob y Raquel, según el relato bíblico del Génesis (37-50). Tiene un antecedente inmediato en el auto calderoniano *Sueños hay que verdad son*, 1670. Comienza en una forma dinámica, barroca, con el arrojamiento del cananita al pozo vacío, lo que sucede fuera de escena. Judas, con el apoyo de Rubén, sugiere que lo vendan a la caravana de mercaderes ismaelitas.

Una vez realizada la base de comunicación, violenta y espectacular, se propone la argumentación filosófica por medio de los parlamentos de Lucero, soberbia criatura dramática de abolengo medieval en la historia del teatro, que "pretendió en las luces", como dijo Calderón (*El pintor de su deshonra*, v. 829a). El arcángel rebelde ha acudido a observar el caso de José, en el que considera un signo inquietante. Lo acompañan como acólitos sus cualidades: la Inteligencia, la Ciencia, la Conjetura y la Envidia. Son los poderes intelectuales y un vicio que están al servicio del espíritu del mal. El deseo de la figura luciferina busca modificar el designio divino fomentando la confusión. Los personajes alegóricos se esfuerzan en descifrar el misterio que encierra la vida del pastor que fue a Egipto, como si fuera un jeroglífico que contuviera un secreto por descubrir. Para ello, la Ciencia evoca el *paraíso*, emblema de la caída del hombre, principio del génesis humano por el pecado original. Entonces discurren sobre si Dios quiere remediar al hombre de su culpa en el futuro (v. 177). La Inteligencia introduce seguidamente en escena un cuadro con la visión de Abraham, en la que Jehová le promete progenie bendita (Génesis 15 y 22); y, a su vez, la Conjetura desvela otro: el sueño de Jacob, en el que la escala viene a representar la posible unión del hombre con la divinidad (Génesis 28). Estas breves viñetas dramáticas, teatro dentro del teatro, anuncian la redención del pecado original. El espíritu réprobo comprende que, según estas indicaciones, el hombre va a poderse elevar hacia la dignidad divina, mientras que él, ángel rebelde, continuará en el abismo de su desgracia. Se dispone, de acuerdo con su naturaleza dañina, a provocar el descrédito de José para que éste pierda su carisma significante; resuelve, por tanto, asesinar la reputación del hebreo.

Sor Juana elabora cuidadosamente la escena de la tentación. La mujer del prefecto de la guardia del Faraón procura atraerlo con sentidas palabras ("¡Espéra galán hebreo...!", v. 354). Suavemente utiliza la cosmética barroca, a la vez que incorpora la idea ejemplar bíblica (Génesis 39: 7-12). José, con la ayuda de la Profecía que se interpone entre los dos, sale airoso de la prueba. Sin embargo, los sirvientes de Lucero, disfrazados como criados de la casa

de Putifar, lo difaman y favorecen el escándalo; como resultado, lo encierran en la cárcel, acusado de haber violado a su ama. La monja erudita sigue la información del Antiguo Testamento en la interpretación del conocido sueño del Faraón y en los consejos que el joven hebreo pronuncia para evitar la carestía, lo que conduce a que el rey egipcio lo nombre gobernador de sus tierras (Génesis 41: 16-37, 40-45). Las tramoyas de Lucero y sus secuaces han obtenido el resultado opuesto de lo que se proponían. El *maligno* declara su aflicción al oír a José aclamado como "Salvador del Mundo" (v. 820). Presiente entonces el misterio de la Redención. Por su parte, la Profecía comunica a los espectadores que la comida del héroe hebreo con sus hermanos simboliza la prefiguración del Sacramento de la Eucaristía. Finalmente Jacob rinde pleitesía al *Cetro* de José, y a continuación, la voz de la Profecía ahuyenta las figuras del mal que se recogen en el abismo, y se celebra el misterio del Santísimo Sacramento.

El análisis comparativo del auto *El cetro de José*, de Sor Juana, con *Sueños hay que verdad son*, de Pedro Calderón, facilita la comprensión del deslinde estilístico entre los dos autores. La monja pudo haber conocido la pieza del español, aunque ambos tratan de manera diferente el tema. Calderón elabora un juego de valores entre *sueño* y *castidad*, entre visión profética y conducta, que determina la connotación simbólica del héroe, mientras que la monja jerónima establece el sentido emblemático de la insignia de mando del protagonista. Sin embargo, hay un rasgo conjuntivo para el paralelismo de las dos piezas. Me refiero al *leitmotiv* con que termina la obra de la novohispana: "¡porque es el Misterio de los Misterios / y es el Prodigio de los Prodigios!" (vs. 1676-1677).

Este refrán, acompañado por la música, se repite varias veces (vs. 1658-1659, 1664-1665, 1670-1671, y 1676-1677). Alude a la estimación interpretativa de José como signo profético de la institución de la Eucaristía. Por su parte, Calderón había partido de la misma agudeza ingeniosa para desarrollar su auto. Al comienzo, en el tercer parlamento de la Castidad, se dice (vs. 1215b-1216a):

misterio de los misterios
milagro de los milagros,
portento de los portentos,
y, en fin, luz, verdad y vida
del más alto sacramento.

Los versos taumatúrgicos que he subrayado parecen ser el manantial inspirador de los otros arriba indicados, ya que son casi idénticos en forma y fondo. Además, la Décima Musa, como el llamado "monstruo de ingenio", recurrió a la técnica de la representación dentro de la representación y a microtemas que se encuentran en la obra primigenia. Se debe aclarar que estas otras coincidencias pueden explicarse por la estilística barroca de la época, en el primer caso, y por la fuente común, en el segundo, sin aportar una determi-

nante vinculación entre los dos textos. Otro punto de contacto entre ambas dramaturgias lo constituye el tiempo y espacio teatral manipulado para facilitar la representación. La Castidad, en la pieza calderoniana, menciona los cambios cronológicos y de lugar en un parlamento dirigido al Sueño ("Que los dos parezcamos...", v. 1224a), técnica que tiene un antecedente en el diálogo entre la Curiosidad y la Comedia, personajes de *El rufián dichoso*, de Cervantes¹⁵.

El escrutinio comparativo nos lleva a afirmar que Sor Juana es más pedagógica y que por ello su diálogo con el espectador es más firme. Recuérdese la argumentación con la que acompaña a cada uno de los cuadros bíblicos, por medio de la que Lucero y sus secuaces investigan las posibles connotaciones simbólicas que puedan aducir respectivamente, y que luego se declaran por la voz de la Profecía.

Calderón, en cambio, requiere un mayor esfuerzo de comprensión por parte del auditorio y carece de la asequible estructura y de la calculada fluidez de la monja. La retórica poética del dramaturgo madrileño, censurada por Gerardo Diego, dificulta la comunicación con una concurrencia no iniciada. Sin embargo, el lector advertido se percata pronto de la genial intuición creadora del maestro, del original vuelo poético con el que adorna su fabricación verbal sobre el tema del Antiguo Testamento. Como se ha dicho, el español asienta su ficción dramática sobre las ideas paradigmáticas de *sueño* y *castidad*. La primera es la causa de la desgracia y fortuna del protagonista, y la segunda, una virtud cardinal que constituye el objeto de su amor. Sabiamente Calderón otorga al personaje Castidad la apariencia antropomórfica de Aset, la sacerdotisa del Templo del Sol y cifra de la virginidad. El héroe cananita, al final de la pieza, celebrará con ella los esponsales alegóricos que subrayan su misión profética¹⁶.

La altura poética de Calderón no se observa en la pieza de la seguidora de su escuela, pero tampoco la compleja conjugación de estilos, por lo que al relato bíblico se añade una línea argumental cortesano-amorosa y otra lúdica a cargo del pastor gracioso, Bato. Esta variedad de tonos fue causa de un juicio poco ecuánime de Méndez Plancarte (p. 106), que subraya una incompreensión de la dramaturgia calderoniana.

En conclusión, el estudio comparativo conduce a la afirmación de una manera sorjuaniana racional, constante, fluida, con cuidadosas dosis de retórica, como en la escena de la tentación de Putifar, así como la insistencia en el plano de argumentación filosófica. Sor Juana posee unos "tonos suaves", unas "emociones discretas", una "sobriedad", que Pedro Henríquez Ureña había considerado en las mejores comedias del otro gran poeta novohispano, Juan

¹⁵ Cf. MIGUEL DE CERVANTES, *Comedias y entremeses*, eds. R. Schevill y A. Bonilla, B. Rodríguez, Madrid, 1915.

¹⁶ Cf. EUGENIO FRUTOS, *op. cit.*

Ruiz de Alarcón, en su ensayo en busca de la expresión original hispanoamericana, y que puntualizan el arte dramático de la Décima Musa¹⁷.

El tercer auto, incluido en el segundo volumen de las *Obras* de Sor Juana Inés de la Cruz, es *El divino Narciso*, escrito no más tarde de 1688, en el que se trata un mito pagano con alegoría cristiana. En la breve aportación de la monja al género sacramental, se observa una línea de evolución paralela a la del teatro calderoniano, es decir, se comienza con piezas históricas y bíblicas y se concluye con las mitológicas¹⁸. El mito se entendía, en este tipo religioso de dramatización, como un anuncio o prefiguración de una verdad universal o de un dogma cristiano. Además, desde el punto de vista del espectáculo, la puesta en escena de las fábulas ovidianas o de las interpretadas por los mitólogos, como Pérez de Moya o Baltasar de Vitoria, suponía una segura recepción por parte del espectador postrenacentista. El autor podía lucir su agudeza de ingenio al adaptar los antiguos relatos a un marco moderno. En esta pieza, Sor Juana llevó a las tablas la leyenda que Ovidio cuenta en el Libro III de sus *Metamorfosis*¹⁹ (vs. 339-510); en ello seguía, una vez más, a la escuela española. Jenaro Alenda²⁰ ha recogido noticias sobre un *Eco y Narciso* de Andrés de Villamayor, representado en 1683, y ha mencionado también el auto que Diego Nájera y Zegrí había compuesto con el mismo título. En este último el hermoso pastor simboliza a Cristo y Eco a la Iglesia. Más importante para la monja fue la comedia, *Eco y Narciso* (1661) de Pedro Calderón, la cual manejó y utilizó como modelo profano de su obra, como han consignado Méndez Plancarte y Edmond Cros²¹.

La loa, que antecede el auto, ha sido examinada por Alton Lee Daniel²² y más recientemente por Octavio Paz²³. La singularidad de la obrita merece especial atención pues en ella se hace un esquema de la conquista del Nuevo Mundo, realizada por el Celo, la fuerza militar, y dirigida por la Religión en figura de Dama Española. Éstos interrumpen el sacrificio del Dios de las Semillas, identificado por Méndez Plancarte como una imagen de Huitzilopochtli; la Religión intenta persuadir a Occidente y América, una pareja de indios, que acepten la doctrina católica, y para ello se representa el auto que

¹⁷ Cf. PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, *Ensayos en busca de nuestra expresión*, 2: *Figuras*, D. Juan Ruiz de Alarcón, Raigal, Buenos Aires, 1952.

¹⁸ Sobre esta presencia de Calderón en el auto, véase A. PARKER, "The Calderonian Sources of *El divino Narciso* by Sor Juana Inés de la Cruz", *Romanisches Jahrbuch*, 19 (1968), 257-274.

¹⁹ PUBLIO OVIDIO NASO, *Metamorphoses*, tr. F. J. Miller, Loeb Classic Library, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1960.

²⁰ "Catálogo de autos sacramentales, historiales y alegóricos", *Boletín de la Real Academia Española*, 4 (1917), 494-516.

²¹ E. CROS, "El cuerpo y el ropaje en *El divino Narciso*, de Sor Juana Inés de la Cruz", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 39 (1963), 73-94.

²² A "Terra Incognita": *Sor Juana's Theatre*, Dissertation, Texas Tech University, 1979.

²³ *Sor Juana Inés de la Cruz, o Las trampas de la fe*, 2ª ed., F.C.E., México, 1983.

viene a continuación. Se destacan los paralelismos entre el rito indígena —teocualo— y el de la Comunión, con lo que Sor Juana participa en la tesis de la prefiguración en las doctrinas paganas. La loa sirve de escenario teatral para la función que tiene lugar seguidamente, en una técnica semejante a la empleada por Shakespeare en la *Induction* de *The Taming of the Shrew*.

Comienza *El divino Narciso* con una argumentación filosófica de abolengo calderoniano. La polémica entre la Sinagoga y la Gentilidad viene a ser una situación dramática que acontece en varios autos del español como, por ejemplo, en *El sacro Parnaso*, 1659. En la pieza de la Décima Musa, la Naturaleza Humana informa al público que la alabanza al Señor en el Antiguo Testamento se coordina con el culto al efebo de los gentiles, conformando así una respectiva dualidad, espiritual y corporal, que simboliza la venida de Cristo (vs. 80-133). La Naturaleza Humana se refiere a su destierro, a causa del pecado original, lo que no obsta a su deseo de adorar la Belleza Divina. "Pia-dosos intercesores" (v. 212) consignados en el Sagrado Texto la han ayudado en su aspiración a lavar las culpas en una Fuente milagrosa. Eco, en figura de ninfa, se identifica con el ángel caído. La acompañan como consejeros la Soberbia y el Amor Propio. En un largo romance en *é - a*, el personaje envidioso presiente la reunión de la bella pastora —la Naturaleza Humana— con el hermoso efebo Narciso —Jesucristo— en la fuente. Estudia el caso y encuentra que la recuperación de la dignidad del ser humano, apoyado por la Gracia, ha sido anunciada por los Patriarcas. Presenta, entonces, ante sus compañeros un desfile de figuras bíblicas que han invocado a Dios, y salen a escena Abel, Enoc, Abraham y Moisés; Eco va comentando su simbolismo alegórico. Este *Ordo patriarcharum* constituye en sí un primitivo teatro dentro del teatro. Eco se resiente del amor de la Naturaleza por el pastor Narciso y decide turbarlo con las aguas de la culpa para que no pueda comunicarse con él. El hermoso efebo sale al tablado recitando una silva que parafrasea unos versos famosos de Rosaura en *La vida es sueño* ("De este monte eminente / que arruga al sol el ceño de su frente", v. 501a) y dice: "En aquesta montaña, que eminente / el Cielo besa con la altiva frente" (vs. 695-596). La monja paga así tributo a su maestro de escuela y, además, utiliza algunos de los versos del drama, *Eco y Narciso*, contenidos en el romancillo de la declaración de amor: "Bellísimo Narciso / que a estos amenos valles" (v. 1925a), para la escena de la tentación en el desierto. Sor Juana enriquece el ofrecimiento de la enamorada pastora con la alegoría del pasaje de San Mateo (14: 8) en donde el demonio quiere persuadir a Cristo con las riquezas del mundo.

La Décima Musa hilvana la urdimbre de su obra como un tapiz en el que se reflejan variados microtemas de diversos orígenes. El vate Octavio Paz ha calificado su elaboración poética como un "maravilloso mosaico de formas poéticas y métricas" (p. 464). Tópicos del Cantar de los Cantares, a través de

la versión de fray Luis de León²⁴, y del *Cántico espiritual* de San Juan²⁵, han sido examinados por Pfandl, Méndez Plancarte, Paz, Valbuena-Briones y Gómez Sacristán²⁶, entre otros. Vale añadir que el motivo de "la ovejuela perdida", que Narciso declama cuando se acerca al manantial, tiene un preciso antecedente en el parlamento del pastorcillo de *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina²⁷.

La crisis de la fábula sucede en la escena de la fuente, cuando Narciso se contempla en ella. El efebo se prende de la belleza de su propio reflejo. "Igualmente él se enciende y arde en el amor", dice Ovidio ("*periterque accendit et ardet*", *Metamorfosis*, 426). Las aguas de la quieta fontana se tornan en un caleidoscopio de cristales que han adquirido propiedades singulares. Las aguas puras, transparentes y limpias, de donde irradia la Fe, se transforman en la custodia de la unión de la Naturaleza Humana con Dios, pues como había dicho la Gracia (vs. 1121-1124):

Aquésta es de los Cantares
aquella Fuente Sellada,
que sale del Paraíso,
y aguas vivíficas mana.

Al ver el prodigio del amor, Eco casi enmudece; no puede expresarse racionalmente y repite palabras que el Amor Propio y la Soberbia pronuncian, en la técnica que Hollander²⁸ ha analizado, como también Daniel que la aplica al auto que explicamos. Se elabora así un mensaje (vs. 1526-1529):

*Tengo Pena, Rabia,
de ver Que Narciso
a un Sér Quebradizo
Quiere, A mí Me agravia.*

Formula la composición llamada eco, que tenía su origen lejano en el mismo Ovidio y un antecedente inmediato en Calderón.

Narciso, en el papel de Jesucristo, realiza la mayor fineza al corresponder al amor humano, ante cuya manifestación Eco se esconde.

La entrega amorosa de la figura mitológico-alegórica produce su muerte, como se declara en un hermoso soneto, "Mas ya el dolor me vence" (1692-

²⁴ LUIS DE LEÓN, *Obras completas castellanas*, ed. P. Félix García, BAC, Madrid, 1951.

²⁵ JUAN DE LA CRUZ, *Poesías completas*, ed. J. M. Blecua, Ebro, Zaragoza, 1961.

²⁶ "El divino Narciso de Sor Juana Inés de la Cruz", *Analecta Calasanciana*, 26 (1984), 447-516. Cf. también J. CHECA, "El divino Narciso y la redención del lenguaje", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38 (1990), 197-217.

²⁷ Véase *El condenado por desconfiado*, eds. C. Morón y R. Adorno, Cátedra, Madrid, 1974.

²⁸ *The Figure of Echo. A Mode of Allusion in Milton and After*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1981.

1705), el cual concluye glosando las palabras de Jesucristo en la Cruz en el momento de expirar (San Lucas, 23, 46). Ocurre un eclipse y suenan terremotos como había acaecido también en la obra calderoniana. Sor Juana añade a ello unas notas muy precisas de la manera como tiene lugar la ausencia de la luz solar, pues no en balde pertenece a una cultura de raíces aztecas.

En la última parte del *Divino Narciso*, se explaya el tema de la Eucaristía. Narciso fallece para resucitar. La Naturaleza Humana pronuncia un planto por el amado, en el que lamenta la ocultación de su cuerpo. Entonces se le aparece el hermoso zagal que la interroga (vs. 1947-1950):

¿Por qué lloras, Pastora?
Que las perlas que viertes
el Corazón Me ablandan,
el Alma Me enternecen.

Sor Juana adapta el famoso *leitmotiv* de pastores "*quem quaeritis?*", himno de la Pascua de Resurrección, otorgándole un marcado sentido lírico. La metamorfosis de Narciso en flor se interpreta como la transustanciación de Cristo en Pan eucarístico. La Hostia consagrada redime al ser humano de su culpa. Sor Juana logra explayar, mediante la compleja alegoría, una lección religiosodidáctica. La fábula de Narciso le sirve de agudeza ingeniosa para ilustrar el sacrificio de Jesucristo por la humanidad.

El análisis temático-estructural y estilístico descubre un modelo que conforma los tres autos sacramentales. Las loas sirven de *inducción* de la representación del auto. Éste presenta claramente explícita la argumentación filosófica. Recurre a la técnica del teatro dentro del teatro para ilustrar específicas ideas abstractas. Desarrolla un tema histórico o bíblico o mitológico que encierra una alegoría moral y religiosa. Y, finalmente, celebra el dogma del Santísimo sacramento. Estos aspectos dramáticos formulan, en su organización, un deslinde de los patrones de la escuela española y precisan un ordenado esquema artístico en el que la Décima Musa alcanza eximia expresión.

MASCULINO/FEMENINO: INTERRELACIONES GENÉRICAS EN *EL DIVINO NARCISO* DE SOR JUANA

MARTA GALLO

University of California, Santa Barbara

0.- Los personajes teatrales, al presentarse en el escenario ante los ojos de los espectadores, deben asumir, obvia y necesariamente, formas visibles, y la mayor parte de las veces, aunque no siempre, humanas. Además de la apariencia visual, cada personaje se configura verbalmente; y tratándose de la lengua española, como es el caso del *Divino Narciso*, al que aquí me refiero, los nombres que los designan deben sujetarse a un género gramatical. Es, casi diríamos, dogma lingüístico el que entre la clasificación genérica gramatical y el sexo de los referentes respectivos no exista una relación biunívoca; sin embargo en un mundo creado por el lenguaje y presentado visualmente en el escenario se impone una correlación más estrecha entre género gramatical y sexo que la que puede establecerse en el uso cotidiano. El lenguaje, por medio de su propia distribución genérica, sienta así las bases para una organización referencial de ese mundo imaginario reveladora de cómo se concibe la interrelación hombre/mujer, m/f, en la realidad cotidiana, o quizá, más exactamente, en una especie de modelo subyacente¹.

¹ La clasificación de palabras por medio del género gramatical, si se acepta que tiene alguna relación con el referente, puede seguir distintos criterios según la lengua y aun dentro de una misma lengua: humano vs. suprahumano, concreto vs. abstracto, animado vs. inanimado, personal vs. no personal, o aun diferencias de tamaño. La correspondencia género gramatical-sexo se impone según algunos lingüistas, aunque reconocen que en la atribución de género pueden intervenir además criterios culturales y subjetivos (cf. OTTO JESPERSEN, *The Philosophy of Grammar*, G. Allen, London, 1924). Para otros, esta clasificación gramatical sólo obedece a la forma de las palabras. Para unos y otros, sin embargo, la distribución es en parte irracional. La relación entre género y sexo se encuentra ya considerada en Aristóteles y en los primeros gramáticos latinos (cf. DENIS BARON, *Grammar and Gender*, Yale University Press, New Haven-London, 1986). La conservación del género gramatical en una lengua pone en evidencia, según algunos, un marcado sexismo social; según otros, en cambio, son más sexistas las sociedades cuya lengua carece de género gramatical (*id.*) — Con respecto a la literatura, algunos consideran que las lenguas con género imponen más restricciones a los poetas, mientras otros piensan que el género ofrece en cambio mayores recursos lingüísticos. Como quiera que sea, en la atribución de género (en ambos sentidos, referencial y gramatical) metafórico actúan esquemas mentales, estereotipos sociales, tradiciones culturales y literarias. Así, para James Harris, gramático inglés del siglo XVIII, la idea de personificar la muerte como femenina sería ridícula, porque se relaciona con lo masculino por su "irresistible poder" (*id.*) Esto es difícil de aceptar para la lengua española, donde *muerte* es palabra femenina. Según ANTOINE MEILLET, *Linguistique historique et linguistique*

El divino Narciso presenta, en este sentido, una distribución genérica de peculiar interés.

1.- En la loa, el principio organizador de los personajes alegóricos es la pareja² hombre y mujer, m/f: Religión y Celo, frente a América y Occidente, figuran respectivamente la cultura española y la precolombina.

En la pareja española, los roles hombre-mujer se delinean con claridad. Los parlamentos de Religión la presentan como mujer y guardiana del culto cristiano; en ella se manifiestan los atributos de un estereotipo femenino tradicional aún vigente hoy: la piedad, el poder de persuasión, la suavidad³. Celo, por su parte, actúa en el rol tradicional del hombre y del militar: como "ministro de Dios", está dispuesto a la guerra para castigar y dar muerte a quienes agravian a Religión, su "...dulce Esposa querida" (v. 133), mientras que ella sólo pide la rendición de los ofensores. Si en Celo prevalece la valentía, en Religión la piedad; si a él lo impulsa la fuerza, Religión obra por la razón⁴, y así lo dice a Celo (vs. 214-217):

porque vencerla por fuerza
te tocó; mas el rendirla
con razón, me toca a mí,
con suavidad persuasiva.

En esta pareja española es notable el predominio de la figura femenina; en los diálogos entre ambos, Celo mantiene una actitud de sumisión y obediencia, justificada claro está por el carácter alegórico de los personajes, y por la jerarquía de valores entre el poder temporal y el espiritual, prevaleciente en la época.

En cuanto a la pareja formada por América y Occidente ("india bizarra" e "indio galán", dice la acotación) no resulta tan clara una semejante distribu-

générale, Champion, Paris, 1948, y la mayoría de los gramáticos, el género masculino indoeuropeo es inclusivo del femenino, lo cual, según el pensamiento feminista actual, no es sino proyección de una concepción del mundo centrada en lo masculino. Como se verá, Sor Juana propone por el contrario que femenino (claro que en el sentido referencial) es el género inclusivo.

² Esta organización en parejas podría relacionarse con la visión gnóstica del mundo, basada en un principio dual, a la que se refiere OCTAVIO PAZ, *Sor Juana Inés de la Cruz, o Las trampas de la fe*, Seix Barral, Barcelona, 1982, p. 230.

³ Según SIGMUND FREUD, *Femininity*, The Standard Edition, 1957, t. 22, p. 113, el sexo fisiológico impone un destino; para SIMONE DE BEAUVOIR (*The Second Sex*, Jonathan Cape, London, 1953), en cambio, una mujer se hace, no nace. Posiblemente ambos, hasta cierto punto, tienen la razón (cf. J. LACAN, "Propos directifs pour un Congrès sur la sexualité féminine", *Écrits*, Éds. du Seuil, Paris, 1966, pp. 725-736).

⁴ Religión es además, evidentemente, portavoz de la autora: como Sor Juana, Religión confía en su destreza verbal y de argumentación; suyo es el plan del auto y la idea de presentarlo en Madrid. Todo esto dice Religión que lo hace por obediencia, no por osadía (loa, vs. 455-456) como también lo dice Sor Juana al referirse a su propia obra.

ción de roles femenino y masculino. América suena tanto o más agresiva que Occidente; sus palabras amenazan (vs. 166-176):

[A Celo]
 Bárbaro, loco, que ciego,
 con razones no entendidas,
 quieres turbar el sosiego
 que en serena paz tranquila
 gozamos; icesa en tu intento,
 si no quieres que, en cenizas
 reducido, ni aun los vientos
 tengan de tu sér noticias!
 Y tú, Esposo, y tus vasallos,
 (*Al Occidente.*)
 negad el oído y vista
 a sus razones [...]

Es ella quien pide (u ordena) a su esposo negar "oído y vista" a las razones de Religión y Celo, aunque sí es Occidente quien responde a la voz de guerra de Celo. En general, en la interacción dialógica, los dos personajes masculinos (Occidente y Celo) secundan a sus mujeres (América y Religión respectivamente), formulando en sus palabras la realización de conductas que ellas sólo han sugerido.

Es significativo que el incipiente concierto entre las dos culturas se manifieste por primera vez en un diálogo entre las dos mujeres: América da el primer paso hacia la conversión al cristianismo, cuando pregunta sobre "esa Deidad" que Religión le ha presentado como verdadera (vs. 297-324):

RELIGIÓN
 Esos milagros que cuentas,
 [...]
 obras del Dios Verdadero,
 y de Su sabiduría
 son efectos[...]
 [...]
 a faltar Su productiva
 Providencia, que concurre
 a darles vegetativa
 alma.
 AMÉRICA
 Cuando eso así sea,
 dime: ¿será tan propicia
 esa Deidad, que se deje
 tocar de mis manos mismas.

La métrica subraya este concierto, al repartir entre ambas interlocutoras la medida de un mismo verso (321). Occidente sigue luego los pasos de América, en un semejante intercambio dialógico con Religión (v. 383).

Es curioso observar además cómo, en el enfrentamiento entre las dos culturas, que ambas parejas actúan, y cuando es inminente el choque, la ruptura está señalada por una acotación escénica que indica, en los movimientos de los personajes, una especie de quiasmo por el que América se separa de Celo, y Religión de Occidente. Resulta así figurada en un lenguaje corporal la negación, o el rechazo, de una pareja mestiza (loa, fin esc. II).

1.1.- Hay en la loa sin embargo una figura masculina sin pareja femenina: un personaje ausente que no tiene en el escenario ni apariencia visible, ni voz, ni tampoco nombre, salvo su mención como "Dios de las Semillas". Sus atributos, según los enuncian América y Occidente, son el de "Quien las fertiliza" (v. 18), conserva la vida (v. 50), es "...corporal sustento / de la material comida" (vs. 61-62), y "...de las manchas / el Alma [nos] purifica" (v. 68). Bajo el atributo masculino privativo (el de progenitor o "quien las fertiliza"), esta demónica parodia figura a un Dios-Padre, aunque en sus otros atributos (no privativos masculinos ni femeninos) se presenta como parodia del Narciso/Cristo del auto, o sea de Dios-Hijo.

2.0.- Antes de pasar a considerar el auto, y tratar su diferente organización de la pareja y de los respectivos rasgos m/f, quisiera señalar la diferencia de niveles temporales entre auto y loa, diferencia que como se verá condiciona las particularidades de la pareja en cada caso, o por lo menos se corresponde con ellas.

La loa, al presentar el encuentro de la cultura indígena americana y la española, hace referencia a un tiempo histórico, situado en un pasado más o menos reciente si se considera la época en la que escribe Sor Juana. El auto en cambio se refiere a un tiempo mítico, el de la caída y redención de la humanidad; si bien es cierto que la muerte y resurrección de Cristo podrían situarse históricamente, Sor Juana misma se refiere a ellas como ocurriendo en un tiempo fuera del tiempo⁵; además, la forma con que el auto las reviste es precisamente la de un mito, el de Narciso.

En consecuencia, las parejas de la loa, sobre todo la española, presentan las características del modelo de la realidad cotidiana conocida por Sor Juana, donde la mujer "reina pero no gobierna". Algo diferente ocurre con la pareja indígena; ya en época de Sor Juana, los indios pertenecían a una clase social inferior, donde por lo general los roles respectivos no se encuentran tan bien

⁵ Cf. C. LÉVI-STRAUSS, *Structural Anthropology*, Doubleday, New York, 1967, p. 205: "We have distinguished *langue* and *parole* by the different time referents which they use. Keeping this in mind, we may notice that myth uses a third referent which combines the properties of the first two. On the one hand, a myth always refers to events alleged to have taken place long ago. But what gives the myth an operational value is that the specific pattern described is timeless; it explains the present and the past as well as the future".

delimitados, y la mujer puede, y a veces necesita, llegar a ser tan agresiva como el hombre.

Por el contrario, en el auto, donde como dije se trata de un tiempo mítico, se establece otro tipo de relación m/f. Narciso/Cristo y Naturaleza Humana, figurando lo divino y lo humano respectivamente, tratan de superar la desunión de la pareja, y se buscan como los amantes del Cantar de los Cantares. Esta aspiración a la pareja mística se corresponde con ese tiempo ya no histórico sino mítico.

2.1.- El resto de los personajes del auto, alegóricos todos, se presenta con ropaje femenino, y con esto me refiero también al género gramatical: Gracia, Eco, Gentilidad, Sinagoga, Soberbia⁶. Este último personaje forma con Amor Propio la única pareja establecida, pero como integrantes de la "individua" persona del demonio, Eco. La Fuente de la Gracia, representación de la Virgen María, puede ser considerada también un personaje femenino, al que enseguida me refiero.

Alrededor de la acción central actuada por Narciso/Cristo y Naturaleza Humana, el entorno femenino desempeña un rol tradicionalmente atribuido a las mujeres: Gracia y la Fuente colaboran para que Naturaleza Humana logre el amor de Narciso/Cristo, mientras Eco, ayudada por la pareja que integra su "individua persona", confabula en contra.

Narciso/Cristo es en el auto el único personaje masculino, como corresponde a la superioridad indiscutible de la divinidad; no podía ser de otro modo, según las raíces judías de la tradición cristiana. El Amor Propio es también masculino, pero así ¿no es reflejo paródico de un atributo de la divinidad? Hay que tener en cuenta que, como se verá, el demonio, de la loa al auto, ha reorganizado su personalidad.

⁶ En *El veneno y la triaca*, auto de Calderón (cf. *Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo xvii*, BAE, t. 18, Atlas, Madrid, 1952), entre los personajes alegóricos está el Judaísmo, que en *El divino Narciso* se presenta con nombre de género gramatical femenino, y por lo tanto con figura femenina: Sinagoga. También la humanidad está presentada en un auto de Calderón como *Hombre*, mientras que en *El divino Narciso* es *Naturaleza Humana*, y es claro que no podría ser de otra manera, dada la versión del mito allí presentada. Es verdad que a veces en Sor Juana el nombre del personaje no coincide en su género gramatical con el sexo asignado; por ejemplo, en *El Mártir del Sacramento*, *San Hermenegildo* aparece en el auto un personaje alegórico, Apostasía; Méndez Plancarte aclara (nota a vs. 1113-1122) que no es una figura alegórica femenina, y el personaje mismo se define en sus parlamentos como masculino (vs. 1116-1117, y 1773-1774: "y más a mí, que principal Prelado / de la Ley Arriana soy / [...] tanto que yo, por mí solo, / toda la Ley represento"; también Leovigildo [v. 1175] lo llama "Padre"). Semejante discordancia entre género gramatical y sexo se da también en un auto de Valdivielso, *El peregrino*, donde el Deleite se presenta con figura de mujer (cf. *Autos sacramentales desde...*). PAZ, *op. cit.*, comenta especialmente este mundo de ideas, razonamientos, silogismos, con ropaje femenino, que Sor Juana despliega en el escenario. G. SABAT DE RIVERS, "A Feminist Rereading of Sor Juana's *Dream*", en *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. S. Merrim, Wayne University Press, Detroit, 1991, pp. 142-161, estudia esta tendencia de Sor Juana a feminizar sus alegorías.

En cuanto a lo femenino, se presenta bajo la apariencia visible de mujer en tres personajes centrales: Naturaleza Humana, Gracia y Eco; pero hay esa otra representación de lo femenino, sin cuerpo de mujer y sin voz, en una especie de superabstracción de la función maternal: la Fuente. En esta función la Fuente se equipara con Naturaleza Humana, que en repetidas ocasiones se define también como madre (vs. 24, 28-29, 43-44, 110-113)⁷.

2.2.- Mucho se ha dicho sobre esta Fuente del *Divino Narciso* y sobre su polisemia en la que convergen sentidos bíblicos y clásicos paganos: Bautismo, Redención, y por lo tanto muerte y resurrección divinas y renacimiento humano (en cierto modo, una metamorfosis)⁸; me pregunto si sería ir demasiado lejos recordar aquí los cenotes mayas y las ceremonias religiosas que en ellos tenían lugar, y sobre todo recordar la concepción precolombina de la muerte como fuente de vida⁹.

El texto del *Divino Narciso* presenta a la Fuente como figura de la Virgen María, seno materno que da la vida a un Dios, pero también seno de su muerte redentora que ofrece la vida eterna al alma humana.

En el escenario, la presencia de la Fuente se va perfilando gradualmente: primero, en un extremo lateral (cuadro 3, esc. VI); luego, en el centro (cuadro 4, esc. IX); finalmente, compartiendo el foco central con la epifanía del Cáliz y la Hostia (cuadro 5, esc. XIV). En los parlamentos de los personajes, primero aparecen repetidas menciones a "fuentes y flores" (Gentilidad y Coro 2, esc. I del cuadro 1) en relación con el nombre de Narciso; semejantes menciones en plural hace Naturaleza Humana (vs. 90, 245), pero pronto se singularizan,

⁷ JULIA KRISTEVA, *Histoires d'amour*, Denoël, Paris, 1983, pp. 227 ss., señala el rechazo que el feminismo actual hace de la representación de la femineidad centrada en la función maternal, y comenta: "Cette résorption de la féminité dans le Maternel, résorption propre à de nombreuses civilisations mais que le christianisme conduit, à sa façon, à l'apogée, serait-elle simplement l'appropriation masculine du Maternel lequel, selon l'hypothèse que nous adoptons, n'est donc qu'un fantôme recouvrant le narcissisme primaire?" Como quiera que sea, Sor Juana se apoya en la función maternal pero para ir mucho más allá y proponer lo femenino como género que "todo lo comprende".

⁸ Cf. M. L. SALSTAD, "El símbolo de la fuente en *El divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz", *Explicación de Textos Literarios*, 9 (1980-81), 41-46; también notas de Méndez Plancarte (*Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, F.C.E., México, 1951-1957). Aunque no lo mencionan estos autores, la fuente aparece en otros autos anteriores al de Sor Juana, aunque sólo con la connotación bíblica de fuente de vida y de pureza; así, en el anónimo *La Fuente de la Gracia*, o en el *Aucto de la Fuente de los Siete Sacramentos* (cf. *Autos sacramentales desde...*). Con alusión a Narciso, en *El veneno y la triaca* de Calderón, es la Naturaleza quien se enamora "de sí propia" mirándose en una fuente (esc. XI y XII) cuyas aguas se enturbian después de recibir Naturaleza el veneno.

⁹ CHRISTIAN DUVERGER, *La fleur létale. Économie du sacrifice aztèque*, Éd. du Seuil, Paris, 1979, pp. 149 y *passim*, interpreta el sacrificio humano entre los aztecas como liberación de energía para ofrecerla como don en función del grupo social; o sea, la muerte ritual como fuente de vida. No creo, por supuesto, que Sor Juana tuviese presente esto; me limito a señalarlo ya sea como coincidencia o bien como sincretismo en el que la supervivencia de la concepción precolombina contribuye a enriquecer el sentido del sacrificio cristiano.

con una focalización progresiva ("alguna Fuente", en boca de Naturaleza Humana, v. 251; "la Fuente", también Naturaleza Humana, v. 270; y coincidiendo ya con su presencia en el escenario, "aquella Fuente", dicho por Gracia, v. 1115, y Narciso, v. 1319; "esta Fuente", dicho también por Narciso/Cristo, v. 1335). La referencia final, dicha por Gracia (vs. 2183-2185), describe la epifanía en la que la Fuente y el cáliz eucarístico se muestran en el escenario como reflejo anamórfico el uno del otro: "Mirad, de la clara Fuente / en el margen cristalino, / la bella Cándida Flor". Palabras que se refieren tanto al narciso junto a la Fuente, cuanto a la Hostia junto al Cáliz. En esta especie de doble imagen de la epifanía se presenta en doble versión la pareja mística, lo femenino (y humano) conteniendo lo masculino (y divino).

En *El divino Narciso*, la Fuente (la Virgen María, fuente de la Gracia, madre de Dios-Hijo, y "mujer verdadera"), al reflejar en sus aguas a Naturaleza Humana, hace posible el encuentro con Narciso/Cristo y por lo tanto la trascendencia entre lo humano y lo divino, esa unión que para una concepción religiosa del mundo ha de ser la forma excelsa del amor. El principio femenino, más allá de la apariencia de los sentidos, se constituye en mediador(a) (o *bisagra*, palabra que usa Sor Juana en otros textos¹⁰) de las escalas o diferencias del ser, humano y divino, mujer y hombre, en última instancia el yo y el Otro.

3.- La pareja m/f se despliega en el auto en tres conjunciones virtuales: una, entre Narciso/Cristo y Eco, es rechazada por Cristo, aunque deseada por Eco; en las otras dos, casi reflejo la una de la otra, la Fuente (Virgen y madre) y Dios Hijo, Naturaleza Humana y Dios hijo (o Narciso Cristo), en ambos casos humanidad y divinidad, realizan su unión amorosa.

Debería quizá agregar otra pareja, esta vez conjunción f/f: el espejo de la Fuente y su reflejo de Naturaleza Humana; esta conjunción es la que hace posible el amor de la pareja mística. Bajo el signo de la Madre (atributo femenino por excelencia) se presenta así el principio humano del que irradian la vida de Dios y su muerte, muerte cuyo sentido es la transfiguración de la vida humana en trascendencia, amor o unión, entre humanidad y divinidad. En el nombre de la Madre, se cifra una dinámica tensión de la pareja, m/f, divino/humano, vida y muerte divinas/vida humana transfigurada.

¹⁰ PAZ, *op. cit.*, pp. 493-494, relaciona el uso de *bisagra* que hace Sor Juana con la idea de Aristóteles sobre mediación entre las especies, los órdenes y las familias, o sea la concepción del mundo natural como un vasto sistema de goznes. En Letra por "Tierno, adorado Adonis" (*Obras completas*, t. 4, p. 116), dirigido al hijo de los marqueses de la Laguna: "bisagra que amorosa / dos corazones unes, / que siendo antes unión, / a identidad reduces" (vs. 17-20); menciona otros usos de *bisagra* por Sor Juana, Alberto G. Salceda en nota (p. 553) correspondiente al texto aquí citado. En cuanto a la relación divino-humano correspondiente a la de m-f, KRISTEVA (*op. cit.*, p. 86) hace referencia a una relación semejante dada en el Talmud, donde una pareja de querubines representa el varón a Dios y el femenino al pueblo de Israel.

3.1.- En esas tres figuraciones de lo femenino (Naturaleza Humana, Eco, Fuente), es interesante comparar el diferente comportamiento lingüístico en cada una de ellas. Naturaleza Humana goza de plena habilidad discursiva; sin embargo, los diálogos que sostienen ella y Narciso/Cristo se realizan siempre en ausencia de uno de los dos interlocutores, y sólo después de la muerte de Narciso se establece una verdadera interacción dialógica entre ambos. Eco en cambio, a pesar de lo que podríamos llamar su afasia, mantiene una asombrosa interacción dialógica con Narciso/Cristo, en la que los dos colaboran para reconstruir un discurso coherente hecho de las incoherencias de Eco (cuadro 4, esc. XII)¹¹. Y por fin, y quizá lo más sugestivo, el silencio de la Fuente; aunque Gracia y Naturaleza Humana se dirigen a ella con un *tú*, este *tú* nunca recibe respuesta verbal (cuadro 3, esc. VII).

En la loa, el "Dios de las Semillas" también se caracteriza por su ausencia de voz. Me pregunto entonces si este silencio, el de un falso Dios Padre, no queda sustituido en el auto por otro silencio, el de la madre y mujer verdadera; si el nombre del Padre, no formulado en la loa, no queda sustituido en el auto por el nombre, sí formulado, de la Madre (mujer "verdadera") junto al nombre del Hijo (Naturaleza Humana dice de él que "ya el Fruto de David tiene la Silla / de Su padre...", vs. 903-904). De la loa al auto, lo verdadero en lugar de lo falso, la Madre y el Hijo en lugar de un Padre e Hijo indiferenciados. Si el nombre de la Madre como alternativa frente al nombre del Padre forman parte de diferentes esquemas simbólicos para la interpretación del mundo (cf. Lacan), algunos textos literarios hispanoamericanos actuales, al reiterar la pérdida del lazo Padre-Hijo (como es el caso en Rulfo, Quiroga, Borges, Roa Bastos, entre otros), evidencian quizá un intento de restituir ese nombre del Padre obliterado, o desplazado, en el auto de Sor Juana; vale decir, se podría vislumbrar en estos textos actuales un nuevo esquema simbólico.

3.2.- En el auto, la figura del Padre, aunque sí reconocido como origen, junto con el Hijo, del amor (Gracia, vs. 2236-2238), queda relegada a un segundo plano, al *illo tempore* mítico de ese padre autoritario que castiga a Naturaleza Humana, evocado por Gracia (v. 1087); el mismo que desampara al Hijo (Narciso/Cristo, v. 1703) que lo invoca.

Esta sustitución del nombre del Padre por el de la Madre, aparte de instaurar la pareja mística Madre (humana)-Hijo (divino), se corresponde con otra manifestación de un tránsito a lo femenino, en la figura del demonio: éste, enmascarado en la loa, con una máscara (o persona) de rasgos indiferenciados que simulan a la vez al Padre y al Hijo, queda en el auto desenmascarado, o con otra máscara (o persona), la de mujer. Esta feminización de Satán

¹¹ M. GALLO, "Relaciones dialógicas en la literatura hispanoamericana", *Filología*, 24 (1989), 115-132.

llama la atención, sobre todo si se toma en cuenta que tradicionalmente (en los autos de Lope y de Calderón, por ejemplo) el diablo aparece con nombre y figura masculinos¹².

La incorporación de lo femenino en el auto opera como catálisis para contribuir a configurar la pareja mística del amor entre lo divino y lo humano, pero también para configurar al adversario, Satán. Lo femenino se presenta así como el principio humano (y por qué no, también el diabólico) que abarca a lo masculino (y divino), sin establecer para sí una jerarquía de superioridad¹³.

En resumen, interesa señalar cómo en *El divino Narciso*, mediante las interrelaciones genéricas, y con la activa colaboración del género gramatical de la lengua española, se propone un esquema simbólico por el que lo femenino se afirma como principio humano irradiador de vida y de muerte, humanas y divinas; se establece además entre femenino y masculino, en la pareja mística, no una polarización sino una interacción dinámica. En cuanto a la pareja de la realidad cotidiana, como en un eslabón inferior dentro de la cadena del ser, lo femenino (Religión y América) también desempeña un papel de preminencia aunque formando una unidad dual con lo masculino (Celo y Occidente). Desde esta perspectiva, el destino de Sor Juana, que sucumbe ante las

¹² Satán, como todos los ángeles, caídos o no, siendo espíritu puro, no tiene sexo. Pero al tomar apariencia sensible para comunicarse con los seres humanos, tradicionalmente estos espíritus puros parecen preferir el género masculino. Significativamente, las escrituras apócrifas y las sectas marginales del cristianismo son las que nombran ángeles y demonios femeninos. Ejs., Pistis Sofía entre los gnósticos, o Shekirah en el folkore rabínico (cf. GUSTAV DAVIDSON, *A Dictionary of Angels*, Collier-Macmillan, London, 1967). Algunos de estos espíritus puros pueden inclusive tomar en diferentes apariciones un diferente sexo, según lo dice el *Zohar*. También en la mitología de la antigüedad clásica, Tiresias (aunque puramente humano) es un ejemplo de trashumancia sexual; otro ejemplo de esto, ya en la literatura occidental moderna, el Orlando de Virginia Woolf. – En la tradición literaria española, Lope y Calderón presentan al diablo con figura de hombre; sus nombres (Lucifer, Luzbel, Lucero, etc.) lo identifican como tal, aunque algunos corresponden a demonios auxiliares de Satán (Cf. DAVIDSON). Sor Juana parece considerar el sexo como accidente, y en algunos de sus textos juega con esos cambios genéricos; así, en *Amor es más taberinto* dice Atún a su amo Teseo (jornada I, esc. V, vs. 932-935): "pero déjate querer / al menos, y hazte de cuenta / que ella el Príncipe Fedro es / y tú la Infanta Tesea". También en Villancicos de la Concepción de 1689, o en Villancicos de la Asunción de 1676, donde en el villancico VI llama a la Virgen con epítetos propios del sexo masculino: "Deshacedora de tuertos", "Bradamante en valentía" (vs. 10 y 22). En *Neptuno Alegórico (Obras completas)*, t. 4, p. 391 dice de Minerva y Neptuno "ser una cosa [...] aunque debajo de diversos respectos". También en *Ejercicios de la Encarnación* (p. 489): "y crió Dios al hombre a su imagen y semejanza, varón y mujer", prefiere citar esta primera versión que da el Génesis sobre la creación del hombre (Génesis 1: 27), y no la segunda (Génesis 2: 21-22) que se refiere a la creación de Eva con la costilla de Adán. – Ya no referente al diablo, otro ejemplo de feminización notable concierne a los progenitores de Narciso/Cristo; mientras en la versión clásica del mito el padre de Narciso es un río, en la versión que presenta Sor Juana el padre es Dios, pero el río ha pasado a ser fuente y madre. Incidentalmente, aunque quizá no significativamente, un punto gramatical, quizá de importancia secundaria, pero que ayuda a este desplazamiento: *fons*, palabra masculina en latín, ha llegado a ser en español *fuentes*, palabra femenina.

¹³ En *Ejercicios de la Encarnación*, p. 503: "¡Todo cabe, todo lo comprende, todo lo abraza, todo lo merece el ser Madre de Dios!"

presiones de un *establishment* masculino, se explicaría por las imperfecciones de un mundo humano donde se puede llegar a subvertir el orden superior y trascendente.

LA FUENTE HERMAFRODITA EN *EL DIVINO NARCISO* DE SOR JUANA

ELENA GRANGER-CARRASCO
University of California, Los Angeles

En el auto sacramental *El divino Narciso*¹, Sor Juana Inés de la Cruz convierte el sentido negativo de la figura ovidiana en un símbolo del máximo bien cristiano. Cambia el reflejo de Narciso por el reflejo de otro ser. La nueva identidad asignada al reflejo de Narciso es el personaje femenino, Naturaleza Humana, sujeto humano frente a Narciso, sujeto divino. La identidad de los dos se encuentra en relación con el Otro. La Biblia (Génesis 1:27) sirve de base teológica para la conversión del símbolo pagano en símbolo cristiano y ontológico, y la creación del hombre y la mujer, descrita en el Génesis, toma forma dramática a través de la acción derivada del amor erótico del Cantar de los Cantares. Así que el tema de la creación se vincula con el de la procreación.

Vale la pena mencionar la clase de construcciones ontológicas representadas en los autos de Pedro Calderón de la Barca, modelo español de Sor Juana. Generalmente, en los autos calderonianos las figuras divinas descendían al escenario y las humanas ascendían. La construcción de una línea vertical en el escenario, donde los seres divinos bajaban y los humanos subían, visualmente representaba la línea vertical de la jerarquía tradicional del ser². En el auto de Sor Juana, Narciso se acerca a Naturaleza Humana en línea horizontal, sugiriendo un enfoque ontológico distinto del de Calderón. Sor Juana dirige la acción por las didascalias que preceden a la escena de la fuente del *Divino Narciso*: "*Llegan las dos [Naturaleza Humana y Gracia] a la Fuente; pónese la NATURALEZA entre las ramas, y con ella la GRACIA, de manera que parezca que se miran; y sale por otra parte NARCISO...*" (p. 57). Los actores tienen que tomar un lugar específico para que la imagen de Narciso y la de Naturaleza Humana se miren a la vez. La índole de la relación entre Naturaleza Humana y Narciso parece plasmar democráticamente la cuestión

¹ Utilizo las *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, t. 3, ed. A. Méndez Plancarte, F.C.E., México, 1976.

² Dos ejemplos se encuentran en *El diablo mundo* y en *Las órdenes militares*.

del ser, tanto en términos de mujer y hombre como en términos de divino y humano.

El reflejo de Dios Padre, presente deícticamente fuera del escenario, se materializa desde el orbe celestial en una fuente que simboliza a la Virgen María. Naturaleza Humana se refiere a la fuente, todavía fuera del escenario, en la escena segunda: "*Esa Fuente libre / de aquellas aguas salobres*, será la Inmaculada María, la 'Siempre Limpia', cuya Alma copiará la más bella y pura imagen de Dios" (Méndez Plancarte, p. 519). La fuente tiene el poder de borrar los pecados de Naturaleza Humana: "...vamos a buscar / la Fuente en que mis borriones / se han de lavar...", dice la Naturaleza Humana (vs. 269-271). Cuando Naturaleza Humana atribuye un poder bautismal a la fuente, envuelve por asociación al Espíritu Santo. Con Narciso, o Cristo, al lado, todo el ser tripartito de Dios se representa por el símbolo de la fuente. Gracia, que guía a Naturaleza Humana a la fuente, también glosa el valor simbólico de la fuente en su diálogo con ella (vs. 1115-1124):

y llegando a aquella Fuente,
cuyas cristalinas aguas
libres de licor impuro,
siempre limpias, siempre intactas
desde su instante primero,
siempre han corrido sin mancha,
Aquésta es de los Cantares
aquella Fuente Sellada,
que sale del Paraíso,
y aguas vivificas mana.

La referencia a los ríos que salen del paraíso establece que el origen de la fuente está en Dios. Luego, al llegar a la fuente, Narciso repite la idea de que ésta encarna, o refleja, todo el orbe celestial que es otra referencia al Padre Dios en el Cielo (vs. 1331-1335):

en todo el curso luciente
que da desde Ocaso a Oriente
no esparce en Signos y Estrellas
tanta luz, tantas centellas
como da sola esta Fuente.

Narciso sigue alabando a la fuente como si fuera la novia del Cantar de los Cantares, o su amada Naturaleza Humana (vs. 1346-1355):

Recién abierta granada
sus mejillas sonrosea:
sus dos labios hermosea
partida cinta rosada,
por quien la voz delicada,
haciendo al coral agravio,
despide el aliento sabio

que así a sus claveles toca;
 leche y miel vierte la boca,
 panales destila el labio.

Luego en su diálogo, Narciso recoge otras imágenes asociadas con la Madre, por ejemplo, *sabio*, *leche*, *vierte de la boca* en los versos que acabamos de ver, así como *la concha* (de Venus que también se presentó como símbolo de la Virgen en un auto de Calderón), *copos de nieve*, referencia a los pechos, y *luna*. La imagen de Naturaleza Humana se ve en la fuente durante este diálogo de Narciso y se confunde con el simbolismo de la Virgen. Narciso, al penetrar físicamente en el agua de la fuente, dice (vs. 1386-1389):

¡Vén, Esposa, a tu Querido;
 rompe esta cortina clara;
 muéstrame tu hermosa cara,
 suene tu voz a mi oído!

La penetración de Narciso en el agua, como si fuera un velo femenino, además del erotismo implícito, abarca la participación de todos los seres presentes. Es decir, el Padre y la Madre, cuya identidad se une. Se ve de tal manera que, sin el Otro, ninguno sería completo.

La búsqueda amorosa entre Naturaleza Humana y Narciso culmina cuando sus miradas se encuentran en las aguas de la fuente. La presencia simbólica del Padre y de la Madre les ofrece un espacio íntimo como sucede con los amantes en el *Cantar de los Cantares*. Por lo tanto, la búsqueda del Otro divino involucra dos presencias femeninas: la amada pastoril y la Madre María, que a veces parecen una sola. La construcción visual de la fuente en la escena novena es una interpretación singular del ser cristiano.

Si consideramos las abundantes figuras femeninas que funcionan simbólicamente en las obras barrocas —la asociación del misterio de la Eucaristía con María en los autos de la segunda mitad del siglo XVII y las resurgencias de un fuerte movimiento mariano³—, puede sugerirse que la sociedad hispana en general expresaba un impulso de reestablecer el valor de la madre. A causa del tema explícitamente teológico, Sor Juana no podía representar a la Virgen de manera tan exaltada en un auto sacramental de la misma manera como lo

³ PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, *Obras completas*, t. 3: *Autos sacramentales*, ed. A. Valbuena Prat, Aguilar, Madrid, 1987, pp. 19-20; ALEXANDER A. PARKER, *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Ariel, Barcelona, 1983, pp. 59, 63. Respecto a la resurgencia del interés por la Virgen, véase I. BENGOCHEA, OCD, "'Vidas de la Virgen María' en la España del siglo XVII", y L. Díez Merino, "Fundamentos bíblicos en cuestiones mariológicas y perspectivas del culto mariano en Francisco Suárez", en *Doctrina y piedad mariana en España. Siglos xvii-xviii*, KADMOS, Salamanca, 1984, pp. 57-103 y 147-184.

hizo en su prosa y su poesía. Sin embargo, logró construir una imagen visual que nos hace pensar que María ocupa un lugar junto al de Dios Padre⁴.

En el contexto tradicional de los autos calderonianos, Sor Juana se atreve a insinuar el erotismo del Cantar de los Cantares, celebración pagana de la fertilidad, que encuentra eco discursivo en el Dios de las Semillas de la loa, figura de la celebración mexicana de la fertilidad. Aquí, la asociación de los dos ritos paganos inspira —como parte vital de la creación del ser y de la revitalización espiritual— una vinculación de símbolos de la procreación terrenal con la muerte y resurrección de Cristo. Tanto el significado de la fiesta mexicana como el rito cantado por Salomón suponen la presencia femenina y su función vital en la sobrevivencia humana.

En *El divino Narciso*, la inclusión de un componente femenino en la construcción del ser se logra con la ayuda de símbolos herméticos a los cuales quisiera referirme en este trabajo. Creo que Sor Juana escogió las referencias herméticas que vamos a analizar aquí para incorporarlas al sistema simbólico del *Divino Narciso*. Así como la palabra *concha* funciona en el diálogo de Narciso como metonimia de Venus, adquiriendo nuevas asociaciones con la construcción madre/amada, específicamente diseñada para el drama del *Divino Narciso*, parece que el narciso, flor, y Narciso personaje provienen de conceptos herméticos para cumplir con otra función al servicio del sistema de referencia del auto. El enfoque democrático, por ejemplo, tiene su origen en el pensamiento hermético de la época de Sor Juana; sin embargo, no creo que se haya impresionado tanto por esa filosofía. La utilizó para poder construir una estructura simbólica que llevaría su personal visión filosófica, cristiana. Veamos las fuentes herméticas de la idea central en cuanto el personaje Narciso.

En el mito hermético de la creación del ser humano, el hombre primordial, hijo inmediato de la mente divina, vio su propia imagen en el bello orden del "cosmos" y, enamorándose de este orden, descendió. No fue seducida por la maldad; no cometió ningún pecado. Asomándose por el nivel astral, justamente al borde de lo divino —su propio hogar— se enamoró de su reflejo en la naturaleza de la tierra; bajó sencillamente por su amor a lo divino reflejado allí. La naturaleza, el encarnamiento sensible o material del ser divino, también se enamoró de este ser microcósmico. Así, el hombre entró en el mundo material, y así se involucró en las dificultades surgidas por la incompa-

⁴ Véase el estudio de G. SABAT-RIVERS, "Ejercicios de la Encarnación: sobre la imagen de María y la decisión final de Sor Juana", *Literatura Mexicana*, 1 (1990), 349-371, esp. 357-363. También se ha publicado un poema de un certamen mexicano donde María se ve en la tierra como reflejo divino de Dios, "reina del linaje humano". Son unas décimas del bachiller José Valdés que dicen: "Esculpe en vivo reflejo / trasunto aquí de María, / inmune luz en que ardía / rubio ardor de Dios espejo", en JOSÉ PASCUAL BUXÓ, *Arco y certamen de la poesía mexicana colonial (siglo xvii)*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1959, p. 160.

tibilidad de su estado de ser en relación con la naturaleza del "cosmos"⁵. No existe ninguna figura tentadora femenina en este mito hermético de la creación.

El personaje Gracia ofrece esta descripción visual en la última escena del drama mexicano que nos recuerda el mito hermético (vs. 2103-2114):

Éste, pues, hermoso Asombro,
que entre los prados floridos
Se regalaba en las rosas,
Se apacentaba en los lilios,
de ver el reflejo hermoso
de Su esplendor peregrino,
viendo en el hombre Su imagen,
Se enamoró de Sí mismo.
Su propia similitud
fue Su amoroso atractivo,
porque sólo Dios, de Dios
pudo ser objeto digno.

Octavio Paz, al citar otra versión del mismo mito hermético, que se encuentra en el *Pimander*, uno de los 14 libros del *Corpus Hermeticum*, concluye de manera breve y conciliadora en cuanto a su importancia en el auto de Sor Juana:

Éste [mito] no carece de sublimidad y es comprensible que Ficino lo haya leído con admiración y que haya impresionado, más tarde, a sor Juana. Las semejanzas son turbadoras: Cristo y el Hombre esencial [se refiere a Naturaleza Humana en el auto] no se enamoran de su sombra, como el ignorante Narciso que no sabe quién es; al contrario: siendo la sabiduría misma, al enamorarse de su imagen divina también se enamoran de algo que no es ella y que es mortal: la Naturaleza⁶.

Paz no analiza el ser divino en relación con el ser humano que, según el mito, están presentes tanto en la estructura ontológica del Hombre como en la de los objetos de su mundo, en la materia. Aunque ha citado a Ficino (quien asocia la inmortalidad con la presencia de un ser divino en el ser humano y quien cree que no hay necesidad de redención sino de reconocimiento de la unión de las dos naturalezas [Yates, pp. 23-25]), Paz termina así su comentario: "Pero hay una diferencia capital, la gran línea de separación entre el hermetismo neoplatónico y el cristianismo: el Hombre esencial del *Pimandro* cae en la Naturaleza, mientras que Cristo la redime. Pesimismo gnóstico y optimismo cristiano" (*id.*) Junto a un optimismo cristiano, Sor

⁵ ERNEST LEE TUVESON, *The Avatars of Thrice Great Hermes: An Approach to Romanticism*, Associated University Presses, London-Toronto, 1982, p. 23.

⁶ OCTAVIO PAZ, *Sor Juana Inés de la Cruz, o Las trampas de la fe*, F.C.E., México, 1982, p. 464.

Juana revela en *El divino Narciso* una visión personal frente a la experiencia religiosa. Por fuerza de la forma del auto sacramental en general, la filosofía del auto de Sor Juana es optimista. Sin embargo, el mito funciona también para ofrecer la posibilidad de introducir personajes femeninos en un plano igual al de las figuras divinas masculinas. La naturaleza del mito hermético de la creación no parece admitir separación ni jerarquía ontológica. Se puede sugerir que no hay sexo en su construcción simbólica del Ser. Es decir, no hay cualidades diferenciales atribuidas a la sexualidad masculina ni femenina.

Dentro del enfoque hermético es posible que se mantenga la idea del demonio, no como polo opuesto de lo divino, sino como posibilidad de una "Naturaleza Angélica Réproba". En el auto de Juana Inés, la "Naturaleza Angélica Réproba" es un papel que "Eco hace" (p. 21). Al ser un personaje incapaz de verse reflejado en el ser divino, Eco, junto con sus amigos Soberbia y Amor Propio, es una expresión metafórica del narcisismo secundario de Freud en la que el sujeto se desconecta de los objetos del mundo y lo asocia todo consigo mismo; pierde su relación sana con el mundo y, habiendo incorporado los objetos de éste a su persona, elimina la posibilidad de formar una relación amorosa. Así que Eco, que ni parece tener sexo determinado en el drama, asume el sexo femenino para poder engañar a Cristo. Entra como Naturaleza Angélica Réproba, disfrazada de mujer para tentar a Narciso en el papel que "hace" de Eco. Tampoco tiene pareja en el drama y no quiere a Narciso. El impulso del deseo de Eco son los celos y la envidia de una tercera figura, la Naturaleza Humana. Eco puede sugerir el ser andrógino, o sea, un ser sin sexo determinado, frente a una ontología digamos hermafrodita, sugerida por la unión heterosexual de los dos amantes en la fuente.

En Kircher, la sexualidad no importa ni se define, aunque se repiten aspectos del reflejo del hombre primordial y abundan figuras femeninas, especialmente la de Isis. Kircher describe una especie de reflejo ontológico entre Saturno y Urano, por ejemplo. Saturno es igual a Urano, con la excepción de que se encuentra no solamente con el ser en sí, sino con el ser divino capaz de poseer y contemplar su propia imagen y esencia⁷. Según el detallado y exótico sincretismo hermético de Kircher, María se identifica con Isis, Cristo con Horus y con Osiris: Horus es hijo de Isis; Osiris, su hermano y esposo. A través de una serie de reflejos se encuentra un aspecto del ser divino en cada uno —se pone de relieve la diferencia formal o sexual a la vez que se mantiene la similitud esencial, espiritual, de una relación familiar⁸. Una es-

⁷ Cf. JOCELYN GODWIN, *Athanasius Kircher: A Renaissance Man and the Quest for Lost Knowledge*, Thames Hudson, London, 1979, p. 20.

⁸ La búsqueda de universalizar la experiencia humana aparece en varios libros de la época y anteriores. En *Monarquía Indiana*, por ejemplo, Juan de Torquemada sistemáticamente conecta las deidades clásicas con las mexicanas. Su argumento de que los dioses mexicanos eran falsos, inspirados por el demonio, depende de esa identificación inequívoca entre las divinidades mexicanas y las clásicas porque así no tiene que probar su argumento —ya San Agustín lo ha hecho en

estructura ontológica semejante está bosquejada en la alegoría sacramental de Juana Inés. Pero, repito, no creo que Sor Juana haya aceptado tales asociaciones de manera íntegra, sino que las empleó para sus propios fines creativos e intelectuales. Aunque se aprovechan signos herméticos, el sistema simbólico y la filosofía del *Divino Narciso* es original, y la presencia femenina deja de funcionar solamente en el nivel simbólico. La relación heterosexual asociada con la fertilidad en la loa y en los Cantares conlleva un sentido real o terrenal de la creación representando el ciclo de la vida y la muerte en el proceso procreativo.

Esta función de diferencia/similitud entre lo masculino y lo femenino me parece sumamente importante. El concepto de andrógino puede interpretarse como una negación o una neutralización de la sexualidad, de la existencia de dos entidades separadas, connotación que no creo apropiada para la unión (por medio de la fuente) de Narciso y Naturaleza Humana. En la relación de los amantes pastoriles, la diferencia sexual se mantiene y parece formar un componente imprescindible del argumento filosófico del drama. A la vez, la trama, la búsqueda erótica de los amantes que los dirige a la unión final, contradice la voz hegemónica a lo largo del auto causando una tensión interna en la estructura. La imagen erótica sugiere una asociación de la relación del amor "narcisista" con la naturaleza del amor en general, sea entre Dios y el individuo humano, entre hombre y mujer, o con las premisas del humanismo en general.

Ángel Garibay, entre muchísimos otros, ha mostrado la necesidad insistente en la religión indígena de tener una diosa madre⁹. La relación heterosexual simboliza, de manera figurativa o práctica como en el caso de Salomón o el de los mexicanos, la necesidad de celebrar la fertilidad: creación y procreación se vinculan con los ritos humanos de los sacrificios.

Al instante de la unión de los amantes en *El divino Narciso*, Narciso muere y al salir deja una flor, símbolo de la Eucaristía. Se pospone la unión carnal. Alrededor del símbolo de la flor, símbolo de su unión, el texto ofrece varios tópicos convencionales de los dramas de Corpus Christi. En las estrofas

La ciudad de Dios cuando probó falsos los dioses paganos clásicos (libro IV). Si las divinidades clásicas eran falsas y las mexicanas son otras expresiones de ellas, o sea, las mismas, se deduce que las deidades mexicanas también son falsas. La diferencia entre el pensamiento de Juana Inés y otros de su época es el esfuerzo por borrar la oposición entre entidades aparentemente pero no del todo opuestas. Lo falso no es tan falso, lo malo no está tan lejos de lo bueno. Se extiende este esfuerzo a la visión ontológica que por necesidad teológica requiere un discurso del ser divino.

⁹ ÁNGEL M. GARIBAY, *Supervivencias de cultura intelectual precolombina entre los otomíes de Hixquilucan*, Instituto Indigenista Interamericano, México, 1957, pp. 13 ss.; MARIANO PICÓN-SALAS (*A Cultural History of Spanish America: From Conquest to Independence*, tr. I. A. Leonard, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1962, pp. 63 ss.) nos dice que las celebraciones de Corpus Christi en las Américas todavía representan claramente los elementos de las religiones indígenas, la presencia de ritos de fertilidad y deidades de los dos sexos.

anteriores el narciso es "testigo de su amor", "testimonio" de que "dio su vida", "memoria de su muerte" y "prenda de su cariño". Los siguientes versos califican la naturaleza del símbolo (vs. 2159-2162):

Cándido disfraz, es velo
de Sus amantes designios,
incógnito a la grosera
cognición de los sentidos.

Volvemos a ver el símbolo del velo penetrado por Narciso al entrar en las aguas de la fuente. Ahora el velo espiritual que representa la penetración de lo humano en lo divino o lo divino en lo humano tal como lo plantea Sor Juana en el drama es igual a cuando recibimos el cuerpo de Cristo en la celebración de la misa. Inicialmente, los versos citados remiten a la pureza de la relación amorosa espiritual, no manchada, de "la grosera cognición de los sentidos". Pero es un velo de algo real, sin definición, sin nombre, sin signo verbal en el texto.

La imagen visual del narciso, símbolo singular del mundo vegetal, recuerda todas las asociaciones del loto, flor hermafrodita, fuente hermética de la vida. El lirio, como el narciso, es de la misma familia del loto, símbolo de la figura hermafrodita que aparece numerosas veces como signo de la trinidad en la obra de Kircher, autor bien estudiado por Sor Juana. El símbolo de la flor, narciso, puede verse, entonces, en la tradición del loto, donde hombre y mujer se encuentran simbólicamente por la referencia icónica en la forma física de la flor. Según Jung, el loto es "donde nacen los dioses" y es un símbolo femenino¹⁰. En Mechthild de Magdeburgo, dice, el loto tiene que comprenderse como una proyección de su propio Eros femenino (p. 295).

Además de las asociaciones universales de la flor con el poder divino, poder que abarca a los dos sexos, el lilio es signo de Isis, diosa egipcia y figura clave para la escritora mexicana en su *Neptuno Alegórico*. En su estudio sobre símbolos sexuales, Richard Knight describe un ser hermafrodita en las figuras de Isis representadas icónicamente en forma de la flor, lilio, con el significado del poder universal¹¹. La actitud pagana frente a la sexualidad era tal que, "desde el punto de vista politeísta, el género sexual se consideraba comparativamente insignificante en relación con el ejercicio del poder divino"¹².

¹⁰ CARL G. JUNG, *The Collected Works*, t. 13: *Alchemical Studies*, Princeton University Press, Princeton-New York, 1967, p. 269.

¹¹ RICHARD PAYNE KNIGHT, *A Discourse on the Worship of Priapus and Its Connection with the Mystic Theology of the Ancients*, en *Sexual Symbolism: A History of Phallic Worship*, ed. A. Montagu, The Julian Press, New York, 1962, pp. 98-99.

¹² JUDITH OSCHORN, *The Female Experience and the Nature of the Divine*, Indiana University Press, Bloomington, 1981, p. 238.

Precisamente en las imágenes icónicas de Kircher, quien incluye la figura de Isis repetidas veces en su obra, encontramos cierto sentido de lo que se presenta subtextualmente en las escenas de fondo erótico del *Divino Narciso*. Los reflejos divinos en la tierra adquieren formas distintas según el nivel y la relación; según la relación y el contexto en el cual se encuentran. Véase, por ejemplo, el frontispicio de *Ars magna lucis et unbrae*, dibujado por Kircher mismo, donde se proyecta un concepto de cosmos que parece desarrollarse verbal y visualmente en las escenas de la Fuente en *El divino Narciso*¹³.

Además de sugerir un punto de vista personal de una mujer católica acerca de la participación humana en el sacramento de la Eucaristía, la insistente presencia de la sexualidad tanto masculina como femenina en *El divino Narciso* puede llevarnos a consideraciones extrarreligiosas.

La visión filosófica del *Divino Narciso* no se comprende con todas sus implicaciones si no se toman en cuenta los significados herméticos del signo de Narciso y también del narciso. Si consideramos la búsqueda de la que habla Julia Kristeva, de una respuesta curativa a la herida psíquica inicial cuando se cambia la relación materna y primordial narcisista, una relación que da base al concepto de amor y su práctica en Occidente, se ponen de relieve las implicaciones del argumento ético/religioso del drama sacramental¹⁴. Este vacío ético y espiritual al cual se refiere Kristeva, y que la motiva a descubrir algo estable en la construcción del ego, corresponde al vacío espiritual inicial de los dos personajes del drama mexicano, que obsesionalmente buscan llenarse con la presencia del Otro.

Aunque a primera vista parecen obviamente blasfemias, las asociaciones que yo creo presentes en el texto mexicano no son tan raras para la época barroca, ni debemos construirlas excepto en el contexto cristiano y católico. De hecho, el problema de la ontología con el cual nos deja el auto de Juana Inés de la Cruz queda sin respuesta aun en la filosofía moderna y puede ayudarnos a relacionar nuestra época con la de la escritora. Me refiero al problema encontrado por Jacques Derrida en la ontología de Martín Heidegger sobre la asexualidad o neutralidad sexual del *Dasein*. El filósofo francés comenta la connotación negativa que estos términos conllevan y señala el espacio vacío que la ausencia de distinción sexual por parte de Heidegger deja

¹³ Roma 1647, Amsterdam 1671. FRANCES YATES, comenta que en Kircher, "Isis and Osiris have a meaning which, when found among philosophers of the Renaissance such as Giordano Bruno, is called *panpsychism*" (*Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, The University of Chicago Press, Chicago, 1964, p. 418), lo cual señala la presencia de múltiples divinidades en la imagen de Dios concebida por los pensadores herméticos del Renacimiento y el Barroco.

¹⁴ JULIA KRISTEVA, *In the Beginning was Love: Psychoanalysis and Faith*, tr. A. Goldhammer, Columbia University Press, New York, 1987.

en su argumento ontológico¹⁵. La escritora barroca no admite nada negativo para que se borre la diferencia entre el hombre y la mujer. Al contrario, la misma fuerza del argumento sincrético exige que no se ausente la mujer ni el valor de su papel de los mundos humano y divino.

Después de todo, viene a solucionarse la cuestión planteada en la loa: ¿Cómo podría la Religión prometerles a América y Occidente que sus cosechas iban a volver a ser fructuosas frente a un poder divino que careciera de un elemento femenino?

¹⁵ JACQUES DERRIDA, "Geschlecht: Sexual Difference, Ontological Difference", *A Derrida Reader: Between the Blinds*, ed. P. Kamuf, Columbia University Press, New York, 1991, pp. 386 ss.

LAS FINEZAS DE SOR JUANA

JEAN FRANCO
Columbia University

La palabra "fineza" siempre me ha parecido extraña, quizás porque las definiciones que se encuentran en el diccionario no corresponden a la importancia que adquiere el concepto en la obra de Sor Juana. No estoy hablando solamente de la *Carta Atenagórica* sino de los textos "profanos", en especial su comedia *Los empeños de una casa*. Es verdad que la definición que da Sor Juana de la palabra no podía ser más clara: en la *Carta Atenagórica* dice que "aquellos signos exteriores demostrativos, y acciones que ejercita el amante, siendo su causa motiva el amor, eso se llama fineza" (ls. 474-476)¹. Sin embargo, es difícil encontrar un sinónimo en inglés. La palabra inglesa *finesse* no traduce exactamente las connotaciones que en las sociedades hispánicas del siglo XVII tenían que ver con las "leyes de urbano"² y sobre todo con la etiqueta amorosa. En el sainete primero que sigue a la Primera jornada de *Los empeños de una casa*, la autora incluye a la Fineza entre los entes de palacio; junto con el Obsequio, el Amor y el Respeto, compite por el desprecio de las damas. Fineza funda sus aspiraciones (vs. 82-86):

[...] En lo fino, lo atento,
en lo humilde, en lo obsequioso,
en el cuidado, el desvelo,
y en amar por sólo amar.

El alcalde, sin embargo, la descalifica del juego señalando que (vs. 100-112):

y el amante verdadero
ha de tener de lo amado
tan soberano concepto,
que ha de pensar que no alcanza
su amor al merecimiento

¹ Cito por las *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, eds. A. Méndez Plancarte (ts. 1, 2 y 3), y A. G. Salceda (t. 4), F.C.E., México, 1951-1957. La *Carta Atenagórica* aparece en el t. 4, pp. 412-439.

² *Amor es más laberinto*, v. 1204. El discurso pertenece a la Primera jornada que escribió Sor Juana; la Segunda es obra de Juan de Guevara.

de la beldad a quien sirve;
 y aunque la ame con extremo,
 ha de pensar siempre que es
 su amor, menor que el objeto,
 y confesar que no paga
 con todos los rendimientos;
 que lo fino del amor
 está en no mostrar el serlo.

Como ha señalado Octavio Paz, basándose en una nota de Alberto G. Salceda, los pasatiempos cortesanos, los "galanteos de palacio" y la tradición del amor cortés que se remontan a sociedades tributarias de la Edad Media, persistían en forma estilizada en el siglo XVII entre la clase noble³. Los bailes de la época con sus reverencias y coqueteos miman este juego de intimidad y de distancia. En *Amor es más laberinto* (Segunda jornada, la escrita por Juan de Guevara), las mujeres salen disfrazadas, llevando mascarillas y sombreros con plumas porque, como dice Ariadna (vs. 381-384):

Ceremonia es, más que adorno,
 este disfraz tan usado,
 vinculado a los festines
 cortesanos de Palacio.

Y el rey que preside el sarao enfatiza que son "permitidos galanteos" (vs. 511-514):

A las aras del respeto
 llega el deseo tan sagrado,
 que en veneración del culto
 humos gasta el holocausto.

Respeto y fineza son, por lo tanto, modos de comportamiento entre los sexos que no tienen que ver con la ética religiosa; se trata de reglas implícitas que determinan distancias e intimidades en un grupo del mismo status social. No tiene cabida en ellas el ejercicio del poder que se nota en las relaciones entre el confesor y su grey. Como sabemos por las vidas ejemplares de las monjas beatas y por la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, el confesor se sentía autorizado a intervenir, demandar y prohibir⁴. El confesor manda y la monja obedece. Uno ordena, humilla y aun insulta; la otra acepta, se humilla y calla. En

³ Véanse OCTAVIO PAZ, *Sor Juana Inés de la Cruz, o Las trampas de la fe*, 2ª ed., F.C.E., México, 1983, y A. G. SALCEDA, Introducción al t. 4 de las *Obras completas* de Sor Juana, pp. xxiv-xxvi.

⁴ Véase, por ejemplo, mi libro *Plotting Women. Gender and Representation in Mexico*, Columbia University Press, New York, 1989, que describe las relaciones entre los confesores y las monjas místicas.

los galanteos de palacio, por el contrario, son las mujeres quienes tienen el poder, aunque sólo sea el poder de despreciar y de rechazar.

En inglés las reglas aristocráticas de comportamiento se llamaban *manners*, en francés *civilité*. No se trataba tanto de expresiones de intimidad sino de la constatación de la distancia y el respeto necesarios para mantener relaciones sociales. *Manners* y *civilité* prohíben la espontaneidad que se considera una característica de la clase baja. En su libro *The History of Manners*, Norbert Elias⁵ comenta que la burguesía francesa empleaba el concepto de "civilización" en el siglo XVIII para universalizar sus aspiraciones y para combatir la cultura de la *civilité* –las *Confesiones* de Rousseau obviamente tienen un papel clave en esta lucha. Para Sor Juana, que vive en una sociedad en la cual la Iglesia se había constituido en una policía de costumbres, los entes de palacio le permiten explorar formas idealizadas de comportamiento que no tienen que ver con dogmas ni con la desigualdad del poder aunque, como veremos más adelante, ella no acepta acriticamente estas reglas de conducta. En *Los empeños de una casa* y en la poesía profana y religiosa, se encuentran formas de un comportamiento social que no dependen del uso arbitrario ni despótico del poder ni del código anacrónico y falocéntrico del honor. Lo lúdico de los galanteos abre un espacio en el cual no es necesario negar al otro para afirmarse. Como constata Teseo en *Amor es más laberinto*, es posible "ser fino con la que quiere, / sin ser grosero con otra" (vs. 539-540). El imperio de los sentimientos tampoco está gobernado por la lógica. Raras veces hay correspondencia entre amantes y no hay una solución "correcta" para la mujer que tiene que escoger entre un Silvio y un Fabio. La decisión siempre requiere un salto fuera de toda lógica, un salto que implica arriesgarse. Ni el dogma religioso ni la tradición ofrecen reglas seguras para navegar "en el siglo". No ayudan a la mujer que tiene que escoger entre amantes o llegar a una decisión cuyas consecuencias duren toda la vida⁶, como tampoco la lógica ayuda a determinar entre los métodos inductivos y deductivos del conocimiento. Por eso, necesariamente hay un elemento de arbitrariedad tanto en la conducta amorosa como en los procedimientos metodológicos.

Y éste es precisamente el problema cuando tratamos de leer la obra profana de Sor Juana. ¿Cómo se representan y cómo se leen e interpretan estos signos cortesanos que tienen tanta importancia en su obra? Lo que quiero

⁵ Cf. NORBERT ELIAS, *The Civilizing Process*, t. 1: *The History of Manners*, tr. E. Jephcott, Pantheon Books, New York, 1978.

⁶ Por ejemplo, el romance "Supuesto, discurso mío" (t. 1, p. 20), donde escribe: "Más hago yo, pues no hay duda / que hace finezas mayores, / que el que voluntario ruega, / quien violenta corresponde. / Porque aquél sigue obediente / de su Estrella el curso dócil, / y ésta contra la corriente / de su destino se opone" (vs. 93-100). Hay varios sonetos sobre el mismo tema, v.gr. "Que no me quiera Fabio..." (p. 238), "Feliciano me adora y le aborrezco" (pp. 288-289), "Al que ingrato me deja..." (p. 289) –casi todos lo que Alfonso Méndez Plancarte califica de "Amor y discreción", en las *Obras completas*. El soneto, "Si los riesgos del mar considerara" (p. 279), discurre sobre la necesidad de arriesgarse para lograr las metas más gloriosas.

sugerir en este ensayo, y basándome sobre todo en la lectura de *Los empeños de una casa*, es que Sor Juana no simplemente reproduce las galanterías de palacio, sino que propone otro código de conducta. Las ya gastadas convenciones de la comedia de capa y espada le sirven para explorar nuevos criterios de conducta. Y al modificar los galanteos de palacio demuestra que no es necesario negar al otro para afirmarse, que se puede tratar al otro (hombre o mujer) con respeto, reconociendo al mismo tiempo su diferencia. Hay más, aunque esta situación utópica parece aplicarse únicamente a los que pertenecen a la clase noble, en su obra dramática las clases bajas gozan de una libertad de expresión vedada a la aristocracia, cuyos modos de comportamiento no permiten expresarse con la llaneza ni admitir la esperanza que, según el sainete primero, se consideraba como una "villana" que no tiene lugar en el palacio.

¿Cómo se explica que una monja que había renunciado al siglo se interesara tanto en los problemas del mundo? No creo que únicamente le interesaran como problemas abstractos. Al contrario, se puede leer *Los empeños de una casa* y la poesía cortesana no solamente como variaciones de géneros y convenciones que ya habían pasado su apogeo, sino como respuesta a un problema concreto de la época. Según Patricia Seed⁷, a fines del siglo XVII se notaba un cambio en las relaciones padres/hijos y sobre todo en el poder que ejercían los padres sobre el casamiento de los hijos. Antes de este período, la Iglesia muchas veces protegía a los hijos contra los padres cuando éstos querían casarlos contra su voluntad y por interés. Por su parte, los hijos se burlaban a veces del poder paternal "casándose" o dando palabra de casamiento que luego la Iglesia legalizaba, aun contra los deseos de los padres. La actitud de la Iglesia se explica en parte por su recelo ante el materialismo en una sociedad en que el status de una persona no coincidía necesariamente con la riqueza. La Iglesia, por lo tanto, daba más importancia a la estabilidad de la pareja que al interés material. Seed cita algunos casos interesantes, en especial un incidente notable que tuvo lugar en 1644 en la ciudad de México.

Pedro de Agüero, hijo de una familia rica de la ciudad de México, dio su palabra a una mujer contra la voluntad de su padre. La familia de la prometida habitaba una casa grande junto con otras familias. Para impedir el matrimonio, un hombre al servicio del padre entró en la casa de la prometida donde se encontraba Pedro y lo atacó, causando un escándalo público. Para evitar mayor escándalo, los oficiales de la Iglesia casaron a la pareja en secreto, y además varios testigos dieron fe de la virtud de la novia.

Incidentes como éste eran bastante comunes, de lo que se puede deducir que la situación enredada de los amantes de *Los empeños de una casa* no era solamente producto de la fantasía de Sor Juana, sino que respondía a la nueva situación que empezaba a despuntar a fines del siglo XVII. En la época en que

⁷ Cf. PATRICIA SEED, *To Love, Honor, and Obey in Colonial Mexico. Conflicts over Marriage Choice, 1574-1821*, Stanford University Press, Stanford, 1988.

escribe Sor Juana ya la Iglesia no interviene tan frecuentemente en defensa de los amantes y, al mismo tiempo, el interés de los padres empieza a prevalecer. Este cambio se debe, según Seed, a los nuevos valores impuestos por la clase mercantil, que necesariamente tiene por prioridad consolidar y concentrar la riqueza. El argumento no sólo es plausible, sino que sugiere una aproximación distinta a *Los empeños de una casa* que, sin descartar otras excelentes lecturas, da relieve a una preocupación constante de Sor Juana, la de enfatizar códigos de comportamiento basados en el mérito y el respeto, y no en el interés o la desigualdad⁸.

En *Los empeños de una casa*, Pedro es el hombre rico que, al final, se queda sin pareja, y don Rodrigo es el padre que no logra casar por interés a su hija. Es significativo, sin embargo, que el desenlace feliz se logre en gran parte gracias al criado, Castaño, y no por la intervención de la Iglesia. La comedia no solamente toma una posición frente a un problema común de la época, sino obra la transformación de la comedia de capa y espada (como también hacía Lope de Vega en *El perro del hortelano*), en comedia de comportamiento (o *manners*). No es un cambio trivial. Sor Juana equipara el código de honra con el interés paterno y opone al contrato patriarcal los valores de amor y de respeto mutuo. Su tema no es la protección de la honra sino la conducta meritoria de los dos amantes en contraste con las manipulaciones de la celosa doña Ana, del violento don Juan y del hombre rico, don Pedro. El tema tiene por motivo el conflicto entre el interés y el libre arbitrio, entre el desorden causado por los celos y el verdadero respeto al otro.

Al principio de la comedia, Leonor huye de la casa de su padre, don Rodrigo, para evitar casarse con Pedro de Arellano y procurar su casamiento con Carlos de Olmedo. El plan es frustrado por Pedro quien, aprovechando el escándalo causado por la huida, rapta a Leonor y la deposita en la casa que comparte con su hermana Ana. Por casualidad Carlos, amado por Ana, busca amparo en la misma casa donde también acude don Juan, el rechazado amante de Ana. Pedro y Ana, los dueños de la casa, tratan de aprovechar esta situación para lograr sus propios deseos, convirtiendo la casa en laberinto, en claroscuro donde, como en el bosque del *Sueño de una noche de verano*, los amantes se pierden, se equivocan y finalmente se encuentran.

¿Cómo lograr poner orden en esta casa-laberinto que es un espacio-limbo donde no rige ni el orden paterno ni la ética religiosa? En este espacio se trata de voluntades que están en conflicto, voluntades que, al parecer, son equivalentes y sin embargo diferentes. Escuchando una canción sobre

⁸ Véanse, por ejemplo, las excelentes lecturas de S. MERRIM, "Mores geometricae: The «Womanscript» in the Theater of Sor Juana Inés de la Cruz", en *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. S. Merrim, Wayne State University Press, Detroit, 1991, pp. 94-123; y R. CHANG RODRÍGUEZ, "Relectura de *Los empeños de una casa*", *Revista Iberoamericana*, 44 (1978), 409-419.

amor y celos, cada coro y cada voz responde de manera diferente a las palabras: uno discrepa, otro está de acuerdo. Cada personaje interpreta según su propia situación "la pena más severa que puede dar el amor"⁹. Para don Pedro es la carencia de favor, para doña Ana, una celosa pasión y para Leonor el carecer de lo amado. ¿Cómo aquilatar estos intereses diferentes, sobre todo cuando interviene un elemento no previsible, el "acaso"?

Cabe señalar que Sor Juana trata aquí un tema que ni la Iglesia ni el código del honor eran capaces de abordar, puesto que no implica ni el pecado ni el status social del sujeto. No hay ninguna regla religiosa o social que pueda resolver conflictos de voluntades, ni ofrecer una manera "correcta" de salir del dilema.

Este espacio problemático (el laberinto), que hoy en día está dominado por la psicología y por toda clase de expertos en "human relations", en el siglo XVII era gobernado (en cuanto se trata de la nobleza) por el código de comportamiento (*manners*), definido por la aristocracia, un código que implicaba reglas de exclusión de todo lo "bajo". Aunque Sor Juana parece conservar esta división entre élite y clase baja es de notar que los criados en *Los empeños de una casa* juegan un papel significativo en el desenlace. Son ellos los que apagan y encienden las luces; es Castaño quien, disfrazándose de Leonor, burla las pretensiones de don Pedro; es Celia quien deja salir a Carlos de la casa, etc. Además, los criados poseen un sentido de lo real que no poseen los nobles. Como no pueden aspirar a lo cortesano, no toman las demostraciones externas por la verdad.

El título de la comedia, *Los empeños de una casa*, encierra cierta ambigüedad. "Dejar en prenda" primitivamente tenía que ver con el cumplimiento de una deuda o una promesa. El problema es que los "empeños" de la comedia dejan mucho lugar para el malentendido, sobre todo que ya no se respeta el contrato cuando sólo se sella con palabras. Doña Leonor se cree casada con don Carlos porque le ha dado su palabra; al mismo tiempo, el padre está arreglando su casamiento con don Pedro. Por su parte, don Juan cree que doña Ana está comprometida con él, porque en Madrid ella había recibido sin muestras de desagrado sus declaraciones de amor. De hecho, doña Ana reconoce haber correspondido pero como "es ciega la voluntad" se enamora de don Carlos, y este amor se convierte en celos cuando sabe que Leonor también lo ama. El asentimiento verbal ("dar la palabra") o tácito ya no es suficiente.

Don Pedro y don Juan creen que basta guardar respeto o demostrar fineza; cuando estos signos externos no son eficaces acuden a la violencia. En el caso de don Juan, el respeto le había ayudado a detener las "olas" del de-

⁹ RAQUEL CHANG RODRÍGUEZ señala esta diversidad de intereses en su ensayo arriba citado.

seo, pero cuando cree tener a doña Ana (en realidad se equivoca, ya que se trata de Leonor) en su poder, pierde todo respeto (vs. 791-794):

i[...]
 que forzada me has de oír
 si no quieres voluntaria,
 y ha de escucharme grosero
 quien de lo atento se cansa!

Cuando encuentra a don Carlos (a quien toma por amante de doña Ana) escondido en la misma casa, desprecia al respeto que ahora considera como "aquella ley tirana" que le impide vengarse directamente de la traidora mujer.

De manera parecida, don Pedro hace hincapié en su fineza. Teniendo a doña Leonor secuestrada en su casa para mejor ablandarla, hace gala de su fineza, asegurándole que "...el desdén / más mi fineza acrisola, / que es muy garboso desaire / el ser fino a toda costa" (vs. 275-278). No puede entender la razón de su desdén pero lo atribuye a su fineza (vs. 333-342):

Mas sin duda mi fineza
 es quien el premio me estorba,
 que es quien la merece menos
 quien siempre la dicha logra;
 mas si yo os he de adorar
 eternamente, ¿qué importa
 que vos me neguéis el premio,
 pues es fuerza que conozca
 que me concedéis de fino
 lo que os negáis de piadosa?

Al igual que el respeto de don Juan, la fineza de don Pedro está apoyada en el poder y la violencia. En varias ocasiones, Castaño encuentra la palabra justa para esta situación —es una "tarquinada"—, una violación apenas disfrazada por la galantería. Por eso Pedro se convierte en el blanco de la burla más cruel cuando Castaño disfrazado de mujer (de Leonor) le promete la mano en términos que no dejan duda en cuanto al verdadero motivo del matrimonio (vs. 537-540):

[...] no os muráis,
 por amor de Dios, siquiera
 hasta dejarme un muchacho
 para que herede la hacienda.

Aunque Pedro reconoce que la Leonor falsa no habla con la fineza debida a su rango y erudición, cae en la trampa, cegado por su deseo.

En cuanto a don Rodrigo, la palabra clave es la honra, honra que sin embargo se funda en el interés material. La verdadera naturaleza de su honor se demuestra cuando don Carlos le entrega a la supuesta doña Ana (en reali-

dad doña Leonor). Don Rodrigo ha recibido "un empeño" que ahora puede intercambiar. Su propio "honor" (el casamiento de doña Leonor y don Pedro) se consigue gracias a un chantaje (vs. 862-864):

que habiendo de ser mi yerno,
el quereros ver honrado
resultará en mi provecho.

El honor de don Rodrigo se vuelve demasiado flexible. En teoría, manchar el honor significa, para él, la venganza hasta la muerte (p. 152); al transigir don Rodrigo, a pesar de la situación comprometida de doña Leonor y doña Ana, demuestra lo anacrónico de este código. Temiendo que Pedro tome venganza contra don Carlos, don Rodrigo arguye "Que es industria del ingenio / vestir la necesidad / de los visos del afecto" (vs. 948-950). No le conviene un duelo a muerte entre don Carlos y don Pedro. Cuando se trata del honor de otra persona, actúa en forma pragmática, aunque esto signifique un casamiento sin afecto.

Carlos y Leonor obviamente representan tipos ideales. Leonor sale de lo común y corriente por su belleza y erudición pero, como ha señalado Stephanie Merrim, tiene un papel bastante pasivo en la comedia¹⁰. Carlos, aunque definitivamente "varonil", tiene las virtudes más apreciadas por la misma Sor Juana (vs. 449-460):

tan humilde en los afectos,
tan tierno en los agasajos,
tan fino en las persuasiones,
tan apacible en el trato
y en todo, en fin, tan perfecto,
que ostentaba cortesano
despojos de lo rendido,
por galas de lo alentado.
En los desdenes sufrido,
en los favores callado,
en los peligros resuelto,
y prudente en los acasos.

Aquí tenemos un elenco de todo lo deseable en un hombre —la sensibilidad pero también la firmeza y, sobre todo, esta calidad tan apreciada de libre albedrío que constantemente reitera Sor Juana cuando dice que "no halla en lo obligatorio / lugar lo fino" (vs. 193-194). Mientras el papel de Leonor en la comedia es el de resistir atenciones no buscadas ni deseadas, el papel de Carlos es el de representar un código de comportamiento superior a los demás hombres. Por eso no actúa precipitadamente cuando encuentra a Leonor

¹⁰ MERRIM, art. cit., p. 106.

en casa de don Pedro. Busca argumentos para justificar su presencia en vez de enjuiciarla de manera prematura.

En comparación con *Los empeños de una casa*, *Amor es más laberinto* parece más abstracto por su tema clásico. No voy a entrar en una discusión detallada de esta obra cuya Segunda jornada (la del sarao) fue escrita por el licenciado don Juan de Guevara; merece atención por los numerosos parlamentos muy matizados sobre la conducta amorosa. Por ejemplo, Fedra no puede demostrar su amor por Teseo porque la etiqueta no permite a la dama declarar primero (vs. 627-630):

ha menester una dama,
aun cuando amante se nombra,
dar a entender que se vence,
mas no mostrar que se postra.

En ninguna de las dos comedias se puede lograr una correspondencia entre todos los amantes. Siempre hay uno (Pedro, Lidoro) que se queda fuera del juego, siempre hay una mujer (Ana o Ariadna) que se casa más por obligación que por amor. Lo que es significativo en *Amor es más laberinto* es que la fineza de Ariadna quien salva la vida a Teseo no es suficiente para lograr su amor. De nuevo la fineza que tiene por motivo el interés no es la verdadera fineza. Teseo, por su parte, gana a Fedra por "mérito", por su victoria en la guerra. En un largo parlamento al principio de la comedia, Teseo describe sus hazañas y arguye que los hechos son más importantes que el nacimiento (vs. 478-480),

con decir que los primeros
que impusieron en el mundo
dominio, fueron los hechos.

Es un argumento curioso puesto que los hechos también producen, según Teseo, la desigualdad entre los hombres. Sin embargo, el discurso enfatiza una vez más la visión utópica de una sociedad que valoriza el mérito y el desinterés.

En *Las trampas de la fe*, Octavio Paz señala que el argumento sobre el mayor beneficio de Dios expuesto en la *Carta Atenagórica* es una "versión a lo divino de su idea del amor más alto como amor que no busca correspondencia" (p. 517). Las comedias matizan un poco este argumento puesto que representan el amor correspondido. Lo que no acepta Sor Juana es la obligación, la deuda o el chantaje. Justamente por eso la fineza se muestra ambigua en cuanto demostración externa porque puede motivar un sentido de obligación o de deuda, inhibiendo el libre albedrío del otro. Paz cree que "los razonamientos acerca de los «favores negativos» son un eco de las grandes polémicas de su tiempo sobre la gracia y el libre albedrío" (p. 518) y que Sor Juana estaba atacando "a una persona y a un grupo" (*id.*) Las comedias nos

ayudan a percibir otro elemento que interviene en este argumento: la valoración de la acción y el mérito por encima de los favores regalados y las manifestaciones externas del amor.

Sor Juana crea un espacio utópico que ni depende de las deudas y obligaciones de una sociedad tributaria, ni del intercambio y los intereses de una sociedad mercantil.

LAS PRENDAS MENORES DE LOS EMPEÑOS DE UNA CASA

SARA POOT HERRERA
University of California, Santa Barbara

*Ésta es la primera vez
que yo en esta casa canto:
gloria al Padre, gloria al Hijo,
gloria al Espíritu Santo*

La lírica tradicional y popular mexicana parece recoger en estos versos la voz de la música de la loa que precedió a la primera comedia de Sor Juana y al festejo completo de *Los empeños de una casa*¹. Es lunes 4 de octubre de 1683, día festivo en la capital de la Nueva España; de esa fecha, Alberto G. Salceda copia las notas del *Diario de sucesos notables* de Antonio de Robles:

Entrada del señor Arzobispo. Lunes 4, día de Nuestro Padre San Francisco, hizo su entrada pública el señor Arzobispo por el Arco: asistieron los Virreyes en casa del Contador de Tributos don Fernando Deza; se colgaron los balcones de paño de corte de Flandes².

Casi tres años antes habían llegado los marqueses de la Laguna a tomar posesión del virreinato. Y si en aquella ocasión –30 de noviembre de 1680–

¹ Se publicó por primera vez en las dos ediciones del tomo 2 de las *Obras* de Sor Juana Inés de la Cruz (1692 y 1693). Utilizo la ed. de A. G. Salceda de las *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, t. 4: *Comedias, sainetes y prosa*, F.C.E., México-Buenos Aires, 1957. A diferencia del tomo anterior, en éste no hay índice antológico.

² *Ibid.*, p. xviii. Alberto G. Salceda dice –teniendo en cuenta algunos versos de la propia comedia y los datos del *Diario de sucesos notables* de Antonio de Robles– que dicho festejo tuvo lugar en la casa del contador don Fernando Deza. Salceda afirma, "casi con plena certeza", que la comedia tuvo lugar el 4 de octubre de 1683. Comenta, explicando por qué no está de acuerdo con la opinión que cita, que para Francisco Monterde la comedia debió representarse en 1684 (*ibid.*, pp. xix-xx). Cuando Salceda informa que quizá Sor Juana envió las piezas teatrales a casa del contador Deza con la décima "Va de exornación escasa", remite al primer tomo de las *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz: Lírica personal*, ed. A. Méndez Plancarte, F.C.E., México, 1951 ("Enviando una comedia", p. 261). En la nota al verso 2 de esta décima, Méndez Plancarte dice: "Esta *Comedia*, sería *Los empeños de una Casa*, que (según sus Letras y Loa y Sarao) se representó en honor de los marqueses de la Laguna, ya con su hijito, en 1684..." (*ibid.*, p. 508). La fecha que da Méndez Plancarte coincide con la de Monterde. Me baso en la información que en detalle ofrece Salceda y tomo como fecha la de 1683.

Sor Juana, sin conocerlos, les dio públicamente la bienvenida con el suntuoso *Neptuno Alegórico*, ahora, muy cercana a ellos, los recibía en una casa particular con la puesta en escena de *Los empeños de una casa*, una de sus dos piezas teatrales profanas³.

Es día de estreno. En el sitio donde se lleva a cabo la comedia se dan cita y están presentes –suponemos– los dueños de la casa, los virreyes homenajeados y otros invitados; y *Los empeños de una casa* es, a su vez, una cita y una presencia calderoniana. Antonio Alatorre comenta que "si Sor Juana intituló *El divino Narciso* el mejor de sus autos sacramentales y *Los empeños de una casa* la mejor de sus comedias, lo hizo 'imitando a Calderón', autor de *El divino Orfeo* y de *Los empeños de un acaso*"⁴.

Experta en el arte de la esgrima, Sor Juana se acerca a Calderón, lo imita y lo transforma⁵. Dice Castaño en la tercera jornada de la comedia (vs. 299-305):

¡Oh tú, cualquiera que has sido;
oh tú, cualquiera que seas,
bien esgrimas abanico,
o bien arrastres contera,
inspírame alguna traza
que de Calderón parezca,
con que salir de este empeño!

Sólo me voy a detener brevemente en los títulos de las dos comedias –la de Calderón y la de Sor Juana–, para quedarme con las piezas menores de la comedia de nuestra dramaturga. Sor Juana rescata *Los empeños* para su obra y cambia el "acaso" de Calderón precisamente por "casa". Pero la cosa no queda ahí. En la loa sorjuanina se recupera el "acaso", convertido ahora en personaje. La reminiscencia calderoniana tampoco queda ahí, no sólo se da en *Acaso*, sino también en *Fortuna*, otro de los personajes de la pieza menor que precede a *Los empeños de una casa*.

A la pieza mayor –la comedia dividida en tres jornadas– se le entretejen pequeñas piezas: además de la loa, se presentan dos sainetes; y además de

³ La otra, *Amor es más laberinto*, se representaría el 11 de enero de 1689 en honor del conde de Galve, virrey de la Nueva España desde el 4 de diciembre de 1688. La segunda jornada de esta comedia es de Juan de Guevara. Al igual que *Los empeños de una casa*, *Amor es más laberinto* se publicó en las dos ediciones (1692 y 1693) del tomo 2 de las *Obras* de Sor Juana Inés de la Cruz.

⁴ Cf. en este volumen ANTONIO ALATORRE, "Lectura del *Primero Sueño*", p. 104.

⁵ Véase G. SABAT DE RIVERS, "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*, PPU, Barcelona, 1992, pp. 179-206. Apareció por primera vez en el *Homenaje a Alfredo A. Roggiano: En este aire de América*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh, 1990, pp. 126-149.

estas piezas menores, hay tres letras y un sarao⁶. Las diez partes de esta obra teatral están organizadas siguiendo estrictamente ciertas etiquetas. Dice Octavio Paz:

Un teatro de esta índole, íntimamente ligado a la corte y a los galanteos palaciegos, tendía a configurarse en la escena como una ceremonia. En efecto, las comedias se representaban conforme a una suerte de ritual: primero la loa, después los sainetes –uno entre la primera jornada y la segunda, otro entre ésta y la tercera– y, como remate, un fin de fiesta. Todo salpicado de bailes y canciones. El conjunto era un *festejo*⁷.

En *Los empeños de una casa*, las siete piezas menores –con su música, sus voces, canciones, silbos y danzas– se intercalan en la comedia refiriéndose a la comedia misma, al teatro, a los asistentes y, sobre todo, a la presencia de la condesa de Paredes, a la del marqués de la Laguna y al hijo de ambos, que son a quienes se ofrece especialmente el festejo teatral.

Sor Juana da en prenda de sus *empeños* las piezas menores, como prendas también de agradecimiento y amistad. En varias escenas de estas piezas se tematiza y representa el motivo del festejo. Si bien celebran la visita de los virreyes a la casa donde se representa la obra, ésta en su conjunto es, a su vez, una demostración del reconocimiento de Sor Juana a sus protectores.

La loa y el sarao son el principio y el fin de esta fiesta teatral. La dicha en la loa y el amor en el sarao –como presencia y esencia de la familia virreinal– enmarcan *Los empeños* sorjuaninos. A la loa le toca romper plaza y comienza el festejo, donde no faltan los disfraces y las máscaras, los juegos de luces y de sombras, el artificio de la representación.

Precisamente como es teatro para ser representado, hay que adivinar y suponer que entre Sor Juana que escribe las loas para sus propias piezas –así como para la de Calderón, *En esta vida, todo es verdad y todo es mentira*, y la de Moreto, *No puede ser*– y quienes hacen el montaje de las obras hay un trato, un arreglo, una puesta de acuerdo, antes de la puesta teatral. Desde la celda del convento, Sor Juana participaba de muchos modos en la metropolitana cartelera teatral novohispana.

En la loa de *Los empeños de una casa*, la música canta y prepara el espacio lúdico de la representación. Si Sor Juana escribe una *Loa a los felices años*

⁶ El orden de las partes que componen el festejo de *Los empeños de una casa* es éste: Loa que precedió a la comedia que sigue (386, pp. 3-25); Letra que se cantó por "Divina Fénix, permite" (387, p. 26); Jornada primera de *Los empeños de una casa* (388, pp. 27-63); Letra por "Bellísimo Narciso" (389, pp. 63-64); Sainete primero. De Palacio (390, pp. 65-74); Jornada segunda de *Los empeños de una casa* (391, pp. 74-116); Letra por "Tierno, adorado Adonis" (392, pp. 116-117); Sainete segundo (393, pp. 117-125); Jornada tercera de *Los empeños de una casa* (394, pp. 125-174); Sarao de cuatro naciones (395, pp. 174-184).

⁷ O. PAZ, "El tablado y la corte", en *Sor Juana Inés de la Cruz, o Las trampas de la fe*, 2ª ed., F.C.E., México, 1983, p. 433.

*del señor virrey marqués de la Laguna, otra Loa en las huertas donde fue a divertirse la Excma. Sra. condesa de Paredes y una Loa al año que cumplió don José de la Cerda*⁸, en la loa de su primera comedia reúne al virrey, a la virreina y al hijo de ambos, y los festeja conjuntamente.

Esta pieza menor ilustra, al mismo tiempo, el juego completo de las loas de Sor Juana⁹, escritas más que nada en la década de los ochenta del siglo XVII, años de fama y de gloria para la monja jerónima. Sus dieciocho loas son

entradas festivas, júbilo, aplausos, alegría. Anuncian dicha, festejos, celebraciones. La música y los coros [...] introducen un ambiente festivo. Se canta con alegría, con dulces consonancias. Las voces y los cantos son sonoros y halagüeños, las tonadas dulces y suaves¹⁰.

En este contexto laudatorio y festivo se encuentra la loa de *Los empeños de una casa*¹¹, que celebra la mayor de las dichas. Me voy a detener más que nada en la loa, que es la pieza donde se deja por sentado cuál es esta dicha; a partir de ahí, las otras piezas menores recogen a su manera los motivos deleitosos del festejo.

La cuestión que se plantea en la loa —como pregunta y como oposición de razones que deben resolver con acierto un asunto especial— es decidir cuál de las dichas es la mayor y a quién debe atribuirse entre los personajes que la Música convoca, y que son el Mérito, la Fortuna, la Diligencia y el Acaso.

La Música inaugura la loa, diciendo (vs. 1-13):

Para celebrar cuál es
de las dichas la mayor,
a la ingeniosa palestra
convoca a todos mi voz.
¡Venid al pregón;
atención, silencio, atención, atención!
Siendo el asunto, a quién puede

⁸ Las tres fueron publicadas en *Inundación Castálida* (1689) y en 1690. Las dos primeras parece que son anteriores a la loa de *Los empeños de una casa*; la tercera, que es cuando cumple un año el hijo de los virreyes, es posterior. Para más información sobre las loas sorjuaninas, véase *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, t. 3: *Autos y loas*, ed. A. Méndez Plancarte, F.C.E., México, 1955; e *Inundación Castálida*, ed. G. Sabat de Rivers, Castalia, Madrid, 1982.

⁹ Cuatro de sus loas anteceden a sus dos comedias y a las de Calderón y Moreto respectivamente. Tres acompañan a los autos sacramentales de Sor Juana y las otras 11 se siguen considerando "sueitas".

¹⁰ S. POOT HERRERA, "Voces, ecos y caricias en las loas de Sor Juana", trabajo leído en el *Simposio América y el teatro del Siglo de Oro*, organizado por la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa y la Universidad de Texas de El Paso, del 2 al 5 de octubre de 1991 en la ciudad de México (en prensa).

¹¹ Consta de 535 versos; sólo la superan en extensión la *Loa a los años del Rey* (IV) que tiene 620 versos y la *Loa a los años del Excelentísimo señor conde de Galve*, que precedió a la comedia *Amor es más laberinto*, que tiene 624 versos.

atribuirse mejor,
 si al gusto de la fineza,
 o del Mérito al sudor,
 ivenid todos, venid, venid al pregón
 de la más ingeniosa, lucida cuestión!
 ¡Atención, silencio, atención, atención!

La Música nombra "palestra" al escenario y, desde ese momento, éste se convierte en un espacio de lucha y controversia. Pero es también un espacio ingenioso donde se va a discutir una cuestión igualmente ingeniosa. O sea, hay que tener ingenio, "facultad ... para discurrir o inventar con prontitud y facilidad", "intuición, entendimiento, facultades poéticas y creadoras", "industria, maña y artificio de uno para conseguir lo que desea" (*DRAE*). Y allí está el primer reto para las voces que asumen la esencia de la cualidad que están representando.

Como cuerdas vocales en concierto, estas voces dialogan entre sí y con la Música y la Dicha. La Música es la voz cantante que convoca a la reunión, se retira, se vuelve a dejar oír, jugando y jugueteando con las cuatro voces que dan sus razones al disputarse la dicha mayor. Estas voces y puntos de vista se distribuyen equitativamente entre los personajes, que actúan como entes de teatro. Dice la Diligencia, al preguntarle a la Música a quien le toca la ventura de la Dicha, "¿Cuál? Pues hay en el Teatro..." (v. 160) y le contesta la Música, "Cuatro" (v. 161).

Responsable de su pregón, la Música trata de darle por su lado a cada uno de los personajes, pero éstos aclaman claridad en la atribución y distribución de la Dicha. Dice el Mérito (vs. 190-197):

Atribuirlo a un tiempo a todas,
 no es posible; pues confusas
 sus cláusulas con las nuestras,
 confunden lo que articulan.
 Vamos juntando los ecos
 que responden a cada una,
 para formar un sentido
 de tantas partes difusas.

El peligro de la confusión y la preocupación por la coherencia concilia a las voces, no para estar de acuerdo en que a todas hay que atribuirles la Dicha como dice la Música, sino para manifestar que "sin duda" sólo es atributo de una, de la que habla en ese momento. Y la Música va contestándoles que sí y también que no. Un poco más allá de la mitad de la loa, para airear y dar salida al mecanismo ya entrampado de que todas, solamente una o ninguna, son esa dicha, el Mérito dice (vs. 302-306):

Baste ya, que esta cuestión
 se ha reducido a porfía;
 y pues todo se vocea

y nada se determina,
mejor es mudar de intento.

Y así la loa se renueva y el problema se resuelve. Esta vez no es una voz la que invoca a las otras, sino que todas las voces cantan una letanía invocando nada menos que a la Dicha. En ese momento, la representación de la obra se conecta con la situación "real" (de realidad y de realeza) que rodea a la loa. La Dicha sale a escena y se presenta como parte de la realidad —entorno del escenario— y no como parte o resultado de lo que el Mérito, la Diligencia, la Fortuna y el Acaso reclaman sobre la palestra para sí mismos.

Ataviada con la corona y el cetro, rinde un homenaje con su declaración a los virreyes, al decir (vs. 404-416) que la mayor dicha es

la venida dichosa
de la Excelsa María
y del invicto Cerda,
...
Ved si a Dicha tan grande
como gozáis, podría
Diligencia ni Acaso,
Mérito ni Fortuna, conseguirla.
...
sólo atribuirse debe
tanta ventura a Su Grandeza misma,
y al José generoso.

En esta parte de la loa, que avanza ya a su fin, se descubre cuál es esa "...dicha tan grande / que en tres se multiplica" (vs. 430-431). La loa es un canto de alegría por los virreyes y José el hijo, "tan de su Familia" (v. 471), dice la voz del Mérito. En la misma loa hay una respuesta de gratitud a esta dicha compartida (vs. 424-427):

al agradecimiento
los júbilos se sigan,
que si no es recompensa,
de gratitud al menos se acredita.

Tal pareciera que por la voz misma de la Dicha hablara la voz agradecida de Sor Juana.

Las otras cuatro dichas también dan su reconocimiento a la dicha mayor, es decir a la presencia de los virreyes. Y así la loa cumple con su función de alabanza (vs. 518-521):

¡Bien venida sea
tan sagrada Dicha,
que la Dicha siempre
es muy bien venida!

La bienvenida de la familia virreinal se refiere por una parte a la bienvenida a la casa de don Fernando Deza; en el sainete segundo, cuando dos personajes hablan con cierta dosis de humor de la extensión de la comedia, uno de ellos nombra al dueño de la casa (vs. 27-30):

... ¿Quién sería
el que al pobre de Deza engañaría
con aquesta comedia
tan larga y tan sin traza?

Es significativa esta marca del lugar en *Los empeños*. Salceda hace dos anotaciones¹²: las voces de los interlocutores de la loa dan la bienvenida a los virreyes a casa del señor Deza, "... la que hoy viene a casa" (v. 308), dice el Mérito, refiriéndose sobre todo a la condesa; y la "Casa esclarecida" (con mayúscula) de la que habla la Dicha (v. 461) es la "familia" –Cerda y Manrique– de la que será "cifra generosa" el hijo de los marqueses, a quien Sor Juana dedica en esa ocasión "Letra por 'Tierno Adonis'".

A partir de estas dos anotaciones "caseras", podemos ver que la siguiente casa a la que se refiere otra vez el Mérito (vs. 494-497):

Y pues esta casa,
a quien iluminan
tres Soles con rayos,
un Alba con risa,

es de nuevo la casa particular¹³ y puede ser el festejo mismo que en boca de Acaso esta casa ofrece (vs. 498-501):

no ha sabido cómo
festejar su Dicha
si no es con mostrarse
de ella agradecida.

La "Casa" con mayúscula que vuelve a aparecer, mencionada por la Dicha (vs. 522-525):

¡Y sea en su Casa,
porque eterna viva,
como la Nobleza,
vínculo la Dicha!

¹² SALCEDA, ed. cit., notas 308 y 461, pp. 528-530.

¹³ GEORGINA SABAT DE RIVERS nos dice que hay loas "de casas particulares" –de acuerdo con la definición de Cotarelo y Mori– entre las loas que aparecen en el primer libro de la Décima Musa (*Inundación Castálida*, ed. cit., p. 50).

se refiere al linaje de los marqueses, ahora vinculado con la dicha, que es el elemento alrededor del cual gira la loa de *Los empeños de una casa*.

En otras piezas menores de la obra se presenta también la idea de la casa. El sainete primero se inicia con un verso del Alcalde que dice "Alcalde soy del Terrero" (p. 65). La misma nota de Salceda (p. 543) aclara: "*Terrero*: 'El sitio o paraje desde donde cortejaban en Palacio a las Damas'. Hacer *terrero*: 'Cortejar, obsequiar o galantear alguna dama desde el sitio o llano delante de su casa'... (*Dicc. Auts.*)". El terrero continúa, así, la idea de la casa y del obsequio que aparece desde el principio del festejo. Desde la casa del contador de Deza Sor Juana regala sus *empeños* a la Casa virreinal.

La mención de la casa vinculada a la dicha vuelve a aparecer en el sarao, cuando un coro canta "en el día de sus plantas bellas / dichosa esta casa merece besar" (vs. 130-131) y cuando otro coro canta también "porque el felice dueño de esta casa" (v. 266). La casa donde se presenta la función representa también la Casa virreinal. Y Sor Juana, tan cercana a los virreyes, es parte de esta casa y de esta familia. Dice Octavio Paz: "Los favoritos y los protegidos pertenecían a la casa: por eso se les llamaba también familiares. El Estado era la Casa... se consideraba a los funcionarios y empleados... como de casa" (p. 261).

El "...gusto de la Fineza" (v. 9)¹⁴ de Sor Juana, "hija de la Casa", es agradecer a la familia virreinal su amistad y su apoyo. A las palabras de agradecimiento de la Dicha y el Acaso hacen eco las palabras de la Fortuna que resume las voces de la loa: "Y porque a la causa es bien / que estemos agradecidas" (vs. 526-527), lo mismo que uno de los coros del sarao (vs. 270-271):

Ya que las demostraciones
de nuestro agradecimiento,
cuanto han querido ser más,
tanto se han quedado en menos.

La segunda pieza menor de la obra, "Letra que se cantó por 'Divina Fénix, permíte'", que Sor Juana dedica a la virreina hace explícito el ofrecimiento (vs. 13-16):

Sólo es una ofrenda humilde,
que entre tantos generales
tributos, a ser no aspira,
ni aun a ser parte integrante.

¹⁴ En la posible atribución de la dicha mayor, en los primeros versos de la loa, la Música alude a Fortuna y a Mérito: "si al gusto de la Fineza, / o del Mérito al sudor" (vs. 9-10). Como puede verse, en lugar de "Fortuna" dice "Fineza". En el desarrollo de la loa, esta Fineza no se relaciona con Fortuna sino, como hemos dicho, con Sor Juana misma.

Casi al final de la segunda "Letra por 'Bellísimo Narciso'" aparece un yo poético en relación estrecha con María Luisa, que es a quien se dirigen las dos letras de la obra (vs. 33-36):

En fin, Lisy divina,
perdona si, ignorante,
a un mar de perfecciones
me engolfé en leño frágil.

Las dos letras, regalos poéticos en sí mismos, funcionan como "apartes" dirigidos a la virreina, que está presente entre los espectadores de la obra. Podemos imaginarnos a más gente de la corte reunida en casa del contador Deza. El "Sainete primero. De Palacio" se desarrolla tomando en cuenta a estos espectadores, que reconocen y festejan la situación que se representa en el escenario. Un personaje del sainete —el Alcalde— saca de la casa cortesana a los otros personajes, "vayan saliendo a la plaza" (v. 9). Como en la loa, se presenta una competencia; esta vez el premio —el desprecio de las Damas de palacio— ni siquiera por ser lo que es lo ameritan el Amor, el Respeto, el Obsequio, la Fineza y la Esperanza.

Dice el Alcalde, y con esto concluye el primer sainete (vs. 199-202):

Pues sepan, que en Palacio,
los que lo asisten,
aun los mismos desprecios
son imposibles.

Si en la loa la dicha mayor no depende del Mérito, ni de la Diligencia, ni de la Fortuna ni del Acaso, en este sainete el desprecio de las Damas tampoco puede ser logro del Amor, el Respeto, el Obsequio, la Fineza o la Esperanza. Ni la dicha ni el desprecio quedan atribuidos a ninguno de los interlocutores de estas piezas. Con la sentencia del Alcalde —que pareciera se dirige también a los asistentes— concluye el primer sainete. Fuera de palacio, en la obra teatral y en la casa donde ésta se presenta, se ventila la vida de la corte, en la que juguetonamente Sor Juana "no deja títere con cabeza".

El segundo sainete va dirigido también a los espectadores de la obra, que conocen también todo lo relativo a las veladas, obras de teatro, tertulias a las cuales asistían frecuentemente. Dos personajes de este sainete —Muñiz y Arias— murmuran sobre la comedia, "festejo a Su Excelencia" (v. 50), que se está presentando. Sor Juana pone en boca de estos personajes la posible autoría de la comedia y con gracia se refiere a esta autoría y a la calidad de

la obra. El sainete remite a la propia obra y al contexto teatral novohispano en que ésta se presenta¹⁵.

Los asistentes a la obra participan con conocimiento de causa de lo que se dice en los sainetes, respecto a los galanteos de palacio del primero y del festejo teatral del segundo. En la representación de estas dos piezas menores —dedicada al público— autora y espectadores son cómplices de lo que sucede en el escenario, parodia de lo que pasa en la vida de la corte novohispana. Sor Juana hace teatro de los sucesos actuales de aquel momento y los integra a su gran festejo.

Y ese día hay otra circunstancia y noticia importante en la capital novohispana. A la gran Casa —la Nueva España— hace su entrada oficial "Su Señoría Ilustrísima", el arzobispo Aguiar y Seijas. Este acontecimiento se asimila en la loa y acrecienta artificialmente la dicha que todos cantan (vs. 529-533):

¡Que con bien Su Señoría
Ilustrísima haya entrado,
pues en su entrada festiva,
fue la dicha de su entrada
la entrada de nuestra Dicha!

La loa concluye con estos versos. Curioso primer contacto entre Sor Juana Inés de la Cruz y don Francisco Aguiar y Seijas a través del teatro, al que ella amaba y al que él odiaba. Diez años después, en 1693, la desdicha sería para Sor Juana; le tocaría al arzobispo empeñar la batalla contra ella.

Pero volvamos a 1683. Es año de júbilo y felicidad para la familia virreinal de la Nueva España; el 5 de julio, tres meses antes de este 4 de noviembre de festejo teatral, había nacido el hijo de los marqueses. En la tercera letra de la obra, se le dice (vs. 17-20):

bisagra que amorosa
dos corazones unes,
que siendo antes unión,
a identidad reduces.

El recién nacido representa, así, el "...engarce glorioso que vincula / los triunfos de Laguna y de Paredes" ("Sarao de cuatro naciones", vs. 248-249); es la "bisagra"¹⁶ de la casa familiar y virreinal.

¹⁵ Los personajes mencionan a Calderón, Moreto, Rojas, a Acevedo (Francisco de Acevedo, comediógrafo novohispano contemporáneo de Sor Juana); aluden a la autora de la obra, "Diósele un estudiante / que en las comedias es tan principiante, / y en la Poesía tan mozo" (vs. 32-34); hablan de la *Celestina* (*¿La segunda Celestina* de Sor Juana?). Es decir, dan una idea de la vida teatral de ese momento en la Nueva España.

¹⁶ En este mismo volumen, MARTA GALLO (n. 10) alude a la relación que Octavio Paz hace entre el sistema de *bisagras* del que habla Sor Juana y el sistema de *goznes* aristotélico ("Masculino/femenino: interrelaciones genéricas en *El divino Narciso* de Sor Juana"). PAZ se refiere a la

En las piezas menores de *Los empeños de una casa*, de la loa al sarao, Sor Juana muestra su agradecimiento hacia los virreyes —su "familia", su "casa"— y les da en prenda este juguete teatral, envuelto en voces de colores festivos (vs. 198-201):

¡A estas tres deidades,
alegres rendid
de América ufana
la altiva cerviz!

Si por un lado hay una polifonía de voces en la loa, los sainetes y el sarao, también está la voz íntima de la poetisa en las tres Letras. Las piezas menores quedan en prenda de todo el festejo teatral. *Los empeños de una casa* es uno más de los obsequios de Sor Juana, de sus finezas. Hay aplausos dentro y fuera del escenario, porque la obra está *bien dicha* y está *bien acabada*.

bisagra que aparece en *Primero Sueño* que, como en Santo Tomás, en Sor Juana remite al neoplatonismo y a Aristóteles (*op. cit.*, p. 494). En mi trabajo sólo menciono la palabra *bisagra* como metáfora utilizada por Sor Juana al nombrar al hijo de los virreyes, como lo hizo también en el romance 25. En sus notas al verso 17 de "Tierno, adorado Adonis". alusivas a la palabra *bisagra* (p. 553), Salceda cita los dos poemas.

EL ESPACIO TEATRAL EN *LOS EMPEÑOS DE UNA CASA*

AURELIO GONZÁLEZ
El Colegio de México

Al hablar de teatro no podemos olvidar la doble textualidad que este género implica, pues si bien por una parte es "texto dramático" o literario, por otra, y no menos importante, es "texto teatral" o espectáculo.

Otro aspecto que hay que tomar en cuenta también es que un texto no se vuelve teatral al ser representado (y tal vez habría que distinguir entre la simple escenificación y el teatro), sino que su teatralidad radica en que desde su concepción artística contiene esta doble formulación¹. También hay que recordar que el dramaturgo "al concebir un espectáculo no lo concibe en un vacío de tiempo, sino en un tiempo histórico concreto"². Hay condiciones de recepción que impone cada época y estas condiciones de recepción se estructuran, aunque no siempre explícitamente, en lo que podemos identificar como "la preceptiva dramática". En los Siglos de Oro de la literatura en lengua española, sobre todo en la *comedia nueva* a partir de Lope de Vega y su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, esta preceptiva se concibe como un conjunto de indicaciones que involucran la doble vertiente mencionada más arriba: la dramática (eminentemente literaria) y aquella teatral (claramente espectacular) que toma en cuenta al "vulgo", ya sea que este término englobe a todos los estamentos de la sociedad o a un reducido grupo de público teatral, y cuyo gusto obviamente está determinado por las concepciones de los grandes dramaturgos del momento.

Es indudable que en la Nueva España existe desde el siglo XVI una cultura teatral en la cual concurren desde elementos teatrales primitivos y populares fuertemente ideologizados (el teatro misionero), hasta elementos teatrales cargados de significación social y política (por encima de su valor dramático

¹ Con respecto al teatro y su representación en Sor Juana véase O. PAZ, "El tablado y la Corte", *Sor Juana Inés de la Cruz, o Las trampas de la fe*, 2ª ed., F.C.E., México, 1983, pp. 431-446.

² F. RUIZ RAMÓN, "La voz de los vencidos en el teatro de los vencedores", en *Relaciones literarias entre España y América en los siglos XVI y XVII*, ed. Y. Campbell, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1992, p. 2.

literario) como en el caso del teatro del colegio jesuita³. En épocas posteriores, también encontramos todos los elementos definitorios de la dramaturgia barroca que se da en España.

Sergio Fernández considera que el teatro de Sor Juana tiene las mismas fuentes que el teatro español en general:

Iguales fuentes de cultura aun cuando más escuetas y ascéticas, con menor sabor renacentista a la manera de Boccaccio y Fernando de Rojas y sí en cambio a veces con fuerte sabor neopagano estetizante, mitológico... la misma vertebración imperialista española... Los agregados... son ciertas actitudes del teatro griego y sobre todo del Coro lo cual le da, a la escena de la monja, un carácter melodramático inconfundible. La infiltración de lo americano... le presta un exotismo peculiar...⁴

Sor Juana, uno de los mejores exponentes del teatro novohispano, va a componer sus comedias profanas, y su teatro en general, a partir de la madura poética dramática de los Siglos de Oro, especialmente de la de Calderón, modelo que ya varios autores han señalado como una de las referencias literarias teatrales más importantes de la monja jerónima.

En general, el estudio del manejo del espacio teatral es una forma muy productiva de acercarnos a las obras dramáticas del Siglo de Oro (y en general de otras épocas), como ya ha señalado en diversas ocasiones José Amezcua. El análisis del manejo del espacio en *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés es especialmente interesante pues el espacio va más allá de la simple referencia o ubicación espacial y es uno de los elementos estructurantes de toda la obra.

Al estudiar el teatro tenemos que reconocer la importancia del espacio desde el momento en que aceptamos, a diferencia de otros géneros,

la imposibilidad del teatro de representar el tiempo en transcurso, a la vez que el género se nos muestra totalmente anclado al espacio. El espacio lo describe, a la vez que lo limita... todo el fluir del tiempo ha sido una ilusión... la espacialidad se ha sobrepuesto a las veleidades del tiempo...⁵

En este sentido tal vez Issacharoff va muy lejos al considerar que se puede suprimir todo en un texto dramático, la trama, los decorados, aun los parlamentos; incluso se puede abolir la idea tradicional de personajes y dejarlos en escena a manera de objetos, pero lo que no es posible es suprimir el escena-

³ B. MARISCAL, "El espectáculo teatral novohispano: los jesuitas", en *Espectáculo, texto y fiesta*, eds. J. Amezcua y S. González, UAM-I, México, 1990, p. 96.

⁴ S. FERNÁNDEZ, "La doble vida histórica de Sor Juana", *Homenajes*, Secretaría de Educación Pública, México, 1972, p. 28.

⁵ JOSÉ AMEZCUA, *Lectura ideológica de Calderón*, UAM-UNAM, México, 1991, p. 28, n. 3.

rio, es decir, abolir el espacio del género dramático⁶; sin embargo, su afirmación es acertada pues destaca de una manera directa la formulación escénica o teatral del texto dramático.

Para Peter Brook, un hombre de teatro, sobre todo en el sentido de la técnica y la representación, el teatro es "el espacio vacío" por el que un hombre camina mientras otro lo observa⁷. Esta consideración nos llevaría a las fronteras de la teatralidad en la cual el texto dramático desaparece y donde se pueden tomar como "teatrales" otras formas artísticas como la danza o el mismo ritual.

Tampoco se puede olvidar que las referencias espaciales, en cualquier tipo de texto literario, no están desprovistas de un significado que rebasa el ámbito teatral y entra en el campo de lo simbólico y de lo social, como bien ha visto Lotman al hablar del significado que tienen algunos conceptos espaciales:

Los conceptos "alto-bajo", "derecho-izquierdo", "próximo-lejano"... se revelan como material para la construcción de modelos culturales de contenido absolutamente no espacial... los modelos más generales, sociales, religiosos, políticos, morales del mundo... se revelan dotados invariablemente de características espaciales⁸.

Todos estos conceptos nos servirán al tratar de señalar algunas de las particularidades del manejo del espacio y su significado en *Los empeños de una casa*⁹ de Sor Juana.

Ya desde la primera escena de *Los empeños de una casa* tenemos una referencia espacial; se trata de un tópico teatral bastante generalizado que encontramos en *La dama duende*, *La dama boba*, *La verdad sospechosa*, *Don Gil de las calzas verdes* y muchísimas otras obras de la dramaturgia española de los Siglos de Oro. Nos referimos al tópico de "llegar a un lugar".

La llegada a un lugar, como ha comentado Amezcua a propósito de la preceptiva del teatro del Siglo de Oro, es

un motivo de lo que podríamos llamar la poética del comienzo, pues es claro el carácter introductorio que intenta darse a estas escenas, una especie de *prologus* como en el teatro griego; mas junto con la función previsible del *prologus* de explicar los antecedentes de la acción a los espectadores, este tipo de escena

⁶ Cf. M. ISSACHAROFF, "Space and Reference in Drama", *Poetics Today*, 1981, núm. 3, 211-224.

⁷ Cf. PETER BROOK, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Península, Barcelona, 1973, p. 9.

⁸ YURI LOTMAN, *Estructura del texto artístico*, Istmo, Madrid, 1978, p. 271.

⁹ Según indica ALBERTO G. SALCEDA en su Introducción a las *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, F.C.E., México, 1957, t. 4, p. xviii, seguramente la obra fue representada en la ciudad de México, en casa del Contador don Fernando Deza, el 4 de octubre de 1683 con motivo de un festejo ofrecido a los virreyes, los condes de Paredes, en ocasión de la entrada pública del nuevo Arzobispo don Francisco de Aguiar y Seijas. Todas las citas están tomadas de esta edición.

introdutoria constituye un lugar de entrada, tanto a los hechos mismos, como al sitio elegido para que sucedan los acontecimientos...¹⁰

Doña Ana, en uno de los primeros parlamentos de *Los empeños de una casa*, nos dice (vs. 17-24):

Bien sabes tú que él salió
de Madrid dos años ha,
y a Toledo, donde está,
a una cobranza llegó,
pensando luego volver,
y así en Madrid me dejó,
donde estando sola yo,
pudiendo ser vista y ver.

Esta localización inicial, de referencia general, se precisa, es fácil deducirlo, en casa de don Pedro y, probablemente, en una sala principal, y el espacio será entonces "Madrid, Toledo y una especie de local fantasma con jardines, patios, cuadras y habitaciones más o menos localizables, más o menos fugitivos en donde cada personaje... transita... enajenado, fuera de sí"¹¹.

Con esto, la casa, que "es el lugar del orden y los valores morales"¹², se transformará, al menos dramáticamente y es probable que sólo como juego teatral, en el lugar en el cual tienen su asiento la ruptura del orden, las pasiones y el engaño como reflejo de lo que ha sucedido en la calle, espacio donde se trasgrede el orden social: la fuga de doña Leonor, el intento de engaño de don Pedro para raptar a la dama y el duelo de don Carlos con los familiares de doña Leonor. Ya desde el principio de la obra (vs. 80-96) se hace referencia a este espacio ajeno a la casa.

Gradualmente, Sor Juana va introduciendo en su comedia espacios de luz y sombra en los que tienen lugar la relaciones cruzadas de don Pedro, doña Ana, don Carlos, don Juan y doña Leonor, con las interferencias de Castaño y Celia; estas relaciones se ven determinadas por una espacialidad un tanto confusa y laberíntica en la cual los personajes pierden su autonomía y hasta cierto punto su capacidad de reacción para convertirse en manifestaciones de la espacialidad de la casa, ya que sus descubrimientos y confusiones surgirán del lugar de la casa donde se encuentran.

El primer desplazamiento espacial dentro de la casa lo encontramos en la indicación de doña Ana a Celia para que oculte a doña Leonor (vs. 554-555): "lleva esta dama a mi cuarto / mientras yo a mi hermano espero", y más

¹⁰ J. AMEZCUA, "Hacia el centro: espacio e ideología en la *Comedia nueva*", en *Espectáculo, texto y fiesta*, p. 160.

¹¹ S. FERNÁNDEZ, art. cit., p. 34.

¹² JOSÉ AMEZCUA, *La esfera honrada: espacio y personajes en "El médico de su honra"*, tesis doctoral, El Colegio de México, 1987, p. 271.

adelante cuando envía a don Carlos a otro espacio, nuevo, dentro de la casa (vs. 621-623):

y en esta cuadra, que cae
a un jardín, entrad aprisa,
antes que venga un hermano.

Con esta disposición, doña Leonor ocupa el espacio particular de doña Ana y don Carlos ocupa un espacio en la casa de su antagonista. Este ocupar el espacio de la casa se corresponde con la situación que desarrollarán las parejas más adelante, ya que doña Leonor substituye a doña Ana en el afecto de don Carlos y éste a don Pedro en sus pretensiones amorosas hacia Leonor, tal como los substituyen al ocupar sus espacios domésticos naturales.

El cuadro segundo sucede en un nuevo espacio: la casa de Leonor, donde tiene lugar el diálogo entre el padre de Leonor, don Rodrigo, y su criado Hernando, sobre el rapto de la hija. Este cambio de espacio para reiterar un acontecimiento ya conocido (la pérdida de doña Leonor) sirve para dar a conocer la actitud del padre y para permitir un reacomodo de los personajes en la casa que les sirve de refugio.

La casa de doña Leonor se abandona para regresar en la siguiente escena a la casa de don Pedro, específicamente a la habitación de doña Ana donde se encuentran ocultos don Juan, por tercería de la criada Celia, y doña Leonor por indicación, como ya se dijo, de doña Ana. Ambos personajes se encuentran en un lugar en el que no deben estar, que no les es propio. El espacio se define en el texto como a obscuras (vs. 814-815) lo cual permite, con la llegada de doña Ana y don Carlos, la confusión de personajes y la posibilidad de trastornar el orden establecido. El lugar del encuentro amoroso, la habitación particular, cumple con su función, pero lo hace con los personajes equivocados.

Una vez que se ha tejido el enredo de confusiones, y cuando Celia ilumina la estancia y avisa sobre la llegada de don Pedro, el espacio teatral se multiplica (vs. 938-941):

—Celia, tú en distintas cuadras
oculta a los dos, supuesto
que nos es posible que salga
hasta la mañana, alguno.

Doña Leonor debe ocultarse también en un nuevo espacio: la habitación de Celia. También en esta escena tenemos un dato que sitúa esta habitación en la planta alta de la casa, la parte no pública y por tanto de mayor valor, con lo que la trasgresión es más grave: "A abrir a mi hermano baja, / que es lo que ahora importa, Celia" (vs. 960-961).

Al llegar don Pedro a su casa, se hace referencia nuevamente a lo sucedido en el espacio exterior, la calle, con el duelo, ya conocido, provocado por el rapto de doña Leonor.

La segunda jornada se inicia con el diálogo entre don Carlos y Castaño, su criado, en la cuadra donde han pasado la noche; este espacio es temporal pues llega Celia con una nueva instrucción de desplazamiento (vs. 153-158):

Caballero, mi Señora
os ordena que al jardín
os retiréis luego, a fin
de que ha de salir ahora
a esta cuadra mi señor,
y no será bien que os vea.

Seguidamente la acción se desplaza a lo que intuimos puede ser una sala principal, la misma del principio de la obra, donde se encuentran doña Leonor y doña Ana y donde poco después aparece don Pedro. Una vez planteada la situación de conflicto entre doña Leonor y don Pedro, doña Ana indica secretamente a Celia que lleve a don Carlos a un nuevo espacio (vs. 288-292):

porque mi industria engañosa
se logre, saca a Don Carlos
a aquesa reja, de forma
que nos mire y que no todo
lo que conferimos oiga.

Con la reja, colindante con la sala, el espacio se amplía, pero limita la capacidad de reacción y conocimiento de los acontecimientos a los personajes colocados en el nuevo límite exterior de la sala. Las siguientes escenas con don Carlos, Castaño y Celia que escuchan a doña Leonor, doña Ana y don Pedro y más tarde el encuentro de don Juan y don Rodrigo con los dichos caballeros, tendrán lugar en este espacio.

La jornada tercera se inicia en la misma sala del cuadro anterior con doña Leonor que expresan su deseo de salir de casa de don Pedro, y, engañada por Celia, entra en la habitación colindante cuya puerta cierra con llave la criada. Sucesivamente en esta sala se ocultará don Juan y entrarán don Carlos y Castaño. Se vuelve a presentar un esquema distributivo similar al que se tiene en el inicio de la obra con doña Leonor en una habitación, don Juan oculto y don Carlos buscando.

El siguiente desplazamiento espacial es de don Carlos al jardín, donde se encontrará con doña Ana a pedido de ésta, mientras en la sala principal don Pedro encuentra a Castaño disfrazado de mujer y lo confunde con doña Leonor. Posteriormente tendrá lugar en esa misma sala toda la escena de equívocos y luchas. De este espacio saldrán don Carlos y doña Leonor hacia el exterior, confundidos, y doña Ana hacia el interior para ocultar, equivocada-

mente también, a don Juan en su habitación, como más tarde se sabrá (vs. 1014-1016):

No hay que enviáarlo, supuesto
que, como a mi esposo, oculto
dentro en mi cuarto le tengo.

La acción en el interior de la casa equivale al duelo y fuga de la primera secuencia exterior, y el espacio doméstico se convierte en el lugar de la trasgresión.

En el segundo cuadro de esta tercera jornada la acción se desplaza al exterior de la casa de don Pedro en donde don Rodrigo y Hernando dialogan nuevamente sobre el duelo que tuvo lugar a la salida de casa de Leonor y se encuentran con don Carlos y doña Leonor encubierta. Ambos personajes están rompiendo la convención social y arriesgando su honra, esta irregularidad reproduce y "dramatiza" la misma situación de la cual se ha hablado a lo largo de toda la obra, pero que no se ha "visto": el rapto de doña Leonor.

El siguiente espacio nuevamente es el interior de la casa donde don Pedro se dispone a buscar a su hermana, doña Ana. Por lo que dice, se puede deducir que se encuentra en un nuevo espacio, distinto de donde terminó la secuencia anterior (vs. 814-817):

Mas buscarla determino
hacia el jardín, que quizá,
temerosa del rúido,
se vino hacia aquesta cuadra.

Don Rodrigo entra y el diálogo entre éste y don Pedro lo escuchará doña Ana saliendo al paño, mecanismo que nuevamente amplía el espacio escénico, tal como sucedió con la escena de la reja, dando al espacio interior también una dimensión exterior.

Mientras tanto doña Leonor ve a un hombre subir la escalera, en una nueva ampliación espacial con lo que se va preparando el ingreso de todos los personajes a este espacio en el que se descubrirán las confusiones y equívocos y se preparará el final restaurador con las bodas de don Juan con doña Ana, de don Carlos con doña Leonor y, como es costumbre en la comedia, de los criados Castaño y Celia.

La obra termina humorísticamente con un diálogo entre Castaño y Celia que hace referencia a otro lugar de la casa, no mencionado antes y mucho más doméstico, la cocina:

Castaño Dime, Celia, algún requiebro,
 y mira si a mano tienes
 una mano.

Celia No la tengo,

que la dejé en la cocina;
pero ¿bastaáte con un dedo? (vs. 1270-1274).

La construcción o diálogo teatral puede tomar varias formas. Canavaggio considera que, a finales del siglo XVI y durante el siglo siguiente, en España existen tres fórmulas básicas, de las cuales nos interesan dos: la primera presenta simplemente elementos heterogéneos agrupados en un espacio común; la segunda, que es la que se sigue en *Los empeños de una casa*, elaborada progresivamente por la "comedia nueva", en la cual se rechaza la yuxtaposición de conjuntos heterogéneos que había caracterizado la estructura dramática del teatro anterior a Lope. Esta fórmula, en palabras de Canavaggio, es la siguiente:

Mettant d'emblée la diversité des situations au service d'une unité organique de l'action, elle lie les intrigues de telle sorte qu'au cun des personnages ne peut jouir d'une autonomie absolue. Il n'existe et ne peut exister qu'en tant qu'il forme avec son complément (*galán/dama*), son correspondant (*galán/gracioso*) ou son antagoniste (*galán 1/galán 2*) un couple dont les interventions s'insèrent à leur tour dans un jeu de relations plus complexe. Au lieu que le parallélisme des actions découpe l'espace en une infinité de microcosmes, leur interférence, puis leur convergence dessinent peu à peu une manière de totalité qui n'exclut jamais la cohérence...¹³

La obra de Sor Juana funcionará, en efecto, a partir de relaciones complementarias entre las damas y los galanes (doña Leonor-don Pedro-don Carlos; doña Ana-don Juan-don Carlos), y el espacio se fraccionará en los espacios menores que componen una casa. Estos espacios serán miméticos y diegéticos; mientras la acción sucede en un espacio se hará referencia a otro, con lo cual las acciones en muchos casos serán dramatizadas, pero en otros sólo serán narradas. En este último aspecto es especialmente importante la narración recurrente de la acción sucedida a la salida de la casa de doña Leonor, secuencia que funciona como una especie de *leitmotiv* de la obra al tiempo que es el motor de la trama. La primera narración de este espacio diegético está puesta en boca de un embozado y después la detalla la propia doña Leonor (vs. 491-539) y se repetirá varias veces en boca de don Rodrigo y don Pedro para, finalmente, como ya dijimos, dramatizarse, figuradamente, en la salida de casa de don Pedro, en el tercer acto, de don Carlos con doña Leonor.

En esta comedia de enredos, refinada y cortesana, teatro de ocasión cuya "atmósfera dramática consiste, como en *Don Quijote*, en cierto encantamiento, en cierto hechizo..."¹⁴, puede verse una dimensión estructural en la cual los espacios interior-exterior se corresponden llevando la trasgresión de la calle al interior; por otra parte, la presencia de un personaje en un espacio que no

¹³ JEAN CANAVAGGIO, *Cervantès dramaturgue. Un théâtre à naître*, PUF, Paris, 1977, p. 206.

¹⁴ S. FERNÁNDEZ, art. cit., pp. 33-34.

le es propio determina su situación posterior y su comportamiento en general. Finalmente, los otros espacios de la casa están también en un espacio particular por medio de referencias en boca de los personajes. El espectador siempre tiene en mente la casa en cuanto una totalidad por la presencia en otros espacios, distintos de aquel en que sucede la acción dramatizada, de los demás personajes de la comedia. Todo ello en plena concordancia con la poética de la comedia barroca española que Sor Juana manejaba con maestría y encanto.

TEOLOGÍA, BIBLIA Y EXPRESIÓN PERSONAL EN LA PROSA DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

MARGARITA PEÑA

Universidad Nacional Autónoma de México

Un día de marzo mexicano, quizás airiento y soleado, el día primero del mes de marzo de 1691, en una amplia y probablemente umbrosa celda, con muros recubiertos de libros, y mesas, repisas y anaqueles cargados de instrumentos para descifrar la física, la matemática, la astrología, una hermosa mujer, que no llega a los cuarenta años y que viste el hábito de las hijas de San Jerónimo, toma la pluma para dar fin a una carta que ha venido pensando y redactando durante largos días de encierro, en los que el cuestionamiento existencial, la catarsis, las culpas, la autojustificación, la erudición y la soberbia, han dado por resultado un documento que la posteridad conocerá como la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*. Su autora, Juana de Asbaje y Ramírez, es decir, Sor Juana Inés de la Cruz, ha puesto el punto final a un texto que alguien ha llegado a calificar del "primer manifiesto [...] sobre el derecho de la mujer al ejercicio profesional de la enseñanza, la autovaloración de su propia creación poética, su teoría del conocimiento, sus juicios cívicos"¹. Antes del punto final se multiplican las expresiones de cortesía y respeto al uso hacia la destinataria, Sor Filotea de la Cruz, nombre que vela la personalidad del obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz, o como ha apuntado sagazmente Mirta Aguirre, la persona del padre Antonio Núñez de Miranda, el confesor de Sor Juana, o más aún (por darle la monja el título de la "muy ilustre"), al por entonces arzobispo de México, Francisco Aguiar y Seijas (p. 47).

Curiosa personalidad la del destinatario, que se oculta tras las femeninas tocas de una monja, que toma el nombre de mujer para amonestar, reprender y reprimir a esta arrojada y erudita Sor Juana, monstruo de la naturaleza, fénix de los ingenios del Nuevo Mundo, que durante más de veinte años traerá a mal traer a sus superiores eclesiásticos y a sus venerandas hermanas, quienes ven en ella la joya más preciada del monasterio (ya lo dijo Ludwig Pfandl) y, al mismo tiempo, temen a la inteligencia más inquietante de la época, al cerebro más lúcido del momento, impropriadamente colocado dentro de una cabeza femenina.

¹ MIRTA AGUIRRE, *Del encausto a la sangre*, Casa de las Américas, La Habana, 1975, p. 59.

La *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* trasciende su evidente carácter de literatura de circunstancias —como lo son todas las cartas y epístolas, literarias o no— para incrustarse en el terreno de la autobiografía, del documento testimonial. No es, por lo demás, fácil acceder a ella sin conocer los textos que la anteceden y, de algún modo, la explican. Éstos son la *Carta Atenagórica* o *Crisis de un sermón* (entendiéndose aquí "crisis" por "juicio") y la *Carta de Sor Filotea de la Cruz*, amplia reprimenda de un superior a la monja, aparentemente por ocuparse en exceso de las "raterías de la tierra", redactada por una pluma lo suficientemente ambigua para que no sepamos con certeza de quien se trata, y que va a dar lugar a la explícita *Respuesta* de Sor Juana. Los tres documentos se configuran como una entidad, un todo, una suma de planteamientos y objeciones, entrelazados a lo largo de múltiples renglones, cuya revisión ha sido objeto de exégesis e interpretaciones diversas.

Respecto al primer documento, la *Carta Atenagórica*, sabemos que fue redactada hacia 1690, como crítica al *Sermón del Mandato*, del jesuita Antonio Vieira, sermón que figuraba en alguno de los diez volúmenes que recogían la obra del sacerdote portugués y que fue escrito muchos años antes de que la monja reparara en él. En términos de Ludwig Pfandl, Sor Juana ataca premeditadamente al jesuita, y el crítico alemán aventura, incluso, que se trata de una agresión contra el polémico padre Vieira, que Sor Juana concibe inducida por un amigo o un presunto protector, el que para Pfandl, no pudo ser el obispo de Puebla, ya que de la lectura de los documentos deduce que él no había visitado a Sor Juana en los meses anteriores a la redacción de la famosa *Carta*². Lo que no tiene vuelta de hoja es que las impugnaciones al padre Vieira surgieron de la academia o tertulia que solía congregarse en torno a Sor Juana, y a la cual acudían, como se sabe, personalidades de la talla de Carlos de Sigüenza y Góngora, del padre Kino, e incluso, de los propios virreyes. En el curso de una de estas reuniones, celebrada como todas en el locutorio del convento, la monja hizo verbalmente, y con gran despejo, la crítica del *Sermón del Mandato*, y alguno de los contertulios, cuya identidad real no está del todo probada, la animó a que llevara lo dicho al papel, cosa a la que Sor Juana accedió, viendo después, con gran sorpresa como lo afirma en la *Respuesta a Sor Filotea*, que sus argumentos aparecían publicados con el título halagador de *Carta Atenagórica*, es decir carta escrita con la elocuencia de Atena o Minerva. Flaco servicio le hizo el obispo, o quien haya sido, a Sor Juana, pues a la *Carta Atenagórica* sucedió la nada gentil reprensión contenida en la *Carta de Sor Filotea de la Cruz* a Sor Juana, en la que, como veremos, la monja es, a su vez, impugnada por varias razones, y a la que ella dará contestación en la famosa *Respuesta a Sor Filotea*. En el terreno de los hechos, a la *Respuesta* sucederá la renuncia de la monja a todo aquello que

² LUDWIG PFANDL, *Sor Juana Inés de la Cruz, la Décima Musa de México*, UNAM, México, 1963, pp. 75 y 55.

implicara amor al estudio y a las letras. Venderá sus libros, y el producto de la venta irá a dar a la campaña limosnera emprendida por el misógino arzobispo Aguiar y Seijas, de quien se dice, entre paréntesis, que nunca permitió que una mujer, de la condición o clase que fuere, pisara el interior de su casa. Y a la venta de su biblioteca y objetos diversos, seguirán expiaciones, penitencias excesivas, flagelaciones, la escritura de sus últimas voluntades con una pluma mojada en sangre de las propias venas (cosa nada extraña, por lo demás, en el contexto casi demencial de las monjas mexicanas), hasta culminar con la muerte por contagio durante la peste que asoló a la ciudad de México, en el año de 1695. Para entonces, Sor Juana había pagado con creces el atrevimiento de la *Carta Atenagórica*.

Pero comencemos por el principio: la *Carta Atenagórica*. Para empezar, Sor Juana alude en ella al ilustre padre Vieira llamándole "Tulio", en una evidente referencia a la antigüedad latina, traducida en seudónimo claramente hiperbólico. Avanzamos en la lectura del texto y no tardamos en dar con la primera de un sinnúmero de alusiones al gran *leitmotiv* de Sor Juana referente al por entonces demeritado sexo femenino, cuando dice, dirigiéndose al anónimo destinatario: "su precepto honestará los errores de mi obediencia, que a otros ojos pareciera desproporcionada soberbia, y más cayendo en sexo tan desacreditado en materia de letras con la común acepción de todo el mundo"³. Por lo demás, ella está consciente de su valía intelectual, semejante a la de cualquier varón preclaro, cuando hace referencia a sí misma, diciendo: "Si hay un Tulio moderno que se atreva a adelantar a un Agustino, a un Tomás y a un Crisóstomo, ¿qué mucho que haya quien ose responder a este Tulio?" Tulio que, como ya se dijo, es Vieira, a quien ella refutará a lo largo de la *Carta Atenagórica* en el asunto, por demás delicado, de definir cuáles son las mayores finezas de Cristo para con el hombre a la luz de la interpretación de tres padres de la Iglesia: San Agustín, Santo Tomás y San Crisóstomo. Más adelante explicará: "... mi asunto es defender las razones de los tres Santos Padres. Mal dije. Mi asunto es defenderme con las razones de los tres Santos Padres". Y uno no puede menos que pensar: ¿defenderse de qué?

Cuando en el curso de la *Carta*, Sor Juana afirma que a Cristo "le es más sensible la ausencia que la muerte", sentimos que la afirmación corresponde más a una interpretación personal que a una actitud ortodoxa. Y es que la monja se nos va dando, se nos va revelando a través del discurso. La propia Sor Juana se proyecta en la exégesis, cuando afirma que "siente Cristo más la ausencia que la muerte". Oímos resonar el eco de los sonetos lastimeros, del nombre del Fabio ingrato que, antes de que ella ingresara al convento, se ausentó de su vida, en forma por demás inevitable. Y la Sor Juana tanática,

³ Todas las citas de Sor Juana y del anónimo autor de la *Carta de Sor Filotea de la Cruz* han sido tomadas de las *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. A. G. Salceda, t. 4, F.C.E., México, 1976.

que se permite fusionar la necrofilia con la teología, se hace visible cuando la oímos razonar: "Por eso al expirar Cristo dice: *Consummatum est*; porque el expirar fue la consumación de sus finezas". Aun cuando se apoye en la doctrina de los Santos Padres para refutar a Vieira, el matiz personal está dado. Sor Juana se muestra de cuerpo entero tanto en la *Carta Atenagórica*, como en la posterior *Respuesta a Sor Filotea*. Veamos otros ejemplos. La primera referencia a lo que ella considera como amores "ilícitos" o "viciosos", que se multiplica en la *Respuesta a Sor Filotea*, surge ya en la *Carta Atenagórica*, al señalar Sor Juana que el amor a Cristo debe anteponerse no sólo a la clase de amores bastardos (como el que ella pudo experimentar hacia un anónimo amante y al que alude en el romance 56 que empieza "Traigo conmigo un cuidado..."), sino aun "a los lícitos, a los obligatorios, a los que él mismo nos manda tener, como entre el padre y el hijo, entre la mujer y el marido". Y cuando se pregunta: "¿qué nuera no aborrece a su suegra, qué criado no es necesario enemigo de su dueño?", percibimos claramente que la experiencia de la vida, relacionada íntimamente con su época y su contexto, aun en su nivel más doméstico y prosaico, se cuela por entre las agudísimas y doctas refutaciones teológicas. La realidad que la cerca y la atrapa, porque bien sabemos que las monjas jerónimas solían tener sus propias esclavas, y suponemos que Sor Juana no fue la excepción, por lo que debió estar al corriente de las vicisitudes de la relación ama-criada. Del mismo modo, cuando la escuchamos referirse a las lágrimas y al llanto, relacionados con lo que al respecto nos dicen los evangelios, detectamos la combinación, inevitable en la monja, de la teología con la experiencia personal, del dogma católico con la praxis. Y luego, ¿qué decir de estas lágrimas como expresión de gozo a las que se refiere al tratar las finezas de Cristo, de esas lágrimas que "indiferentemente sirven al pesar y al gusto"? Estamos ante la Sor Juana de carne y hueso, en la que se capta un no sé qué de masoquismo, al tiempo que un cierto dejo de doméstica frivolidad apenas perceptible.

En la *Carta Atenagórica* la exégesis y la ejemplificación van juntas. El acudir a los Santos Evangelios es constante. En el punto de las lágrimas, Sor Juana sugiere que Jesús no lloró por Judas pero sí lloró por Lázaro. Éste padeció tan sólo una muerte temporal, en tanto que la de aquél fue la muerte eterna. Luego llorar es signo de menor dolor. Y aquí nos preguntamos, calando en la Sor Juana de carne y hueso: ¿lloraría la monja frecuentemente? Aunque más parece que se pronuncia contra el llanto porque "no son indicio de muy grave dolor las lágrimas, pues es un signo tan común, que indiferentemente sirven al pesar y al gusto". Respondiéndonos: en el matiz, un tanto peyorativo del párrafo, se transparenta la mujer fuerte que posiblemente lloraba poco y a veces, quizás, sólo por emoción o gozo intensos.

En la *Carta Atenagórica* (y como después veremos, también en la *Respuesta a Sor Filotea*) la ejemplificación corre pareja con una técnica reiterativa. Serán ya Lázaro y la Magdalena, o bien José y sus hermanos, o Isaac y Abra-

ham en un repaso casuístico. Apoyándose en las Sagradas Escrituras va demoliendo paso a paso las argumentaciones del padre Vieira, avocándose a la defensa de los Santos Padres Tomás, Agustín y Crisóstomo. Por momentos no sabemos si son ellos quienes hablan, o la propia Sor Juana, adueñándose de las palabras de los santos. Con complejidad barroca, erudición apabullante y método que alguien ha llamado pre-cartesiano, Sor Juana defiende a San Agustín, Santo Tomás y San Crisóstomo de la interpretación que ella considera errónea del padre Vieira, y pone los puntos sobre las íes de modo tajante. Pero no todo es escolasticismo. De pronto relampaguea la mujer que vivió en la corte antes de encerrarse en el convento, y en la defensa de la doctrina de Santo Tomás, por ejemplo, se desliza, como por accidente, como sin querer, en un centelleo que nos deslumbra y nos conmueve, la Sor Juana lírica, cuando pronuncia: "Porque privarse del uso de los sentidos, es sólo abstenerse de las delicias del amor..." Y más adelante, al detenerse en el drama personal de José, vendido por sus hermanos, concluye con algo que suena a conocimiento de causa: "Y es menos dolor privarse del logro del amor, que sufrir agravios del amor y del respeto..." Es evidente que, alguna vez, Sor Juana se había sentido "agraviada". Aquí, otra vez, lo puramente subjetivo se teje en la trama de lo bíblico-teológico.

Respecto al escolasticismo de Sor Juana, Irving Leonard ha apuntado que era diestra en el manejo de los métodos neoescolásticos, lo cual "agradaba evidentemente al obispo de Puebla, quien tomó por su cuenta la publicación de esa refutación"⁴. Ahora bien, en Sor Juana el neoescolasticismo convive con una postura que casi llamaríamos heterodoxa, al referirse a aspectos tan significativos como el amor y los celos, en el análisis exhaustivo, apasionado, de las finezas de Cristo. Los celos desempeñan una función muy importante en la relación de Dios con el hombre. Jehová manda que Isaac sea sacrificado por Abraham, ya que aquél es el hijo a quien Abraham más ama. Para Sor Juana ésta es la máxima prueba de los celos de Dios, y así lo declara cuando dice: "¿Así que el querido es Isaac? Pues sea Isaac el sacrificado; que parece que está Dios celoso de que sea Isaac tan amado de su padre, y quiere probar cuál amor puede más con Abraham, si el suyo o el del hijo". Tal proposición, planteada en términos descarnadamente humanos, suena no tanto a refutación a Vieira, sino a crítica casi herética de las exigencias de Dios para con el hombre. Y más adelante remachará: "...porque Dios es tan celoso, que no sólo quiere ser amado y preferido a todas las cosas, pero quiere que esto conste y lo sepa todo el mundo..." A renglón seguido Sor Juana se da cuenta de que ha ido demasiado lejos y se retrotrae a una posición conciliadora y necesaria al afirmar: "luego [Dios] quiere que le amemos, cuando manda que amemos al prójimo". Las exigencias de Dios han cedido ante la presencia del prójimo,

⁴ IRVING A. LEONARD, *La época barroca en el México colonial*, trad. A. Ecurdia, F.C.E., México, 1974, p. 275.

que es, como quien dice, nosotros mismos. Pero la audacia exegética de Sor Juana recobra sus bríos páginas más adelante, cuando casi propone la superioridad del hombre en relación con Cristo a partir del tema de la tentación, y esto queda dicho en las palabras osadas de Sor Juana que sentencia: "Esto es lo que faltó a la pasión de Cristo: luchar con tentaciones y temer peligros de pecar; y esto es lo que dice San Pablo que llena la pasión de Cristo; y éstas son las finezas que no pudo hacer Cristo y podemos hacer nosotros". Es evidente que afirmaciones palmarias de esta laya manifiestan una soberbia tan mal disimulada, una osadía crítica que tenía que despertar recelos, levantar suspicacias y, aun causar envidia, todo lo que a la postre costaría a Sor Juana el sacrificio obligado de sí misma.

La concepción de un Cristo exigente, celoso, a través de ejemplos tomados de la Biblia va a encontrar un paliativo necesario en el planteamiento de la libertad del hombre dotado de libre albedrío, lo cual vendrá a reconciliar a Sor Juana con su Dios, al que antes vio como un perseguidor obsesivo del amor incondicional del hombre, aquel Dios que ordena: "Si alguno quiere seguirme, niéguese a sí mismo...", al que Juana teme y venera al mismo tiempo, y en cuyo altar se inmolará el año de 1695, cuando la peste invade el monasterio de las jerónimas y se llega a la celda de Sor Juana, para entonces casi vacía, despoblada de libros y ornamentos, habitada por una mujer que escribía con su propia sangre, presa de lo que Mirta Aguirre ha llamado el "delirio expiatorio", entregada por entero a sus culpas: "Yo [Juana], "la peor de todas".

En las últimas páginas de la carta reaparece la mujer que se ha atrevido a desempeñar el papel relevante de un hombre polemista, de un teólogo, de un erudito, dotado de una libertad, de una amplitud de pensamiento totales, que se vierten en disquisiciones, en cuestionamientos audaces, en proposiciones que podrían parecer heréticas. Sor Juana camina en el filo de la navaja. Por una parte, sus agudísimas facultades intelectuales la ubican y la definen ante los ojos de sus contemporáneos. Por otra, ella no puede dejar de temer al Santo Oficio, a la crítica de las otras monjas, al rechazo por parte de sus superiores. Es esto, quizás, lo que la obliga a autodefinirse como una "pobre mujer" dotada de un "flaco instrumento". No se trata de falsa modestia, sino de miedo a la propia sabiduría y a las consecuencias que puedan derivarse de ella.

Por lo demás, el carácter meramente privado de la *Carta Atenagórica* se especifica con claridad cuando Sor Juana puntualiza:

...aunque este papel sea tan privado que sólo lo escribo porque V.md. lo manda y para que V.md. lo vea, lo sujeto en todo a la corrección de nuestra Santa Madre Iglesia Católica, y detesto y doy por nulo y por no dicho todo aquello que se apartare del común sentir suyo y de los Santos Padres.

Definitivamente, la publicación y difusión de la *Carta Atenagórica*, que tantos problemas acarrearía a Sor Juana, no fue sino una jugarreta del destinatario.

Pero la *Carta* no para ahí. Aun después del "Vale" como firma, Sor Juana va a abundar en el tema de los "beneficios" de Dios para con los hombres. Haciendo gala de su libertad de pensamiento, que se traduce en interpretación libérrima de la doctrina cristiana, la monja va a justificar las acciones de Dios en cuanto a lo que premiar, castigar y negar se refiere. De este modo habrá "beneficios positivos" y "beneficios negativos", de cuya distribución entre los hombres se deduce que Cristo siempre acierta. Y aquí podemos preguntarnos si en verdad se trata de una conclusión sincera de quien estaba poniendo la cabeza en la guillotina, cabeza que rodaría más tarde, por el delito de ser inteligente en exceso. Los términos con lo que cierra la *Carta* son de curarse en salud, apelando a la benevolencia del interlocutor, a quien se dirige con un "vuestra merced" que suena a temor, a aprehensión, que, como sabremos luego, era justificada.

Resumiendo, la *Carta Atenagórica* es plato fuerte dentro del conjunto de la obra de Sor Juana. En ella encontramos libertad de expresión, al tiempo que detectamos ocasionales muestras de cautela. Éstas quedarán anuladas, finalmente, por el atrevimiento intelectual de Sor Juana.

PARA UNA NUEVA LECTURA DE LA CARTA ATENAGÓRICA

FLORBELA REBELO GOMES
University of California, Santa Barbara

En 1690, Juana Inés de la Cruz, Décima Musa mexicana, poeta de obra grande y reconocida, tuvo una conversación con el obispo de Puebla de los Angeles, D. Manuel Fernández de Santa Cruz, que determinó drásticamente el transcurso de sus últimos años, ya del punto de vista personal, ya en el plano de su vida religiosa y literaria. En la secuencia del diálogo habido, fue publicado un folleto, en los finales de noviembre de ese mismo año, con el título: *Carta Atenagórica de la Madre Juana Inés de la Cruz, religiosa profesa de velo y coro en el muy religioso convento de San Jerónimo de la Ciudad de Méjico cabeza de la Nueva España. Que imprime y dedica a la misma, Sor Filotea de la Cruz, su estudiosa aficionada, en el Convento de la Santísima Trinidad de la Puebla de los Ángeles.*

Del pomposo nombre resaltan luego algunas preguntas. ¿Qué quiere decir "atenagórica"? ¿Quién era "Filotea de la Cruz"? ¿Por qué mandó imprimir y publicar una carta aparentemente personal y con un destinatario único?

Alberto G. Salceda, en las notas a la *Carta Atenagórica*, en el tomo 4 de las *Obras completas*, recorre la opinión de Ezequiel A. Chávez e interpreta el término "atenagórica" como "digna de la sabiduría de Minerva" (p. 631). Octavio Paz, en *Las trampas de la fe*, también afirma que el significado es "digna de la sabiduría de Atenea"¹. Manuel Bandeira, con todo, justifica de otra manera el atributo a la *Carta*:

Atenagórica, sem dúvida porque, como Atenágoras se batia pela fé tradicional contra as interpretações acomodáticas dos sistemas filosóficos, Soror Juana Inés naquela carta defendia as opiniões de Santo Agostinho, Santo Tomás e S. João Crisóstomo, contraditadas no sermão pelo Padre Antônio Vieira².

¹ OCTAVIO PAZ, *Sor Juana Inés de la Cruz, o Las trampas de la fe*, F.C.E., México, 1983, p. 511.

² M. BANDEIRA, "Juana Inés de La Cruz", en *Estrêla da Tarde*, Liv^a José Olympio, Rio de Janeiro, 1963, p. 84. Ensayo que precede a la traducción que hizo del *Divino Narciso*.

Anunciado, aunque parcialmente, el contenido de la *Carta Atenagórica*, centrémonos, antes de pasar al análisis del documento en cuestión, en su destinatario. Filotea de la Cruz fue el nombre ficticio con el cual, según los estudiosos de Sor Juana, se ocultó D. Manuel Fernández, obispo de Puebla, para imprimirla. Fue a él mismo a quien la monja escribió. Curioso seudónimo el que escogió: "amiga de Dios". Curioso también el que haya tenido necesidad de disfrazarse, ya que el poder que tenía como príncipe de la Iglesia era mucho. Tal vez quiso separar el nombre del editor del nombre del redactor de la "Aprobación" del escrito, que tuvo como función inherente a su cargo y, por cierto, por determinación de su voluntad.

Al mismo tiempo, esta disociación le permitió que, en el folleto de 1691, la *Carta Atenagórica*³ fuese precedida por otra, firmada por Sor Filotea de la Cruz, que comenzaba por manifestar afecto y admiración por la carrera de Juana Inés. La crítica al sermón de Vieira le agradó por la "viveza de los conceptos, la discreción de sus pruebas y la enérgica claridad con que convenció el asunto" (p. 694).

La monja jerónima no se limitó, con todo, a criticar el sermón de Vieira explícitamente mencionado. En la *Carta Atenagórica* fue mucho más lejos, no sólo cuando, en la última parte, definió lo que constituía, en su opinión, la mayor fineza del amor de Dios (los "beneficios negativos"), sino también en el cuerpo que en apariencia formaba la *Respuesta* al sermón del jesuita portugués. De una forma clara y eminentemente política, como veremos más adelante, la crítica al sermón fue rebasada y se convirtió en un intento de teorización sobre el papel de la Iglesia/Religión Católica.

Es esto lo que merece censuras y amonestaciones de parte de Sor Filotea, quien le aconseja en su carta cambiar la orientación de sus estudios, tal como lo hizo San Mateo cuando se convirtió:

Mucho tiempo ha gastado V. md. en el estudio de filósofos y poetas; ya será razón que se perfeccionen los empleos y que se mejoren los libros [...] No repruebo por esto la lección de estos autores; pero digo a V. md. lo que aconsejaba Gersón: Préstese V. md., no se venda, ni se deje robar de estos estudios [divinos] (pp. 695-696).

No fuera Sor Juana a seguir el ejemplo bárbaro del erudito pueblo egipcio, ya que "toda su ciencia tenía por empleo perfeccionar al hombre en la vida política, pero no ilustraba para conseguir la eterna. Y ciencia que no alumbra para salvarse, Dios, que todo lo sabe, la califica por necedad" (p. 695).

³ La *Carta Atenagórica* fue incluida en las *Obras* de Sor Juana desde 1692, con el título: *Crisis sobre un sermón de un orador grande entre los mayores, que la Madre Soror Juana llamó Respuesta, por las gallardas soluciones con que responde a la facundia de sus discursos*. Cito la *Carta Atenagórica* de las *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. A. G. Salceda, F.C.E., México, 1951-1957, t. 4. Doy las páginas entre paréntesis en el texto.

Detengámonos ahora en la *Carta Atenagórica*. En ninguna parte de este documento menciona Sor Juana el nombre del padre Antonio Vieira, que es referido como "excelente orador", "gran sujeto" (p. 412), "pasma de los ingenios", "grande hombre" (p. 413), "sutilísimo ingenio" (p. 420) o simplemente como "orador" (p. 414) o "autor" (pp. 421, 422, 424, 430). Sólo un conocedor y entendido en textos teológicos podría, pues, saber quién era el blanco de la crítica.

Esta preocupación no es la única que Sor Juana tiene a lo largo de su carta, escrita a pedido de su interlocutor, como explica en el primer párrafo. Una serie de precauciones están diseminadas en su discurso, para protegerse por si acaso la epístola fuese vista por otros ojos que no fueran precisamente los del destinatario. Insiste en que no es por libre iniciativa que escribe el texto, sino movida por la obediencia que debe al destinatario⁴: "le obedezco en lo más difícil, no sólo de parte del entendimiento en asunto tan arduo como notar proposiciones de tan gran sujeto, sino de parte de mi genio, repugnante a todo lo que parece impugnar a nadie" (p. 412). Este último segmento de la frase es interesante, en tanto que anticipa preguntas lógicas: si varios sermones de Vieira⁵ (y no sabemos si sólo de este autor) habían sido discutidos, ¿por qué querría el obispo de Puebla una crítica de éste, en especial⁶? ¿Lo seleccionó D. Manuel Fernández o lo hizo Sor Juana?

Más interesante todavía es la expresión "parece impugnar a nadie". Sor Juana no dice "impugna a nadie", como sería lógico si la carta fuese absolutamente confidencial. Entonces, si usa el verbo "parecer", ¿a quién impugna de hecho su crítica, si no la destina (iobviamente!) al propio Vieira, desterrado en Brasil y a cuarenta años de distancia del sermón que en 1650 predicara en la Capilla Real de Lisboa? ¿Habría tenido Sor Juana conocimiento de las intenciones de publicación del obispo?

Octavio Paz sugiere que Sor Juana fue la aliada de D. Manuel Fernández en el proyecto que uno de los dos urdió para humillar a Aguiar y Seijas, amigo y admirador de Vieira, a quien el jesuita portugués dedicara dos volúmenes de traducciones de sus sermones, publicados en Madrid en 1675 y 1678. A la monja jerónima le habría agradado machucar la misoginia del arzobispo de México, que sentiría vivamente el hecho de que Antonio Vieira fuera "derrumbado" por una mujer. El obispo de Puebla pudo haber visto con satis-

⁴ Decir que no escribe a menos que sea forzada a ello, es un *leitmotiv* en Sor Juana. En la *Respuesta a Sor Filotea* afirma: "El escribir nunca ha sido dictamen propio, sino fuerza ajena; que les pudiera decir con verdad: *Vos me coegistis*" (p. 444).

⁵ En el primer párrafo, Sor Juana afirma que profirió "algunos discursos [...] sobre los sermones de un excelente orador" (p. 412).

⁶ Refiriéndose a la conversación con D. Manuel Fernández de Santa Cruz, dice Sor Juana: "[...] allí, como era una conversación sucesiva, fueron llamando unos discursos a otros, aunque no fuesen muy del caso, y aquí es necesario hacer separación de los que no lo son, para no confundir uno con otro" (p. 435).

facción el dolor de Aguiar y Seijas, quien le arrebatara el arzobispado de México, al que se sentía con más derechos que éste, diez años antes (pp. 525-526).

Si bien las rivalidades características de la sociedad de la Nueva España y los juegos de simulación de sus miembros para ejecutar sus venganzas pueden justificar parcialmente el episodio de la *Carta Atenagórica*, no me parecen suficientes. ¿Qué ganarían Sor Juana y Manuel Fernández con esta maquinación? ¿Qué ganaba sobre todo la monja? Conociendo bien, por cierto, las ideas de la religiosa, ¿no pensaría el obispo que ella pudiera ser aniquilada con la publicación de la carta? Perteneciente al mismo grupo de criollos y acriollados del cual Santa Cruz, de acuerdo con Paz (p. 521), era la cabeza, ¿no evolucionarían las ideas políticas de Sor Juana en forma contraria a los intereses de ese grupo social? ¿No sería entonces parte del plan del obispo, al mismo tiempo que (iconcedamos!) herir al enemigo, representante de los intereses de España, anular también la figura de Juana Inés, que, por la fama y perfección de su arte, era ya de elevada proyección?

La lúcida religiosa parece presentirlo, sin tener, con todo, fuerzas para impedirlo. Tres veces se muestra inquieta, al punto mismo de proponerse renegar de lo que escribiera, si la Iglesia (la Inquisición) le pusiese objeciones. La primera vez fue moderada, luego del inicio del documento, y otorga al destinatario de la carta la responsabilidad de su contenido:

[...] será V. md. solo el testigo, en quien la propia autoridad de su precepto honestará los errores de mi obediencia, que a otros ojos pareciera desproporcionada soberbia, y más cayendo en sexo tan desacreditado en materia de letras con la común acepción de todo el mundo (p. 412).

Más ardua y radical fue la autodefensa al final de la crítica al sermón de Antonio Vieira. Consciente de la dureza de los procesos de la Inquisición, Sor Juana estuvo dispuesta a todo, incluso a renegar si fuera preciso, para no ser blanco de algún ataque:

Finalmente, aunque este papel sea tan privado que sólo lo escribo porque V. md. lo manda y para que V. md. lo vea, lo sujeto en todo a la corrección de nuestra Santa Madre Iglesia Católica, y detesto y doy por nulo y por no dicho todo aquello que se apartare del común sentir suyo y de los Santos Padres (p. 435).

Con el mismo tono acaba, después de defender los afamados "beneficios negativos": "Vuelvo a poner todo lo dicho debajo de la censura de nuestra Santa Madre Iglesia Católica, como su más obediente hija" (p. 439).

Veamos entonces lo que dice Juana Inés, y que tantos infortunios le valió. Comienza la carta expresando con maestría el aprecio que tiene por el arte de Vieira. Los juicios que manifiesta son los que todavía hoy hacemos de su escritura y que llevaron a Fernando Pessoa a considerarlo el "emperador de la lengua portuguesa":

[...] alabando algunas veces sus fundamentos, otras disintiendo, y siempre admirándome de su sinigual ingenio, que aun sobresale más en lo segundo que en lo primero, porque sobre sólidas basas no es tanto de admirar la hermosura de una fábrica, como la de la que sobre flacos fundamentos se ostenta lucida, cuales son algunas de las proposiciones de este sutilísimo talento, que es tal su suavidad, su viveza y energía, que al mismo que disiente, enamora con la belleza de la oración, suspende con la dulzura y hechiza con la gracia, y eleva, admira y encanta con el todo (p. 412).

Por poca sensibilidad literaria que se tuviera, difícilmente se podría dejar de admirar la prosa de Vieira. El sermón que Sor Juana escogió para criticar es de particular belleza por la corrección del lenguaje, la cadencia de las frases, la sutileza de la ironía, el vigor del ritmo, las transiciones sorprendentes, la palabra incisiva, la plasticidad del discurso y, más que nada, por el ingenioso juego del contenido de los conceptos, por el manejo de las ideas y las palabras, de los significados y los significantes, de las realidades y los símbolos y metáforas. Maestro del juego conceptista, Vieira lo usa no como ornamento de sus sermones y escritos, sino como un arma al servicio de las causas que empeñadamente defendía: la fe católica y el imperio portugués. Cuando argumentaba, Vieira no quería sólo convencer. Pretendía también, y sobre todo, impresionar, conmover y incentivar la acción.

La capilla real era el púlpito ideal. A sus pies, el rey y la corte escuchaban atentamente, y él no se abstenía de hacerles llegar mensajes de eminente carácter político. Fue en la capilla real donde pregonó, en 1650, el *Sermão do Mandato* que aquí nos interesa en particular⁷. En su epígrafe, Vieira destaca el versículo de Juan: *Et vos debetis alter alterius lavare pedes* (XIII). El tema del sermón es la mayor fineza del amor de Cristo, al final de su vida.

Define el jesuita las finezas como los efectos del amor, demostraciones, rendimientos y ternuras; y defiende que si el amor de Cristo, por ser infinito, fue siempre igual a sí mismo durante toda la vida, "quanto aos efeitos de fora, muito mais excessivo foi no fim, que em todo o tempo da vida" (p. 356), juntando, así, "o fim com o fino" (*id.*). Se propone entrever la mayor de las finezas y acabar la predicación tal como la iniciara, con el versículo del epígrafe.

Dividido el sermón en 13 partes, en la primera presenta Antonio Vieira su metodología:

O estilo que guardarei neste discurso, para que procedamos com muita clareza, será este: referirei primeiro as opiniões dos santos, e depois direi também a minha; mas com esta diferença —que nenhuma fineza do amor de Cristo me darão, que eu não dê outra maior; e a fineza do amor de Cristo que eu disser, ninguém há-de dar outra igual (*id.*)

⁷ Cito el *Sermão do Mandato* de VIEIRA por la ed. de sus *Sermões*, 5 vols., XV ts. Lello e Irmão, Porto, 1959. Este sermón se encuentra en el vol. 2, t. IV.

Sor Juana parece interpretar estas palabras literalmente y, para ella, funcionan como un reto: "Y no puedo dejar de decir que a éste, que parece atrevimiento, abrió él mismo camino, y holló él primero las intactas sendas, dejando no sólo ejemplificadas, pero fáciles las menores osadías, a vista de su mayor arrojó" (p. 413). Decide, entonces, superar a Vieira y defender las razones de los tres santos padres, que son su asunto. Se corrige, por lo tanto: "Mal dije. Mi asunto es defenderme con las razones de los tres Santos Padres. (Ahora creo que acerté)." (*id.*).

¿Por qué este aparte, un tanto a destiempo en una carta? Podrá haber paralelismo con el estilo de Vieira, que intercala comentarios, dichos, preguntas retóricas, para mantener atentos a los fieles. Sor Juana no está, con todo, en el púlpito. Aparentemente está escribiendo una carta a un único destinatario. ¿Por qué será más acertado "defender-se" que "defender" a los teólogos? ¿Qué habrá realmente pasado en la argumentación con el obispo de Puebla antes de esta carta?

La religiosa prosigue, entrando directa y altaneramente en el "asunto", después de exponer una metodología semejante a la de Vieira. Parece no haber notado, con todo, que, después de la altanería inicial (inefectivamente nadie, ni siquiera el rey, se atrevería a contradecir lo que el predicador dijese en el púlpito!), el orador llenó una página (algunos minutos) afirmando la pequeñez de todo cuanto se dijese de las finezas de Cristo, a quien quería y en quien verdadera y piamente creía:

...protesto que tudo o que disser de suas finezas, por mais que eu lhes queira chamar as maiores das maiores, não são exagerações, senão verdades muito desactadas; antes não chegam a ser verdades, porque são agravo delas [...] e pois é força e obrigação que nós também falemos, passe por uma das maiores finezas suas, sofrer que em vossa presença dígamos tão pouco dele (p. 357).

No nos alarguemos más y veamos ahora en qué consiste el asunto de las finezas.

San Agustín y otros después de él dijeron que morir por los hombres fue la mayor fineza del amor de Cristo. Para Antonio Vieira, la "maior fineza foi em Cristo o ausentar-Se, que o morrer" (p. 358): "Que seja maior dor a da ausência, que a da morte, não o podem dizer os que se vão, porque morrem, só o podem dizer os que ficam, porque vivem" (p. 359). Lo testimonia el dolor de Magdalena al darse cuenta de la desaparición del cuerpo de Jesús el día de la Resurrección. Entonces llora, como no lo hiciera a los pies de la cruz, el día de la Pasión. Cristo sufre por ausentarse de los hombres, a quienes ama por encima de todo. Se vuelve en sacramento, entonces, "para Se não ausentar, não por muito tempo, mas nem ainda por um instante" (p. 363).

¿Qué significado tendrían estas palabras para los oídos reales e hidalgos? Sin duda les recordaría el sermón del predicador el día de año nuevo, en 1642, cuando por primera vez subiera al púlpito de la capilla real. ¿Qué dijo Antonio Vieira entonces? Algo no muy diferente del sermón posterior. Sólo

que en 1642 los tiempos le eran más favorables, y podía presentar las analogías que siempre encontraba en ciertos episodios (históricos o no) de la Biblia y acontecimientos de la historia contemporánea de Portugal de forma abierta y contundente. Veamos un ejemplo:

Morto buscava a Madalena a Cristo na sepultura, e a perseverança e amor com que insistiu em O buscar morto, foi causa de que o Senhor lhe enxugasse as lágrimas, e se lhe mostrasse vivo [...] Assim como a Madalena, cega de amor, chorava às portas da sepultura de Cristo, assim Portugal, sempre amante de seus reinos, insistia ao sepulcro de el-rei D. Sebastião, chorando e suspirando por ele; e assim como a Madalena no mesmo tempo tinha a Cristo presente e vivo, e O via com seus olhos e Lhe falava, e não O conhecia, porque estava encoberto e disfarçado, assim Portugal tinha presente e vivo a el-rei nosso senhor, e o via e lhe falava, e não o conhecia. Porquê? Não só porque estava, senão porque ele era o *Encoberto*. Ser encoberto, e estar presente, bem mostrou Cristo neste passo que não era impossível. E quando se descobriu Cristo? Quando se manifestou este Senhor encoberto? Até esta circunstância não faltou no Texto. Disse a Madalena a Cristo: *Tulerant Dominum meum*: Levaram-me o meu Senhor; e o Senhor não lhe deferiu. *Nescio ubi posuerunt eum*: queixou-se que não sabia onde lho puseram, e dissimulou Cristo da mesma maneira. *Si tu sustulisti eum*: Se vós, Senhor, O levastes, *dicite mihi*, dizei-mo; e ainda aqui se deixou o Senhor estar encoberto, sem se manifestar. Finalmente, alentando-se a Madalena mais do que Sua fraqueza permitia, e tirando forças do mesmo amor, acrescentou: *Et ego eum tollam*: Eu O levantarei e tanto que disse, eu O levantarei: *Ego eum tollam*: então se descobriu o Senhor, mostrando que Ele era por quem chorava; e a Madalena O reconheceu, e se lançou a Seus pés. Nem mais nem menos Portugal, depois da morte, de seu último rei (1, I, pp. 325-326).

Esta larga cita permite esclarecer el *Sermão do Mandato*, que, de no ser analizado a la luz de las ideas de Vieira, expresadas en otros sermones y documentos, parecería como un mero juego dialéctico.

El visionario portugués, autor de la *História do Futuro*, creía que la consumación del Quinto Imperio, profetizado por Daniel y Ezequiel e iniciado desde el nacimiento de Cristo hasta la conversión del Emperador Constantino, se daría al fin bajo la dirección de Portugal, sucediendo directamente al IV Imperio (el romano, que persistía en la Casa de Austria). El reino duraría mil años, hasta la llegada del Anticristo, y abarcaría todos los continentes, todas las razas y todas las culturas. Sería cristiano y católico, puesto que herejes, judíos, paganos y mahometanos, todos se convertirían y vivirían en paz y armonía universal, regidos espiritualmente por Cristo, a través de su representante (el Papa de Roma), y temporalmente por el rey de Portugal.

Vieira creyó primero que D. Sebastião, el Encubierto, sería el emperador. Más tarde transfirió sus esperanzas a D. João IV. A medida que el tiempo pasaba y éstas se desvanecían, las transfería a nuevas personalidades, sin desistir nunca de la llegada de un segundo mesías que la ausencia del primero tornaba necesaria.

Sor Juana, mujer culta y altamente relacionada, conocía, sin duda, el pensamiento del jesuita portugués: la obra de él era conocida y divulgada en

México⁸; la comunidad portuguesa, constituida esencialmente por judíos⁹, se mantendría informada en lo relacionado con esta personalidad que tanto defendía su regreso a la patria, y divulgaría lo que supiera; los contactos privilegiados con los jesuitas le habrían facilitado ese conocimiento. Criolla, comprometida con la sociedad en que vivía, vio con resistencia la pujanza que algunas ideas de la Compañía de Jesús, dulcificadas por la fascinación de Vieira, comenzaban a ganar en la Nueva España.

De ahí que se arriesgase a criticar a Vieira. Cuando defiende, junto con San Agustín, que la muerte fue la mayor fineza del amor de Cristo, se empeña vehementemente en negar hasta que la muerte implique ausencia: "Es verdad que [Cristo] se va, pero es falso que se ausenta. No gastemos tiempo: ya sabemos la infinidad de sus presencias" (p. 418).

No es la perspectiva del Quinto Imperio del predicador portugués lo que la asusta. La idea, con todo, de la reunión del poder temporal y espiritual, tan grata a los jesuitas molinistas influyentes, bajo la dirección de viejos imperios distantes, no agradaría a los criollos inteligentes y activos, preparados para asumir, ellos sí, los destinos de su tierra.

Nada de eso es expresado abiertamente por Sor Juana. Ella conoce el poder que la Compañía de Jesús tiene en México. Así, disfraza su discurso bajo una capa teológica, proceso éste, además, corriente en la época como portador de ideas políticas. Se acompaña y se ampara (p. 413) con los pilares de la Iglesia, no para atacar personalmente a Vieira, sino para, usando como pretexto la crítica que le hace, encontrar un espacio para defender sus propias ideas. Y lo hace aun teniendo que abdicar de expresiones que ya eran suyas, en otras partes de su obra. En sus poesías, por ejemplo, muchas veces se refirió al dolor de la ausencia. Lo rechaza aquí, para alcanzar el objetivo que se propone:

¿Qué dolor hay en la ausencia, sino una carencia de la vista de lo que se ama? Pues éste, claro está que le tiene la muerte más circunstanciado: porque la ausencia trae una carencia limitada; la muerte, una carencia perpetua. Luego es mayor dolor el de la muerte que el de la ausencia, pues es una mayor ausencia (p. 420).

El silogismo le permite, a pesar de todo, recuperar algún terreno:

El ausente siente sólo no ver lo que ama, pero ni siente otro daño en sí, ni en lo que ama; el que muere, o ve morir, siente la carencia y siente la muerte de su amado, o siente la carencia de su amado y la muerte propia. Luego es mayor

⁸ Era admirado también. En 1683, la Real y Pontificia Universidad de México dedicó a Vieira unas *Conclusiones a toda la teología*. En 1685, se publicaba ahí el *Heráclito defendido*, con la protección de Aguiar y Seijas.

⁹ ROBERT RICARD tiene un artículo esclarecedor sobre los judíos portugueses en la Nueva España: "Pour une étude du judaïsme portugais au Mexique pendant la période coloniale", *Révue d'Histoire Moderne*, 14 (1939), 516-529.

dolor la muerte que la ausencia: porque la ausencia es sólo ausencia; la muerte, es muerte y es ausencia. Luego, si la comprende con aditamento, mayor dolor será (*id.*)¹⁰.

Pasemos a la segunda autoridad que Vieira se propone superar, Santo Tomás. Para el doctor de la Iglesia, la mayor fineza del amor de Cristo fue quedarse con los hombres en el Sacramento, lo que se oponía a la anterior hipótesis de Vieira, de que la ausencia suplantaba todas las excelsas manifestaciones del amor de Jesús. "Bem aviados estamos" (p. 364), exclama él humorísticamente, antes de contraponer que "maior fineza foi no mesmo Sacramento o encobrir-Se que o deixar-Se" (*id.*).

Encubierto, era el sobrenombre del rey D. Sebastião y ya hemos referido el paralelismo que Antonio Vieira hiciera entre este tema teológico y el(los) rey(es) portugués(es).

La cuestión es demasiado restringida al caso portugués para interesar a la monja mexicana. Se deshace de ella, entonces, con donaire, llamando sofisticado el argumento del jesuita y acusándolo de faltas contra las reglas de la lógica: "El Santo propone en género; el autor responde en especie" (p. 421).

Finalmente llegamos a San Juan Crisóstomo, para quien la mayor fineza de Cristo fue haber lavado los pies a los discípulos. A esto agregará Antonio Vieira que aun mayor fineza fue no excluir a Judas del lavatorio: "A fineza do amor mostra-se em igualar nos favores os que são desiguais nos merecimentos: não em fazer dos indignos dignos, mas em os tratar como se o fossem" (p. 375).

En la *Carta Atenagónica*, Sor Juana se refiere muy brevemente a la parte relacionada con San Juan Crisóstomo. Antes de hacer sus comentarios, incluye siempre un resumen de lo que dice Vieira. Esta vez, afirma ella: "Dice el autor: que no fue la mayor fineza lavar los pies, sino la causa que le movió a lavarlos" (p. 422).

La idea que resalta del texto del predicador, referida ya anteriormente, no es, con todo, ésta. ¿En qué texto habrá leído Sor Juana a Vieira? A pesar de

¹⁰ Nótese, como curiosidad, la forma en que Sor Juana describe el dolor, en sus manifestaciones psicósomáticas. Además de la destreza lingüística que manifiesta, esta descripción no deja de ser denotativa de sus aspiraciones científicas y recuerda, de alguna manera, la descripción del comportamiento del organismo en el *Sueño*: "Cuando se recibe algún grande pesar, acuden los espíritus vitales a socorrer la agonía del corazón que desfallece; y esta retracción de espíritus ocasiona general embargo y suspensión de todas las acciones y movimientos, hasta que, moderándose el dolor, cobra el corazón alientos para su desahogo y exhala por el llanto aquellos mismos espíritus que le congojan por confortarle, en señal de que ya no necesita de tanto fomento como al principio. De donde se prueba, por razón natural, que es menor el dolor cuando da lugar al llanto, que cuando no permite que se exhalen los espíritus porque los necesita para su aliento y confortación" (p. 419).

sus conocimientos razonables del portugués¹¹, la religiosa habrá usado, según presupone Ricard¹², la mala traducción castellana, editada en Madrid, en tres volúmenes, fechados en 1662, 1664 y 1678.

Habiendo interpretado mal o habiendo tenido acceso a una edición deficiente del texto, Juana Inés vuelve a acusar al orador de infringir las leyes de la retórica: "Otra tenemos, no muy diferente de la pasada: aquélla, de especie a género: ésta, de efecto a causa" (p. 422).

Antes de pasar a la contraargumentación de la opinión del propio Vieira sobre la mayor fineza, la monja se detiene a definir esa palabra: "Aquellos signos exteriores demostrativos, y acciones que ejercita el amante, siendo su causa motiva el amor, eso se llama fineza" (pp. 423-424).

La definición de Sor Juana no difiere de la de Vieira. En palabras del jesuita, "a maior fineza de Cristo hoje, foi querer que o amor com que nos amou, fosse dívida de nos amarmos" (p. 383). Se basa en la Primera Epístola de San Juan, IV, 11: *Et vos debetis alter alterius lavare pedes*.

Cuando trató de San Juan Crisóstomo, Vieira había preparado ya el camino para llegar a tal conclusión. Afirmó, entonces, que Cristo murió por todos, justos e injustos, para los que correspondían a su amor y para los que lo odiaban y le preparaban la muerte. Ahí residía la fineza de su amor: no en esperar la correspondencia, sino en provocar los mismos efectos de su amor en los que no lo querían.

La tarea que se propone ahora Sor Juana es discernir lo que el sutil orador insinúa cuando afirma: "Este é, cristãos, o Mandato do Amor, este é o mandamento de Cristo, esta é a obrigação nossa, e dívida em que hoje nos pôs o amoroso Jesus: *Et vos debetis*" (p. 387).

Es él mismo quien continúa:

E haverá homem cristão, que neste passo deixe de amar a qualquer outro homem, por mais que lho desmereça? Para se deixar de amar aos homens pelo que se lhes

¹¹ En el t. 2 de las *Obras completas*, entre los *Villancicos que se cantaron en las S. I. Cathedral de Méj., a los Mañines del gloriosísimo Príncipe de la Iglesia, el Sr. San Pedro, Año de 1677, en que se imprimieron*, aparece con el núm. 249, en las pp. 56-59, un villancico del género "ensalada" o "ensaladilla", en que, como es habitual, las lenguas se mezclan. En el centro del poema aparecen seis coplas y un estribillo en portugués. En las "Notas", Méndez Plancarte hace notar las incorrecciones lingüísticas de lo que él designa un "simili-portugués" (t. 2, pp. 385-386). RICARD, con todo, en su artículo "Les vers Portugais de Sor Juana Inés de la Cruz", *Bulletin Hispanique*, 62 (1953), 243-251, hace notar que probablemente la religiosa utilizó la jerga de los portugueses mexicanos, tal como la oía a eventuales conocidos de la comunidad portuguesa (sobre todo judía) que residía en la Nueva España. Señala la semejanza de la lengua de este villancico con la de Gil Vicente. Aunque Gil Vicente formara parte de la lista de "libros de entretenimiento" de la monja, según OCTAVIO PAZ, *op. cit.*, p. 327. Tal vez la lectura de obras portuguesas le hubiese proporcionado gran parte del conocimiento que poseía de esta lengua. No se olvide también su admiración por doña María de Guadalupe Alencastre, duquesa de Aveiro y prima de la condesa de Paredes, y los contactos que tuvo con ella.

¹² R. RICARD, "António Vieira et Sor Juana Inés de la Cruz", *Bulletin des Études Portugaises et de l'Institut Français au Portugal*, 1948, núm. 12, p. 21.

deve a eles, muitas razões pode haver, os ódios, as ingratidões, os agravos; mas para deixar de amar aos homens pelo que devemos a Cristo, que razão pode haver, senão a de não sermos cristãos? Será cristão quem no dia de hoje se não conforme com o mandamento de Cristo? Será cristão quem no dia de hoje conserve ainda no coração algum ódio, e não ame ao maior inimigo? Verdadeiramente (só isto peço que nos fique), verdadeiramente que em um dia como o de hoje o homem que se não faz amigo do maior inimigo, quase pode desesperar de sua salvação, e resolver-se que não é predestinado (pp. 388-389).

¿A qué se debe tal insistencia en la humillación de "nossas soberbas" (p. 389) y en el amor al prójimo? En mi opinión, Vieira, ya no siendo objeto de los grandes favores reales, intenta todavía, persistente como toda su vida lo prueba, hacer sentir la necesidad de abrir las puertas del reino a los judíos portugueses que, radicados sobre todo en Holanda, contribuyen a la riqueza de esta nación, mientras que la suya enfrenta fuertes problemas económicos que las guerrillas con Castilla acentúan.

Sor Juana interpreta la insistencia de Vieira de una manera más ortodoxamente jesuítica (si bien, de acuerdo con las ideas de Vieira, manifestadas en otros puntos de su obra) y se empeña en subvertirla. Para ella:

Manda Dios [no Cristo] amar al prójimo y quiere que lo hagamos porque él lo manda. Luego deja supuesto que debemos amar más a Dios, pues por su obediencia hemos de amar al prójimo. Cuando se hace, por respeto de alguno, alguna acción a favor de otro, más se aprecia aquél por cuya atención se hace, que al con quien se hace (p. 425).

Éste será su caballo de batalla: probar que Dios quiere, sobre todo, la correspondencia a su amor, que tiene como fin último a Dios mismo. Es a él a quien los hombres deben amar por sobre todas las cosas. El poder de Dios estará, pues, siempre por encima de los hombres. La conciliación del poder espiritual y el temporal, que tanto propugnaban los jesuitas, no la convence; la obligación de convertir a la fuerza a los no-cristianos para someterlos al "amor" de los hombres y de Cristo, todavía menos. Recurriendo al Antiguo Testamento, lo comprueba con varios ejemplos. Uno de ellos es el siguiente:

Quiere Dios destruir al pueblo por el pecado de la idolatría. Interpónese Moisés diciendo: *O perdónales o bórrame del Libro de la vida*. Perdona Dios a aquel pueblo ingrato por esta interposición. ¿Quién quedó aquí –pregunto– más obligado a Dios, Moisés o el pueblo? Claro está que Moisés, pues aunque el beneficio resultó en bien del pueblo y quedó muy obligado a Dios, más lo quedó Moisés, pues lo hizo Dios por su respeto. Quiere Cristo que nos amemos, pero que nos amemos en él y por él (p. 425).

Una de las tesis del padre Vieira (y que Sor Juana conoce, aunque no por el *Sermão do Mandato* de 1650, puesto que no está contenida en él) era la conservación de los indios en aldeas criadas y regidas espiritualmente por los jesuitas, para protegerlos de la codicia de los colonos, muchas

veces apoyada y vista con la complacencia de los gobernantes. Posiblemente esta segregación no le agradaba a Sor Juana.

En su afán por defender la separación de los poderes espiritual y temporal, enfatizando la importancia del primero, Juana Inés acaba por interpelar acremente a Cristo y, por consiguiente, al Nuevo Testamento, donde la evangelización es una orden:

[...] *non veni mittere pacem in terram, sed gladium. Veni enim separare hominem adversus patrem suum, et filiam adversus matrem suam, et nurum adversus socrum suam; et inimici hominis, domestici eius.* En que es para mí muy notable la circunstancia de decir Cristo que viene a apartar la nuera de la suegra y a hacer a los criados enemigos de su dueño. Pues, Señor, ¿qué necesidad hay de que vos los apartéis y enemistéis? ¿Ellos no se están separados y enemistados? Apartar al padre del hijo y a la hija de la madre, al marido de la mujer, al hermano del hermano, bien está, porque todos éstos se aman; pero ¿a la nuera de la suegra, a los criados del amo? No lo entiendo; porque ¿qué nuera no aborrece a su suegra, qué criado no es necesario enemigo de su dueño? Pues ¿qué necesidad hay de separarlos si ellos lo están? (pp. 426-427).

El uso que hace del Antiguo Testamento, mezclándolo con el Nuevo, según convenía a su discurso, le valió la crítica severa de Sor Filotea, en su *Carta*: "Ninguno de los evangelistas llamó libro a la genealogía de Cristo" (p. 695). Parece decir: Estudie más a Jesucristo y déjese de filósofos y poetas.

Antes de presentar la que considera la mayor fineza del amor de Dios, Sor Juana pugna todavía por defender que sólo este amor debe ser correspondido. La correspondencia del amor humano se reviste siempre de utilidades para aquel a quien va dirigido. Mayor fineza sería, entonces, renunciar a ella. ¡Qué golpe para la pretensión que la Compañía de Jesús tenía de alcanzar poderío en el mundo, diseminando "amor" entre los hombres!

Justificar, con todo, por qué Cristo quiere ser correspondido no es tarea fácil, sobre todo cuando, como Sor Juana, se pretende argumentar de manera que se quede libre de los ataques que siempre son lanzados a quien toma posiciones contrarias y las defiende abiertamente. Hay, pues, que ocultar de alguna manera ideas tan eminentemente políticas que, además, tocaban los intereses de las esferas del poder y de las personas más cercanas a la monja, quien buscó entonces una capa teológica. Así surge la cuestión del libre albedrío.

Para la monja jerónima, la mayor fineza de Dios (ya no se refiere a Cristo) son los "beneficios negativos" (p. 435). Esta parte del discurso aparece formalmente independiente de la crítica a Vieira, que Sor Juana tiene cuidado de "clausurar" (*id.*). Dice ella: "Luego cuando Dios no le hace beneficios al hombre, porque los ha de convertir el hombre en su daño, reprime Dios los raudales de su inmensa liberalidad, detiene el mar de su infinito amor y estanca el curso de su absoluto poder" (p. 436).

Inspirada aparentemente por San Bernardo, Juana Inés va más lejos de lo que ya se dijo. Si el poder espiritual no se debe aliar al poder temporal

para imponer su ley sobre los hombres, no debe aislarse tampoco y otorgarse el derecho de hacerlo. Corresponde a los hombres decidir si aceptan o no el amor que Dios ofrece a todos pero que no impone.

Si esto fuera aceptado comúnmente, ¡qué diferente sería la sociedad de la Nueva España! Juana Inés de la Cruz afirma que la Iglesia Católica no tiene el derecho de imponerse a las naciones que no la reconocen o que no se identifican con ella. Cuestiona no sólo el dominio de la potencia colonizadora, sino las propias aspiraciones de poder de los criollos, curiosamente un círculo del que ella misma forma parte.

¿Cómo podría salir librada de tan grave traición? Bien podría escudarse tras los santos de la iglesia, Agustín, Tomás y Juan. Bien pudo haber disfrazado sus ataques a los jesuitas con tonalidades dominicas, gratas a la Inquisición. Pudo hasta haberse propuesto negar frente a la Santa Madre Iglesia todo lo que afirmara. O incluso fingir, en caso de críticas, que se debía a su condición de mujer que se atreviera a criticar al genial Vieira (p. 435). Los detentadores del poder (y en la Nueva España en gran parte eran los jesuitas) no la dejaron más alzar la voz.

La *Carta Atenagórica* produjo gran sensación en todo el mundo hispanoamericano, donde el nombre de Vieira tenía gran reputación (y enemigos sinfín). Fueron publicadas pocas intervenciones de los participantes en la enorme polémica que se generó en torno de una mujer y religiosa que se había atrevido a contestarle a Vieira. Todo este ambiente de hostilidad personal, agregado a la atmósfera atribulada que vivió México en los años 90, con desastres de toda especie, contribuyó a que la Décima Musa fuera efectivamente aislada y silenciada por los Señores del Templo.

Todavía intenta defenderse en la *Respuesta a Sor Filotea*, salida a la luz en marzo de 1691. Traza su biografía y se escuda en las mujeres sabias que a lo largo de los tiempos se destacaron en un mundo hecho para los hombres. Intenta, una vez más, esconder que la *Carta Atenagórica* era un desafío a las leyes del poder político y económico, y cubrir ese hecho con la cuestión de haber enfrentado a Vieira y ser mujer:

Si el crimen está en la Carta Atenagórica, ¿fue aquélla más que referir sencillamente mi sentir con todas las venias que debo a nuestra Santa Madre Iglesia? Pues si ella, con su santísima autoridad, no me lo prohíbe, ¿por qué me lo han de prohibir otros? ¿Llevar una opinión contraria de Vieira fue en mí atrevimiento, y no lo fue en su Paternidad llevarla contra los tres Santos Padres de la Iglesia? Mi entendimiento tal cual ¿no es tan libre como el suyo, pues viene de un solar? (p. 468).

En su afán por defenderse, Juana Inés es absurdamente injusta con Antonio Vieira. Corazón sin duda generoso, siempre pronto a luchar por una idea sin importarle las consecuencias. De condición modesta, Vieira podía vanagloriarse de ser el hombre con más enemigos en Portugal. Perseguido por la Inquisición, exiliado del país, hasta en los últimos días de su larga vida inten-

taron ponerle una celada y envolverlo en un asesinato. La condición masculina no le valió de mucho.

Prosigue la monja diciendo que no tocó a la Compañía de Jesús ni en lo más leve, que no cometió herejías, que siempre fue obediente... Si Sor Juana no atacó a la Compañía de Jesús, ¿qué significa la *Carta Atenagórica*? No es posible ser perdiz y cazador al mismo tiempo.

Juana Inés de la Cruz no sufrió los horrores de la Inquisición (atacar a Vieira nunca le ocasionaría eso, ¡por el contrario!) pero pasó los pocos años de vida que le restaron entre cilicios y disciplinas, después de renunciar al estudio y de ofrecer los libros que amaba a Aguiar y Seijas, ahora convertido en su perseguidor. Falleció el 17 de abril de 1695.

EN TORNO A UN PÁRRAFO DE LA RESPUESTA A SOR FILOTEA DE LA CRUZ

ELECTA ARENAL
City University of New York

La *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* de Sor Juana Inés de la Cruz no es un texto fácil. Además de ser autodefensa intelectual y religiosa (*apologia pro vita sua*), es una carta que responde muy directamente a otra de pseudoamistosa amonestación. Esta Carta iba como prólogo a la publicación —sin previo permiso, según la autora— de palabras que había pronunciado de viva voz en el convento, palabras de crítica a un sermón del jesuita Antonio Vieira, renombrado predicador brasileño-portugués. El que publicaba el ensayo crítico de Sor Juana, titulándolo *Carta Atenagórica*, y firmaba su propia carta-prólogo con el seudónimo Sor Filotea de la Cruz —seudónimo utilizado ya por un santo de su devoción—, era el obispo de Puebla. El obispo, Manuel Fernández de Santa Cruz, admirador, amigo, y superior de Sor Juana, deseaba acaso unirse a los que insistían que se apagara por fin la fama profana de la "Oráculo de toda la América"¹; o acaso quería establecer o neutralizar su papel en una controversia jesuita. El hecho es que la *Carta Atenagórica* suscitó una polémica y motivó un tipo de composición nuevo para Sor Juana, basada en la clásica retórica de la defensa jurídica: la *Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz*.

No nos sorprende, pues, la polisemia —la amplitud de sentidos y connotaciones— de la *Respuesta*. Aprovecha la autora en ella los múltiples recursos lingüísticos que van más allá de la denotación, para situar los juegos y subversiones de palabra dentro de las estructuras mismas de poder intelectual e institucional. Como todos los escritores religiosos de la época —especialmente las mujeres— reitera Sor Juana con insistencia su falta de talento y saber. Pero antes, durante y después, demuestra un conocimiento profundo de los discursos hegemónicos de su cultura: el teológico, el legal, el de la retórica clásica. Consciente siempre de su condición de mujer —de su género— manipula las formas discursivas, poniendo en tela de juicio los usos del poder. Su sexo y tal vez su "ilegitimidad" la debían marginar, pero su "estudiosa inclinación" y su

¹ Cito las obras de SOR JUANA por sus *Obras completas*, eds. A. Méndez Plancarte y A. G. Salceda. F.C.E., México, 1976, y pongo entre paréntesis en el texto el lugar de procedencia de las citas.

don poético la introducían de lleno dentro de las preocupaciones intelectuales –primordialmente teológicas– de su cultura. Reconocía con agudeza las exclusiones exigidas por las reglas y las costumbres imperantes. Eso es lo que en la *Respuesta* dijo y contradijo.

Me propongo, para dilucidar el asunto, estudiar un largo y nutrido párrafo que ejemplifica las perspicaces contra/dicciones de Sor Juana, su autodefensa contra dictámenes erróneos y faltos de inteligencia. Pero antes, haré un breve repaso de los principales rasgos de su obra y del modo que tengo yo de entenderla.

SOR JUANA EN SU OBRA

Sor Juana Inés de la Cruz se describía como poeta nata y estudiosa por natural inclinación. Tuvo que aprender a hablar en prosa, nos dice, y "sé que nací tan poeta, / que azotada, como Ovidio, / sueñan en metro mis quejas" (romance 33, vs. 22-24). Como poeta se describe con humor; como estudiosa se caracteriza a veces con más seriedad. Su afán de saber rechazaba limitaciones. El esfuerzo por ignorar menos es un *leitmotiv* de su conceptualización autobiográfica. Para ella el entendimiento va ligado siempre al vocablo. Su misma calidad de excepción como religiosa cortesana favorecida de los virreyes, y su productividad y excelencia en las letras, dependían del manejo de la lengua, de los variados modos de ver y expresar las cosas en el México colonial. Los lectores del siglo XX seguimos fascinados por la gracia y la sutileza con que emplea el lenguaje culto y el popular, el legal y el literario.

Su obra completa incluye sesenta y cinco sonetos (entre ellos unos veinte de amor, juzgados entre los más bellos del siglo XVII); sesenta y dos romances; numerosas endechas, redondillas, liras, décimas, silvas y otros poemas en formas métricas empleadas durante el Siglo de Oro. Para el teatro Sor Juana escribió tres autos sacramentales, dos comedias (una en colaboración). Compuso, además, dieciocho loas cantadas y representadas como prólogos a las obras teatrales o por separado para las festividades religiosas y virreinales; dos sainetes y un sarao que se representaban en palacio entre los actos de obras más largas; y quince o dieciséis juegos de villancicos para misas de maitines en días festivos. Éstos consistían de ocho o nueve canciones o nocturnos, todos elaboraciones de temas religiosos tales como la Natividad, la Inmaculada Concepción, la Asunción, y las leyendas hagiográficas de San José, San Pedro y la citada Santa Catarina de Alejandría.

Antes de, y acompañando a la Sor Juana escritora, se dio la Sor Juana lectora, de creciente sensibilidad racionalista, investigadora, científica. Como su "padre" San Jerónimo trece siglos antes, Sor Juana leía los libros e interpretaba el mundo y hasta a la gente, en términos tanto clásicos como cristianos. Desde muy joven devoraba los textos de los padres de la Iglesia y los de

los autores de Grecia y Roma redescubiertos y traducidos por los humanistas del Renacimiento; a los comentarios bíblicos llevaba el ojo crítico entrenado por las obras de los gentiles. Conoció también a los autores españoles —Cervantes, Quevedo, Góngora, Lope de Vega y Calderón de la Barca, María de Ágreda, Teresa de Ávila, para nombrar sólo a los más famosos. Según sus propios puntos de vista de autodidacta y mujer, inspirada e influida por muchas fuentes —y "andando de texto en texto / buscando la conexión" (núm. 342, vs. 10-11)— varió y revivificó el estilo y pensamiento de sus maestros y maestras en escritos propios. Como afirmara, desafiante, en la Carta a su confesor de 1681/1682, el camino suyo era el de San Agustín, y no el de San Antonio —es decir, el de la santa sabiduría y no el de la santa ignorancia².

El ser mujer, autodidacta, y monja, la forzó, o podríamos decir le permitió distanciarse, captar las ironías —risibles por una parte, trágicas por otra— de la circunstancia femenina. Consciente del papel especular desempeñado involuntariamente por las mujeres, Sor Juana elaboró barrocos espejos poéticos, lentes que revelan las sumergidas realidades de su tiempo. Sus más famosos versos, las redondillas de "Hombres necios", demuestran con gran humor y perfección estilística cuán agresivamente se les asignaba a las mujeres los papeles secundarios, invisibles, silenciosamente reflexivos. Aficionada, como tantos poetas del XVII, a la manipulación de las imágenes y a los fenómenos asociados con el reflejo de tales imágenes, Sor Juana pintó retratos verbales para expresar su amor por la virreina María Luisa Manrique de Lara, para ridiculizar las exageraciones con que se describía a las mujeres en la lírica o la expectativa de que no les afectara el paso de los años.

Sor Juana modificaba las comunes representaciones emblemáticas y retóricas —es decir, las gráficas y poéticas— de las jerarquías sociales y divinas. Reemplazaba figuras en puntos estratégicos de las distintas escalas "para prueba de que el sexo / no es esencia en lo entendido", como dijera en los villancicos a Santa Catarina (núm. 317, vs. 11-12). Incluyó a la Virgen María a veces en el concepto de la Trinidad, situándola en la cima de lo divino y de lo poético; trazó un sagrado linaje femenino que de María remontaba a Isis. El ampliamente aceptado fervor guadalupano (no hay que olvidar que la Virgen de Guadalupe apareció en el recinto sagrado de la diosa madre de los nahuas en el siglo XVI, ni que su culto se intensificó precisamente a mediados del XVII) parece haber hecho posible las a veces casi heréticas y panteístas re-deificaciones sorjuanianas³. La Madre Naturaleza y el Discurso —la lengua, el verbo— representan, en algunos pasajes, la divinidad misma. Méndez Plancar-

² Véase "La Carta". [Carta a su confesor Antonio Núñez o Carta de Monterrey] en OCTAVIO PAZ, *Sor Juana Inés de la Cruz, o Las trampas de la fe*, 3ª ed., F.C.E., México, 1985, pp. 638-646.

³ E. ARENAL, "Sor Juana Inés de la Cruz: Reclaiming the Mother Tongue", *Letras Femeninas*, 1985, núm. 10, p. 64.

te, el jesuita que a mediados del siglo XX escribe las eruditas anotaciones a sus *Obras completas*, se muestra perplejo o incrédulo a veces ante los atrevimientos de Sor Juana.

¿Cómo es que se salió Sor Juana por tanto tiempo con la suya? ¿La protegía el follaje ornamental e hiperbólico del barroco de Indias? ¿La protegía el poder de los virreyes? Seguramente que sí. Pero también hay que pensar en los prejuicios que hacen que los seres considerados inferiores se simplifiquen, se distorsionen o desaparezcan. No por insigne excepción queda Sor Juana fuera de ese juego. Es el problema del Otro que con respecto a la mujer estudió tan bien Simone de Beauvoir. Ni los antiguos ni la gran mayoría de los modernos críticos del mundo de Occidente han sido capaces de percibir, afirman dos estudiosas del periodo clásico, Kathryn Gutzwiller y Ann Norris Michelini, "the gendered structure of their culture... because... [they] have been blind to it"⁴. En todo caso, y no obstante, el cabildo y los obispos novohispanos contrataban a la escritora Sor Juana. Sabían que nadie entretenía como ella. Con su verso culto y su verso popular Sor Juana habló habilidosamente con los distintos estratos de una población variadísima. La Iglesia apreciaba su voz empática, su modo de prestar vitalidad a la leyenda y al pensamiento religiosos y de llenarlos juguetonamente de sentido. En el mismo juego de villancicos citado arriba (núm. 315, vs. 13-16) se hallan para los oídos librescos versos como éstos:

Ya fuese vanidad, ya Providencia,
el Filadelfo invicto, Tolomeo,
tradujo por Setenta y Dos varones
la Ley Sagrada en el idioma Griego.

...
Heredó Catarina con la sangre
(aunque en viciado culto), ardiente celo
de la Ley y la Cruz, y Dios en ella
redujo lo viciado a lo perfecto.

Y para que entendieran también los faltos de escuela de letras, escribió coplas como éstas, sobre la misma Santa Catarina (núm. 322, vs. 25-34):

Pues ésta, a hombres grandes
pudo convencer;
que a un chico, cualquiera
lo sabe envolver.
Esperen, aguarden,
que yo lo diré.
Y aun una Santita

⁴ "Women and Other Strangers: Feminist Perspectives in Classical Literature", (*En*) *Gendering Knowledge: Feminists in Academe*, eds. J. E. Hartman & E. Messer-Davidow, University of Tennessee Press, Knoxville, 1991, p. 66.

dizque era también,
sin que le estorbase
para ello el saber.

En la catedral de Oaxaca se cantaron y bailaron esos versos, entre las solemnidades de la misa en latín. En las de Puebla y México se oyeron otros escritos para celebrar fiestas de la Asunción, de la Concepción, de San Pedro Nolasco y San Pedro el Apóstol. De ello saben poco los miles de niños y niñas que en toda Hispanoamérica siguen aprendiendo de memoria algunas de las redondillas de "Hombres necios...", el poema más conocido de Sor Juana Inés de la Cruz. Tampoco sabrán que la crítica del doble estándar, del abuso y la hipocresía sexual que aún hace reír, marca la culminación del *querelle des femmes*, el debate literario en pro y en contra de la mujer que se popularizó como tema poético a fines de la Edad Media⁵. Pocos caerán en la cuenta del modo en que el poema de Sor Juana se aparta de los típicos clichés y las floridas superficialidades, nombrando, por ejemplo, al más culpable en el pecado de la prostitución, reprendiendo la inmadurez y la perjudiciosa ambivalencia de los hombres, y señalando la construcción social del comportamiento "femenino".

A la obra de Sor Juana ningún lenguaje ni espacio social le es ajeno: la calle, el colegio, la corte, el convento y hasta el burdel caben en ella. Estudiosa del símbolo y de la lógica, empleó ambos al estructurar piezas sacras y profanas, dramáticas y cómicas. Escribió sonetos burlescos, letras para danzas regionales, poemas ocasionales para acompañar el envío de regalos, dar las gracias, participar en contiendas poéticas, celebrar bautizos y cumpleaños, el final de un examen doctoral o la inauguración de iglesias. Por sus poemas sobre amor, celos, pleitos, ausencias y añoranzas, fue comparada a los más ilustres poetas de España. Y por escribirlos y publicarlos fue perseguida.

También se sintió perseguida, como se lo dice a Antonio Núñez en la *Carta* de 1681-1682 en que lo despide como confesor, por haber aceptado el nombramiento para crear uno de los dos arcos triunfales que honraban la llegada a México de los nuevos virreyes —en plural porque ella insiste en referirse frecuentemente a los dos, a la pareja—, los marqueses de Mancera.

Fue ésta la primera de tres de las obras más graves e intelectuales de Sor Juana: el *Neptuno Alegórico* (1680), el *Primero Sueño* (1685?) y la *Respuesta a Sor Filotea* (1691). Los textos para el arco que tituló *Neptuno Alegórico* contienen un tratado sobre el arte de gobernar bien. Aluden a las virtudes que han de poseer los príncipes y los reyes y adscriben la beneficencia de Neptuno a las enseñanzas de su madre, Isis. Al rey se le recomienda ser buen esposo tanto como buen gobernante. En el comentario sobre las pinturas ideadas por

⁵ Cf. J. KELLY, "Early Feminist Theory and the *Querelle des Femmes*", en *Women, History, and Theory: The Essays of Joan Kelly*, ed. C. R. Stimpson, University of Chicago Press, Chicago-London, 1984, pp. 65-109.

ella para el arco, Sor Juana se refiere a las complejidades del lenguaje simbólico empleado por los egipcios y ofrece, de paso, pautas para la comprensión de sus propias aficiones alquímicas (véanse Trabulse y Granger Carrasco en este volumen). Los significados, explica, aparecen en múltiples capas y son accesibles según el nivel de intuición, inteligencia e iniciación de cada persona.

Los 975 versos del barroco *Primero Sueño*, el único poema que confiesa haber escrito por gusto propio, fusión —con semejanzas a la de Descartes— de teología, poesía y ciencia, exalta su insaciable y atrevida sed de saber. Poco aparente y sin embargo estrecha es la relación de este poema con la *Respuesta*. Ambas obras retratan y traducen la trayectoria intelectual de Sor Juana.

La profundidad abarcadora de su feminismo —la diferencia fundamental entre la mentalidad y la visión de la mayoría de los intelectuales y poetas de su tiempo y las suyas— me parece clave. No sólo como dijera con acierto Antonio Alatorre: "*Sor Juana tuvo el sueño de ser hombre*. Sólo que, en este sueño, *hombre* no significaba individuo del sexo masculino, sino individuo del género *homo sapiens*. «Hombre», no en contraposición a «mujer», sino en contraposición a «animal»⁶. Sor Juana entablaba lo que quería para ella misma y para las demás de su género no en términos biológicos-sexuales sino sociales, discursivos y simbólicos. Sí que *contraponía* "mujer" y "hombre", pero para equipararlos. A todos los recursos filosóficos, literarios y lingüísticos del barroco les añadía una inflexión feminista —basándose en una tradición intelectual femenina encontrada en parte en los escritos de la tradición patristica.

LECTURA DE UN PÁRRAFO DE LA RESPUESTA

No hay duda de que para inteligencia de muchos lugares es menester mucha historia, costumbres, ceremonias, proverbios y aun maneras de hablar de aquellos tiempos en que se escribieron, para saber sobre qué caen y a qué aluden algunas locuciones de las divinas letras. Scindite corda vestra, et non vestimenta vestra, ¿no es alusión a la ceremonia que tenían los hebreos de rasgar los vestidos, en señal de dolor, como lo hizo el mal pontífice cuando dijo que Cristo había blasfemado? Muchos lugares del Apóstol sobre el socorro de las viudas ¿no miraban también a las costumbres de aquellos tiempos? Aquel lugar de la mujer fuerte: Nobilis in portis vir eius ¿no alude a la costumbre de estar los tribunales de los jueces en las puertas de las ciudades? El dare terram Deo ¿no significaba hacer algún voto? Hiemantes ¿no se llamaban los pecadores públicos, porque hacían penitencia a cielo abierto, a diferencia de los otros que la hacían en un portal? Aquella queja de Cristo al fariseo de la falta del ósculo y lavatorio de pies ¿no se fundó en la costumbre que de hacer estas cosas tenían los judíos? Y otros infinitos lugares no sólo de las letras divinas sino también de las humanas, que se topan a cada paso, como el adorate

⁶ A. ALATORRE, "Sor Juana Inés de la Cruz y su «sueño» cumplido", en *Spanish and Portuguese Distinguished Lecture Series*, University of Colorado at Boulder, 1987, p. 13; énfasis del autor.

purpuram, que significaba obedecer al rey; el manumittere eum, que significaba dar libertad, aludiendo a la costumbre y ceremonia de dar una bofetada al esclavo para darle libertad. Aquel intonuit coelum, de Virgilio, que alude al agujero de tronar hacia occidente, que se tenía por bueno. Aquel tu nunquam leporem edisti, de Marcial, que no sólo tiene el donaire de equívoco en el leporem, sino la alusión a la propiedad que decían tener la liebre. Aquel proverbio: Maleam legens, quae sunt domi obliviscere, que alude al gran peligro del promontorio de Laconia. Aquella respuesta de la casta matrona al pretensor molesto, de: por mí no se untarán los quicios, ni arderán las teas, para decir que no quería casarse, aludiendo a la ceremonia de untar las puertas con manteca y encender las teas nupciales en los matrimonios; como si ahora dijéramos: por mí no se gastarán arras ni echará bendiciones el cura. Y así hay tanto comento de Virgilio y de Homero y de todos los poetas y oradores. Pues fuera de esto, ¿qué dificultades no se hallan en los lugares sagrados, aun en lo gramatical, de ponerse el plural por singular, de pasar de segunda a tercera persona, como aquello de los Cantares: osculetur me osculo oris sui: quia meliora sunt ubera tua vino? Aquel poner los adjetivos en genitivo, en vez de acusativo, como Calicem salutaris accipiam? Aquel poner el femenino por masculino; y, al contrario, llamar adulterio a cualquier pecado?

Al tratar de cambiar el terreno de toda la discusión, en este párrafo —el 38 de esta edición— Sor Juana pone juntos en un primer plano el tema del desarrollo mental (generalmente reservado a los hombres) y una serie de temas relegados por lo común exclusivamente a las mujeres: su virginidad; el matrimonio; los peligros de la honra; el amor y la sexualidad; el delito sexual aceptado en el hombre, castigado en la mujer. Un hilo temático importante es el de la sexualidad desigual, la relación equívoca y conflictiva entre hombres y mujeres en que lleva la desventaja ésta. El tema no dista de la *querelle des femmes*, el tratado en las famosas redondillas. Base fundamental de su punto de vista es el reconocimiento de la construcción social del género y la convicción de que las humanidades y la teología misma tendrían que estudiarse mejor y más científica y humanamente.

En el párrafo anterior al citado Sor Juana pregunta: "Porque ¿qué inconveniente tiene que una mujer anciana, docta en letras... tuviese a su cargo la educación de las doncellas?" (ls. 1033-1035). Explica y se lamenta de los peligros del abuso sexual por parte de los hombres que se dedican a enseñar; corrige el error básico en la interpretación del dictamen de San Pablo sobre el silencio que deben mantener las mujeres y cita para ello a Eusebio, historiador del temprano cristianismo, que afirmaba que les decían a éstas que se callaran porque "se ponían las mujeres a enseñar las doctrinas unas a otras en los templos" interrumpiendo la prédica (ls. 1057-1058). Como lo hará de nuevo en el párrafo que analizamos en este ensayo, relaciona el tema histórico con la realidad viva de la Nueva España. Sale del mundo historiográfico para entrar en el de la actualidad social, diciendo, "como ahora sucede..." (l. 1060).

El párrafo que sigue al aquí copiado incluye en sus primeras líneas una cita bíblica y termina con una clásica, de Quintiliano, maestro de humanistas⁷. Continúa con la lección: critica el saber incompleto y tibio. Otras monjas censuran el pecado de tibieza de fe, Sor Juana el de tibieza de estudio. Todo ello para llegar a la defensa de su *Carta Atenagórica* que tanto furor había suscitado, y punto de partida, o más bien de motivación para todo el ensayo.

Enmarcado dentro de la corrección y la evocación de mujeres maestras y la vuelta al tema de San Pablo, con mención irónica del "delito" (luego "crimen") de haberse opuesto al sermón de Vieira, se encuentra el pasaje que queremos señalar: "todo esto pide más lección de lo que piensan algunos que, de meros gramáticos, o cuando mucho con cuatro términos de Súmulas, quieren interpretar las Escrituras" (ls. 1112-1114), piden más lección que un poco de lógica y gramática. Sor Juana misma indica así que su texto lleva más de lo que se ve en una primera ojeada. Hoy diríamos que se vale de intertextualidades, subtextos, pretextos.

El párrafo transcrito va de la línea 1062 a la 1110 en la edición del Fondo de Cultura Económica de la *Respuesta*. Empieza y termina con comentarios sobre las dificultades y las oscuridades de la Biblia. Sugiere la autora que requiere audacia el pretender la inteligente exégesis del sagrado texto a la vez que ella desempeña el papel de exegeta. Me pregunto si las siguientes palabras de María de San José (Salazar), la "letrera" de Santa Teresa de Jesús, escritas poco más de un siglo antes, no la habrían animado:

...lo que más me acobarda, es ser mujer, a quien ya por ley que ha hecho la costumbre, parece que les es vedado el escribir, y con razón, pues es su oficio propio hilar, porque como no tienen letras, andan muy cerca de errar en lo que dijeren... digo las que no saben más que mujeres, porque muchas ha habido que se han igualado y aun aventajado a muchos varones...⁸

Se abre, pues, el párrafo con referencias a la multiplicidad de conocimientos que requiere la apropiada comprensión de la Escritura divina:

No hay duda de que para inteligencia de muchos lugares es menester mucha historia, costumbres, ceremonias, proverbios y aun maneras de hablar de aquellos tiempos en que se escribieron, para saber sobre qué caen y a qué aluden algunas locuciones de las divinas letras (ls. 1062-1067).

Sor Juana va a ejercer a continuación el oficio de educadora que había propuesto en el párrafo anterior, "docta en letras y de santa conversación y costumbres" (ls. 1034-1035). Su lección consta de quince ejemplos concretos,

⁷ Véase *The Institutio Oratorio of Quintilian*, tr. H. E. Butler, William Heinemann. London: Harvard University Press, Cambridge, 1953.

⁸ MARÍA DE SAN JOSÉ [SALAZAR], *Libro de recreaciones*, en *Humor y espiritualidad en la Escuela Teresiana Primitiva*. Espiritualidad, Madrid, 1982, pp. 160-161.

diez bíblicos y cinco clásicos, de pasajes complicados, oscuros. En unos demuestra hechos históricos, en otros subraya antiguas costumbres y ceremonias; la mayoría versa sobre proverbios y "maneras de hablar" (l. 1064).

Es de notarse el contraste con las exégesis de Santa Teresa que hace hincapié no como Sor Juana, en la historia "de aquellos tiempos en que se escribieron", sino en el misterio que Dios puso en los textos: "Esto no entiendo como es, y no entenderlo me hace gran regalo... Cuando el Señor quiere darlo a entender, su Majestad lo hace sin trabajo nuestro"⁹. Santa Teresa apela al reino sobrenatural; Sor Juana ha querido defenderse por medio de la razón y ve el don divino precisamente en "el trabajo nuestro". Ambas sufrieron censuras por sus incursiones en terrenos teológicos. A la española la forzaron a quemar sus copias del manuscrito citado; la mexicana se vio forzada a defenderse en esta *Respuesta*, páginas escritas a raíz no sólo de la reprimenda "amistosa" del obispo, sino también de la amenaza de un crítico anónimo iracundo hacia esta monja que se había inmiscuido en polémicas jesuitas.

Pero volvamos a la lección de Sor Juana, que podríamos ver como precursora de las bases de la investigación feminista fomentada en modernos programas de estudio de la mujer. Las autoridades canónicas se revisan; se reformulan premisas; se exploran prejuicios seculares. Paralela a la argumentación letrada, humanística y teológica hay una clara crítica social. Sor Juana desmascara la política sexual, las costumbres matrimoniales, las actitudes de la sociedad con respecto al comportamiento de las mujeres y de los hombres, al derecho de opinar y al derecho de escoger pareja (véase el ensayo de Jean Franco). Favorece el que ambos sexos queden sometidos a las mismas leyes conyugales; demuestra una vez más (como lo hiciera, por ejemplo en el *Nepituno Alegórico*) el papel clave de la madre en la educación de hombres buenos.

Al principio del pasaje contesta Sor Juana directamente al obispo que le había dicho que debía (como Teresa) desprenderse de los asuntos terrenales y explica su desacuerdo. La comprensión de las "divinas letras" exige mucho estudio (ls. 1066-1067). Muestra Sor Juana su concepto integral del saber y abre aún más la brecha del desacuerdo con su superior unas líneas más abajo, incluyendo a las "humanas" junto a las letras divinas y citando a los clásicos (Virgilio, Marcial y Homero, ls. 1082-1102), cosa que Fernández de Santa Cruz (alias Sor Filotea) había censurado no sólo en ella sino también en su "padre" San Jerónimo. Al desplegar su afán humanista implícitamente defiende su título de sabia "Atenagórica" desafiando tanto a sus contemporáneos eclesiásticos como a sus precursoras místicas, en especial a la que ya era conocida comúnmente como "doctora" de la Iglesia, Teresa de Ávila.

⁹ SANTA TERESA DE JESÚS, *Conceptos del amor de Dios: sobre algunas palabras de los Cantares de Salomón*, en *Escritos de Santa Teresa*, ed. Vicente de la Fuente. BAE. Rivadeneyra, Madrid, 1861, t. 1, p. 399.

Va a ejemplificar lo que hay que saber para saber. Cita de la Biblia. Con la primera referencia muestra la base en costumbres hebreas de una locución del Nuevo Testamento. A la vez, como defensa en contra de la acusación de blasfemia, mencionando al "mal pontífice" (l. 1070), reanuda el paralelo que había hecho entre ella y Cristo —el sacrificado por su inteligencia, por señalado. El arzobispo, el ex-confesor, y hasta el obispo de Puebla con su oposición a la fama —a la señalada posición— de Sor Juana vendrían siendo los "malos pontífices". A lo largo del pasaje se entretajan las connotaciones e insinuaciones del texto de Sor Juana, de sus citas en latín y de los textos más largos de los cuales selecciona esas citas. Menciona, por ejemplo, a la "mujer fuerte" (l. 1073), citando el último capítulo de Proverbios; al principio de ese capítulo se nos dice que Lemuel aprendió la profecía de su madre y al final se afirma la existencia de mujeres buenas.

En la *Respuesta*, como en la *Carta* a su confesor de diez años antes, Sor Juana vuelve respetable en vez de reprehensible su comportamiento y su uso de la razón. Sus votos han sido para con Dios más que para con los hombres de Nueva España que saben menos que ella. Al referirse al rito simbólico de "dar la tierra a Dios" (de devolvérsela cada cincuenta años) y preguntar, retóricamente, "¿no significaba hacer algún voto?" (l. 1076) da a entender que las costumbres religiosas y sociales van ligadas a específicos momentos históricos y sociales, que el contenido de las formas es variable; tal vez insinúa paralelos —no sólo los explícitos con el mundo antiguo sino los implícitos con el precolombino.

Cuando se refiere a un pasaje del Evangelio de San Lucas (7:44-45) que versa sobre el pecado, la penitencia y el perdón, citando una sola palabra, *hiemantes* (ls. 1077-1078) —que se refiere a los más excluidos por castigo de participación en las devociones de la comunidad—, hace eco de su crítica en la *Carta* al confesor, de las penitencias demasiado fuertes e insinceras. El comentario sobre el "lavatorio de pies" (l. 1080) no sólo recuerda el tema del sermón de Vieira en torno al cual escribiera la *Carta Atenagórica*, sino que alude tácitamente al comentario de Jesucristo sobre la mujer pecadora, que lavándole los pies con sus lágrimas y secándose los con el cabello ha conseguido su perdón: ella lo amará más. Sor Juana menciona (l. 1083) las humanas letras para pasar de los divinos a los clásicos ejemplos y probar que la tarea de los estudios humanistas la emprende bien una mujer sin volverse mala católica. Además, como lo hiciera en el *Neptuno*, sugiere que las mujeres saben de la discreción que requiere el gobierno de la sociedad.

Al explicar el uso *adornate purpuram* (venerad la púrpura) y de *manumittere eum* (manumiso o libre por la mano) puede haber pensado en textos, exégesis y sermones teológicos que se debatían y discutían en la época. Pero en un texto de retórica jurídica, como lo es la *Respuesta*, no sería raro que se refiriera indirectamente a sus propios conflictos con la autoridad, o en un

plano político que aludiera a sus íntimos contactos con la corona de España por medio de los virreyes.

Las referencias a Virgilio, a Marcial y a Homero (una de las fuentes, según Salceda de la alusión al Promontorio de Laconia) tienen cada una algo que atañe a su caso: el deseo de buenos augurios, de mostrar que el concepto de lo que es propio para cada sexo ha variado históricamente y de subrayar el peligro de la posición en que se halla. De paso le sirven a la estudiosa para probar su erudición y a la escritora su entronque con los grandes autores clásicos.

Al citar en castellano de repente, en vez del acostumbrado latín —"*por mí no se untarán los quicios, ni arderán las teas*" (Is. 1096-1097)— y explicar detenidamente la referencia, establece vínculos entre la literatura histórico-bíblica y la experiencia social vivida. Los lectores de su época comprenderían las analogías; los de su círculo íntimo recordarían su rechazo del confesor Núñez de hacia una década. Le había molestado enterarse que decía el respetado jesuita en público que, de saber que la joven Juana Inés seguiría estudiando y escribiendo en el convento, la hubiese casado. Además, en este párrafo de la *Respuesta*, Sor Juana hace eco de pasajes anteriores en que explicaba la negación a casarse como uno de los motivos por haber tomado el velo y en que defendía esa decisión con el ejemplo y la semejanza de Santa Teresa. En la sociedad novohispana de su tiempo, la Iglesia y el Estado no siempre concordaban sobre los derechos matrimoniales. (Véase el ensayo de Jean Franco.) Aquí proyecta Sor Juana una amplia situación social so exégesis bíblica y comentario filológico.

Termina el párrafo con una forma de metaforización empleada por escritores cultos de la Edad Media y el Renacimiento —el de la metáfora gramatical. Entra al tema sin que nos demos cuenta del plano metafórico que en seguida traerá a colación:

...¿qué dificultades no se hallan en los lugares sagrados, aun en lo gramatical, de ponerse el plural por singular, de pasar de segunda a tercera persona, como aquello de los Cantares... [Bésemelo con el beso de su boca; porque mejores son tus pechos que el vino (Cantar I:1)] Aquel poner los adjetivos en genitivo, en vez de acusativo, como... [El cáliz de salud tomaré (*Salmo* 115:13)]. Aquel poner el femenino por masculino; y, al contrario, llamar adulterio a cualquier pecado (Is. 1103-1111).

En un nivel directo señala Sor Juana una duda que muchos sabios habían planteado. Pero las intertextualidades —y las indirectas— van mucho más allá. En su divertido y largo romance 49 sobre el Fénix, jugaba ya con la sustitución del plural por el singular: "y porque hay Regla que dice: / *pro singulari plurale*" (vs. 87-88). Es una referencia a una antigua figura retórica de sinécdoque (que representa una unidad por una de sus partes o viceversa). Las muchas mujeres que ha mencionado en párrafos anteriores, ¿no la representan a ella? Al defender su propia causa, ¿no defiende la de muchas y

muchos otros?¹⁰ Sor Juana muestra su conocimiento del uso en estas últimas frases del párrafo con la ingeniosidad de siempre. Escribe de la gramática literal y figurativamente.

Le fascinaban los aspectos teóricos y simbólicos no sólo de la música —interés que vemos en otra parte del ensayo— sino también de la gramática. En el tratado gramatical de Nebrija, el humanista español explica los casos, reconociendo las implicaciones del significado mismo de los nombres que los definen. No es inocente, pues, que Sor Juana señale el acusativo y el genitivo y que prefiera éste, el que da o "genera" la vida a aquel que condena o "acusa".

Tampoco es inocente su vuelta al tema del Cantar de los Cantares. Cita versos muy eróticos, versos con los que iniciara su comentario Teresa de Ávila en su obra sobre ese libro tan controvertido de la Biblia. Tenía que conocerla Sor Juana. A pesar de que la mandaran quemar se habían salvado copias, y Jerónimo Gracián (director espiritual y gran amigo también de María de San José) la publicó en Bruselas. En su prólogo dice "Y como en aquel tiempo que le escribó hacía daño la herejía de Lutero, que abrió puerta a que mujeres y hombres idiotas leyesen y explicasen las divinas letras..."¹¹ Sor Juana parece estar dialogando con Jerónimo Gracián y con la Santa "Madre". Posible fuente para la obtención del libro sería la duquesa de Aveiro, pariente de la virreina María Luisa, o el convento carmelita en que pasara unos meses antes de ser jerónima. Sabría Sor Juana, además, que tanto la santa como fray Luis de León habían tenido problemas con la Inquisición, ella por su comentario y él por su traducción. Sor Juana contradice en el plano intelectual a su "Madre". A las riquezas místicas que encuentra en los Cantares la española, opone los tesoros de la ciencia, a la insistencia en el no querer saber, opone las ventajas del querer saber.

En suma, en este párrafo Sor Juana entabla una discusión totalmente distinta a cualquiera que se viera antes. Relaciona temas al parecer distantes (la razón y el erotismo, el matrimonio y la exégesis). Contrasta y modifica las esferas asociadas tradicionalmente con uno y otro sexo. Desafía y corrige la desigualdad patente en la yuxtaposición de las palabras *patrimonio/matrimonio*. Asocia a las mujeres con el patrimonio cultural y a los hombres con el matrimonio. Todo se comprende mejor al leer los pasajes de los que ha sacado sus citas y que los lectores de su época conocerían.

¹⁰ El empleo de la retórica y la gramática como metáforas del género fisiológico y social ha recibido atención recientemente de medievalistas y renacentistas. Cf. J. ALFORD, "The Grammatical Metaphor: A Survey of its use in the Middle Ages", *Speculum*, 57 (1982), 728-760, y SIMON SHEPARD (ed.), *The Women's Sharp Revenge: Five Women's Pamphlets from the Renaissance*, Fourth Estate, London, 1981, pp. 166-167.

¹¹ DANIEL DE PABLO MAROTO, "Meditaciones sobre los Cantares", en *Introducción a la lectura de Santa Teresa*, ed. A. Barrientos, Espiritualidad, Madrid, 1978, p. 390.

Es el párrafo en que Sor Juana va llegando así a la culminación de su auto-defensa. Tácitamente pide —a veces casi exige— un cambio de actitud por parte de la rama de la iglesia mexicana que en asuntos relacionados con la mujer era más papista que el papa, más torquemadista que Torquemada. Entre los aludidos estarían Sor Filotea —Manuel Fernández de Santa Cruz, obispo de Puebla, a cuya carta responde la *Respuesta*—, Antonio Núñez, el confesor a quien despidiera una década antes, en la Carta descubierta en 1980, y Francisco Aguiar y Seijas, arzobispo de México legendario por su misoginia. Ante la intransigencia y la terquedad de la ideología imperante había decidido Sor Juana callarse, pero no sin anunciar "lo que el silencio quiere decir" echando al mundo sus respuestas en esta *Respuesta*.

LAS CLAVES DE SOR JUANA

ANGELINA MUÑIZ-HUBERMAN
Universidad Nacional Autónoma de México

Sor Juana Inés de la Cruz, lectora infatigable, absorbió las fuentes culturales de su época: las permitidas y las ocultas. Encarnó el ideal barroco no sólo en su obra sino en su vida. Dos vertientes la animaron: la clara y al sol, la subterránea y lunar.

Llenó con su presencia la sociedad colonial del México del siglo XVII. Del convento a la corte, de su celda de estudio a la charla de las monjas. De la discusión teológica a las cuentas de cada día. Del poema festivo al poema filosófico. Del habla culta al habla popular. Del tratado de teología al drama de enredos. Y todo ello con la misma facilidad con la que se van formando los brazos de un mismo río. Lo que no pudo armonizar fue su curiosidad intelectual con los principios religiosos de la época. Gran parte de la riqueza de su mundo intelectual tuvo que ser ocultada, o bien, disfrazada en un complejo lenguaje simbólico y emblemático. Aun así, lo que afloró a la superficie, la dualidad Deméter-Perséfone, fue suficiente para conducirla a la renuncia al mundo y a la elección de la muerte¹.

Su conocimiento de lenguas la condujo a escribir y a indagar en fuentes diversas. Sus lecturas podían oscilar de las clásicas griegas y latinas a los textos herméticos, del estudio de los mitos prehispánicos a los sermones de los teólogos contemporáneos de Europa y de América. Le atraían con idéntica pasión las lenguas antiguas y las modernas. Entre estas últimas debió conocer el portugués y el italiano, por algunas referencias que hace a estos idiomas².

El estudio de las fuentes de Sor Juana revela no sólo la preocupación intelectual, sino también el afán de asimilar y explicar su momento histórico y las connotaciones de orden social. La vida colonial se había vuelto muy compleja y no se caracterizaba por la tranquilidad. Había levantamientos indígenas, insurrecciones en la capital, epidemias, crisis y conflictos, procesos inquisitoriales, ataques de piratas a las costas, debates jurídicos y teológicos, certámenes poéticos y discusiones académicas en el claustro de la Universidad.

¹ Cf. OCTAVIO PAZ, *El laberinto de la soledad*, F.C.E., México, 1973, p. 107.

² Cf. OCTAVIO PAZ, *Sor Juana Inés de la Cruz, o Las trampas de la fe*, F.C.E., México, 1982, p. 327.

Asimismo, podrían ya encontrarse ciertos brotes de lo que habría de ser el surgimiento de la nacionalidad mexicana. Los autores, entre ellos Sor Juana, empiezan a notar diferencias entre el peninsular, el criollo, el mestizo, el indígena y las múltiples castas que ya se perfilan. Modos de comportamiento y modos lingüísticos caracterizan a los diversos grupos, y las sensibilidades van definiéndose.

En este complejo y naciente mundo, Sor Juana acude a varias fuentes para conformar su estilo y su temática. Estudios hechos sobre su biblioteca ayudan a establecer una guía de lo que fueran sus lecturas y preferencias intelectuales. Gran parte de este conocimiento se debió, indirectamente, a Juan de Miranda, pintor del cuadro más antiguo que existe de nuestra poetisa, y quien tuvo la paciencia de ir anotando en el lomo de los libros, tras la figura de la monja, los títulos y los autores de cada uno de ellos. Del examen detenido de la obra de Sor Juana Inés de la Cruz puede intentarse una división de intereses en tres grandes apartados: la literatura clásica, la herméticobarroca y la influencia de las culturas prehispánicas.

El mundo creativo e intelectual de Sor Juana otorga un lugar primordial a la literatura latina y los tratados de mitología. Para ella significan no sólo fuente de conocimiento sino de reinterpretación y adaptación a una nueva realidad que es la del México virreinal. Cuatro son los poetas latinos por ella preferidos: Virgilio, Horacio, Ovidio y Lucano. Los cita con frecuencia y de cada uno de ellos elige temas o figuras metafóricas que intertextualiza de manera inteligente y sensible.

Como Virgilio traslada el tema mitológico o bucólico del amor herido a situaciones actuales de amantes abandonados. Sin embargo, el matiz de angustia y de sinceridad que envuelve a sus sonetos amorosos es de tal grado que nos hace pensar en verdaderas pasiones vividas —o imaginadas— y no en meros tópicos literarios. De Horacio adopta muchos de los elementos de su *Arte poética*, sin duda una de las obras que más ha influido en la literatura occidental. Los principios básicos de unidad, ideas, lenguaje y metro adecuados a cada composición específica es una regla que Sor Juana cumple. La unión de lo racional y científico en términos de la expresión artística que proclama Horacio encuentra una manifestación de la mayor profundidad en el poema filosófico *Primero Sueño*. Ovidio, en cambio, es la fuente de mitología más cercana que utilizó Sor Juana y, tal vez, de algunos intentos de ruptura con lo tradicional. Su influencia se centra en las *Metamorfosis* que aprovecha al máximo y le permiten un juego metafórico sumamente rico. Lucano le atrae particularmente por el hecho de haber nacido en Córdoba, España, y sentir así cierta simpatía hacia él (aunque sepamos, gracias a Américo Castro, que la Córdoba romana no era aún la Córdoba española). Lo menciona en relación con los hechos históricos derivados de la *Farsalia* o *Guerra civil* más propiamente y, en la *Repuesta a Sor Filotea de la Cruz* al defender a las muje-

res famosas de la historia, en este caso, a "Pola Argentaria que ayudó a Lucano, su marido, a escribir la gran batalla farsálica".

A esta lista de poetas principales, Octavio Paz en su obra sobre Sor Juana, agrega otros poetas latinos de la Época de Plata y posteriores como Estacio, Silio Itálico, Claudiano y Ausonio. Tampoco olvida nuestra autora a Juvenal, a Persio ni a Marcial. En cambio, no menciona ni a Lucrecio ni a Albio Tibullo ni a Catulo; y a Propercio una sola vez.

De los prosistas latinos, los elegidos son Séneca y Cicerón, a pesar de sus estilos divergentes: la breve frase y las antítesis brillantes del primero frente al amplio periodo del segundo. Por lo que probablemente la influencia radica más en el tono filosófico y el carácter ecléctico de la doctrina senequista aunada a la viva imaginación y profunda sensibilidad ciceronianas. Otros autores preferidos por Sor Juana Inés de la Cruz son Quintiliano, lo dos Plinios y Apuleyo. Este último le proporcionó parte de las bases para desarrollar el pensamiento hermético, mientras que los datos filosóficos precisos y la orientación científica de sus escritos se acerca, sobre todo, a Plinio el viejo. Entre los historiadores se nutrió de Julio César y de Tácito. Macrobio fue la fuente principal en cuanto a datos de los más diversos asuntos: antigüedades y reliquias, ritos y costumbres, religiones paganas y textos que salvó del olvido. Una de sus obras, el *Comentario al Sueño de Escipión* fue la inspiración para su *Primero Sueño*. Por ejemplo: la elaboración estructural y la concepción del universo como templo de Dios. Dios como la causa primera, la fuente y el origen de la creación. La mente y el alma como reflejos de la divinidad. Los cuerpos celestes y los terrestres (minerales, vegetales, animales, hombre). El sueño como liberación del alma para alcanzar la más sublime altura³.

En cuanto al uso de las fuentes clásicas griegas, Sor Juana aparece más limitada y son mucho menos abundantes. Podemos afirmar que la mayoría procede de manera indirecta, por intermedio de traducciones latinas o de citas o compendios de otros autores. No es seguro que haya leído a los dramaturgos griegos, a pesar de que Sófocles se mencione en el *Neptuno Alegórico*, pues la cita podría provenir de alguno de los tratados mitológicos. En el poema 38, v. 160⁴, se repite el nombre de Sófocles junto al de Esquilo y otros autores de la Antigüedad, pero se trata únicamente de un mero catálogo de tipo informativo. Homero debió ser leído en alguna versión de tipo hermético, derivada de los textos de Atanasio Kircher, autor este último preferido por Sor Juana.

Lo mismo ocurre con los filósofos presocráticos y posteriores, de los que sería difícil establecer si los leyó de primera fuente o si acudió a algún manual

³ Cf. MOSES HADAS, *A History of Latin Literature*, Columbia University Press, New York, 1964, pp. 361-364.

⁴ La numeración de la obra poética de Sor Juana Inés de la Cruz es la establecida por Alfonso Méndez Plancarte, en su ed. de las *Obras completas*, F.C.E., México, 1976.

o breviario. Menciona a los principales filósofos como Platón, Aristóteles, Heráclito, Parménides y Pitágoras. En ocasiones, la mención es superficial o de memoria, por lo que algunas citas han sido confundidas. Lo más probable es que recoja la información del libro de Baltasar de Vitoria, *Teatro de los dioses de la gentilidad*⁵.

La influencia clásica renacentista de tipo formal, proveniente de la lectura y asimilación de los autores españoles, como Garcilaso de la Vega, o los místicos, como San Juan de la Cruz, se transparenta en *El divino Narciso* (vs. 849-854):

¡Oh ninfas que habitáis este florido
y ameno prado, ansiosamente os ruego
que si acaso al Querido
de mi alma encontrareis, de mi fuego
Le noticiéis, diciendo el agonía
con que de amor enferma el alma mía!

o en una obra poética suelta (soneto 165):

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

Otras fuentes que son muy importantes para el sentido religioso de la época y que Sor Juana utilizó son las de índole teológica. Además de la Biblia, del *Breviario romano*, vidas de santos, libros de mística, se incluye la literatura patristica y la escolástica. La *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* menciona gran parte de estas fuentes. San Isidoro, San Jerónimo (fundador de la orden del convento de Sor Juana, patrono de los traductores) y, sobre todo, San Agustín, son citados y explicados:

Querer yo saber tanto o más que Aristóteles o que San Agustín, si no tengo la aptitud de San Agustín o de Aristóteles, aunque estudie más que los dos, no sólo no lo conseguiré sino que debilitaré y entorpeceré la operación de mi flaco entendimiento con la desproporción del objeto (ls. 971-976).

Sin embargo, la escolástica es la base de la formación de Sor Juana. Paradójicamente, su afición a la teología demostrada en la *Carta Atenagórica* habría de ser su perdición y el origen de las severas críticas que le imponen y de la renuncia a escribir.

Dentro de las fuentes barrocas preferidas por Sor Juana existen algunas menos estudiadas, pero que ofrecen nuevas interpretaciones imaginativas,

⁵ Véase OCTAVIO PAZ, *Las trampas de la fe*, p. 120.

lingüísticas o literarias. Entre ellas puede considerarse la influencia de la filosofía hermética, sobre todo en el caso del *Primero Sueño*.

En el Renacimiento, hubo una línea de pensamiento, basada en un error histórico que, sin embargo, propició el desarrollo de múltiples obras y tratados. Los textos recogidos bajo la denominación de *Corpus Hermeticum* se atribuyeron a un personaje inexistente, Hermes Trismegisto, y se remontaron a la antigüedad egipcia. Inclusive San Agustín había confirmado la existencia y autoridad del personaje mítico, haciéndolo casi contemporáneo de Moisés. La obra atribuida a Hermes Trismegisto se asoció a cierta categoría de revelaciones filosóficas gnósticas o a tratados de magia y conjuros:

Los fragmentos de filosofía griega mezclados en la obra, procedentes de la por entonces adulterada enseñanza de la filosofía característica de los primeros siglos de nuestra era, acababan por confirmar al lector renacentista en la creencia de que estos textos eran la fuente de la antigua sabiduría en que Platón y los demás filósofos griegos habían bebido la mejor parte de sus conocimientos⁶.

Aunque el hermetismo declinó cuando fue advertido el error, aún alcanzó a sobrevivir largo tiempo y en el siglo XVII Fludd y Kircher, entre otros, siguieron recibiendo su influencia. Precisamente las obras de este último fueron las transmisoras de ideas que habrían de expandirse en la Nueva España. Carlos de Sigüenza y Góngora y Sor Juana Inés de la Cruz se cuentan entre quienes acogieron dichas ideas.

La mezcla de erudición, conocimientos antiguos, ciencia y fantasía, el arte de los jeroglíficos, la simbología y los emblemas se convirtieron en materia del agrado de Sor Juana. Los utilizó de manera experimental por las novedosas combinaciones literarias, metafóricas y temáticas que ofrecían. En el *Neptuno Alegórico* se mencionan gran parte de las fuentes herméticas, mientras que en el *Primero Sueño* se aprovechan ya directamente. Del *Neptuno Alegórico*:

[...] Costumbre fue de la antigüedad, y muy especialmente de los egipcios, adorar sus deidades debajo de diferentes jeroglíficos y formas varias: y así a Dios solían representar en un círculo, como lo escribe Pierio Valeriano: *Aegyptii Deum ex hieroglyphico circuli intelligebant*, por ser símbolo de lo infinito. Otras veces, en el que llamaban *Enepth*, por quien entendían al Criador del Universo, como refiere el que añadió jeroglíficos a las obras del dicho autor: *Per Enepth, quem pro Deo colebant aegyptii, ipsum totius mundi, atque universitatis creatorem, opificemque, pulcherrimo hieroglyphico ostendebant* (ls. 1-12).

Y del *Primero Sueño* (vs. 399-411):

según de Homero, digo, la sentencia,
las Pirámides fueron materiales

⁶ FRANCES A. YATES, *Giordano Bruno y la tradición hermética*, Ariel, Barcelona, 1983, p. 23.

tipos solos, señales exteriores
 de las que, dimensiones interiores,
 especies son del alma intencionales:
 que como sube en piramidal punta
 al Cielo la ambiciosa llama ardiente,
 así la humana mente
 su figura trasunta,
 y a la Causa Primera siempre aspira
 -céntrico punto donde recta tira
 la línea, si ya no circunferencia,
 que contiene, infinita, toda esencia-.

Irving A. Leonard⁷ proporciona los nombres de los libros que era permitido leer en el Virreinato, así como la lista de los que penetraban clandestinamente. Si bien podemos suponer que muchos de estos últimos llegaron a manos de Sor Juana, ella trata de que no se trasluzca dicha información y afina y sutiliza las claves para ser leída. Sin embargo, ya que Sigüenza y Góngora sí menciona libros prohibidos, de filosofía oculta, de magia, de astrología, novelas de caballería y otros, por lo menos debieron llegarle noticias de ellos a Sor Juana⁸.

Escritores contemporáneos, como los españoles Luis de Góngora y Argote y Pedro Calderón de la Barca, contribuyeron con su influencia a la creación artística de la monja jerónima. Tal influencia, mencionada y reconocida por ella misma, permanece en un nivel formal mas no de fondo⁹. De este modo, Sor Juana alcanza originalidad al apartarse (tal vez inconscientemente) de sus modelos propuestos.

La egiptología, otra de las fuentes fundamentales, sobre todo en el *Primer Sueño*, como ya se ha mencionado, proviene de la obra de Atanasio Kircher, el *Iter exstaticum* (1671), ejemplo inmediato de Sor Juana. Asimismo, conoce el *Oedipus aegyptiacus*, también de Kircher, que trata del culto de la diosa Isis relacionado con la tradición hermética en un intento de realizar la síntesis entre el Egipto neoplatónico y el cristianismo. A este sincretismo, Sor

⁷ *La época barroca en el México colonial*, trad. A. Escurdía, F.C.E., México, 1974, pp. 229-250.

⁸ OCTAVIO PAZ, *Las trampas de la fe*, pp. 337-338, afirma: "Sigüenza, Sor Juana y los otros estaban aislados y vivían en un mundo cerrado al porvenir. Su cultura intelectual ya era, esencialmente, para el tiempo en que vivieron, un anacronismo. El Sigüenza que cita cuatro veces a Descartes en la *Libra astronómica y filosófica*, cita en el mismo escrito veintiún veces a Kircher; el Sigüenza que calcula un eclipse afirma que Neptuno era un egipcio «progenitor de los indios americanos». La modernidad de Sigüenza era ambigua y contradictoria; la de Sor Juana, tímida e incompleta. Una de las razones del interés que despiertan es su situación excéntrica: contrasta su vivacidad intelectual con los sistemas e ideas que manejaban: caducos los primeros y molidas y remolidas las segundas".

⁹ La admiración por estos autores se deja sentir hasta en los títulos de sus obras: el *Primer Sueño*, compuesto a imitación de *Las Soledades*, y *Los empeños de una casa*, variante de *Los empeños de un acaso*, de Góngora y Calderón de la Barca respectivamente.

Juana agrega otro elemento más: la inclusión de la tradición indígena como parte del conjunto integral barroco.

Kircher influye sobre Sor Juana no sólo en el aspecto imaginativo sino en el racional o científico. Como ejemplo puede servir la mención de *De magnetē* en la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* o la descripción de la linterna mágica en el *Primero Sueño* proveniente del *Ars magna lucis et umbrae*:

Así linterna mágica, pintadas
 representa 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,
 en todas dimensiones adornado,
 cuando aun ser superficie no merece (vs. 873-886).

Frances A. Yates ha destacado la importancia de la filosofía oculta durante los siglos XVI y XVII, y cómo pocos pensadores pudieron escapar a la influencia de los textos neoplatónicos, herméticos, alquímicos, cabalísticos y emblemáticos. En el México virreinal, Sor Juana no fue la excepción y es en su obra filosófico-poética donde se manifiesta de qué modo incorporó en su quehacer poético dichas corrientes ideológicas. Pero, como según parece, las incorporó por intermedio de la obra de Atanasio Kircher y no por la lectura directa de los textos originales, existen variantes o bien vacíos. Por ejemplo, no hay en el *Primero Sueño* el relato de una visión sobrenatural, tan característico del *Poimandres*, mientras que en Kircher tampoco ocurre la condición metamórfica de que hace gala este texto¹⁰. En el poema de Sor Juana, la visión intelectual del alma no se debe a una intervención sobrenatural, como no lo sea por el hecho de tener lugar durante la noche y en estado onírico. Lo que se logra, en cambio, es una admirable síntesis lírica de las teorías aristotélicas sobre el sueño, su fisiología y psicología¹¹.

Además de la influencia de Kircher es también importante mencionar la de otros autores incluidos en el *Neptuno Alegórico*, como Piero Valeriano (*Hieroglyphica*), Natalis Comes (*Mythologiae*), Alciato (*Emblemas*), Cartari (*Le imagini de idej de gli antichi*) que tratan, sobre todo, de iconologías mito-

¹⁰ Cf. JOSÉ PASCUAL BUXÓ, *Sor Juana Inés de la Cruz en el conocimiento de su "Sueño"*, Discurso de Ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua, leído el 28 de junio de 1984, UNAM, México, 1984, pp. 45 ss.

¹¹ Cf. *ibid.*, pp. 53-61.

lógicas. De este último autor, Sor Juana tomó las figuras que representaron a Neptuno y a Anfitrite en el arco triunfal preparado para la recepción del virrey marqués de la Laguna.

Es indudable que la influencia indígena, la lengua náhuatl, la vigencia del mundo mítico prehispánico, aunque no se haya querido poner de relieve, son factores que, subrepticamente, señalaron la vida colonial y que afectaron en primer término a los escritores y poetas.

El mundo indígena no había sido destruido, ni siquiera con el acentuado peso de la labor evangelizadora. Paradójicamente, los primeros misioneros, que aprendieron las lenguas indígenas, fueron quienes también preservaron las viejas leyendas, los relatos, los hechos históricos y las cronologías de los reyes. Estos libros que se escribieron sobre la historia del México antiguo fueron conocidos y estudiados por Sor Juana. Uno de sus preferidos era la *Monarquía Indiana* de Juan de Torquemada y, seguramente, conocía la colección de antigüedades mexicanas y de manuscritos en náhuatl que había reunido su amigo Carlos de Sigüenza y Góngora en su biblioteca.

A los conocimientos teóricos se unía la palpitante presencia indígena, los levantamientos de las poblaciones del norte y la insistente y aún no concluida labor evangelizadora. La monja Juana de Asbaje con su ansia de conocimiento no podía haber dejado de lado el estudio de la lengua náhuatl y prueba de que lo dominaba es el hecho de haber escrito varios poemas en ese idioma. Gustaba de intercalar formas poéticas del náhuatl, como el tocotín, en villancicos (núm. 224, vs. 82-85):

-Tla ya timohuica,
tollazo Zuapilli,
maca ammo, Tonantzin,
titechmoilcahuiliz¹².

Sor Juana, gran conocedora de música, tocaba y componía y, en su afán de abarcar el ideal barroco de la multiplicidad de las artes, había escrito un tratado musical, *El caracol*, que por desgracia no se conserva. Se sentía atraída por la musicalidad de los indígenas y lo expresaba así (vs. 74-81):

Los Mejicanos alegres
también a su usanza salen,
que en quien campa la lealtad
bien es que el aplauso campe;
y con las cláusulas tiernas
del Mejicano lenguaje,
en un Tocoín sonoro
dicen con voces süaves.

¹² "Si ya te vas, / nuestra amada Señora, / no, Madre nuestra, / Tú de nosotros no te olvidas", esta traducción, de Ángel M. Garibay, aparece en nota de Méndez Plancarte, p. 365.

Ella misma define su gusto por la tierra mexicana y su orgullo nacional (romance 37, vs. 81-96):

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 Madre.
 De la común maldición
 libres parece que nacen
 sus hijos, según el pan
 no cuesta al sudor afanes.
 Europa mejor lo diga,
 pues ha tanto que, insaciable,
 de sus abundantes venas
 desangra los minerales.

Y en sus sonetos sacros canta a la aparición de la Virgen de Guadalupe (poema 206):

La compuesta de flores Maravilla,
 divina Protectora Americana,
 que a ser se pasa Rosa Mejicana,
 apareciendo Rosa de Castilla.

Sor Juana participó en la labor evangelizadora y su auto sacramental, *El divino Narciso*, aspira al sincretismo abarcador de tres culturas, propio del Barroco. En la loa introductoria se pretende enlazar la cultura indígena con rasgos analógicos de la europea. En el caso de la religión surge la necesidad de explicar los misterios de la fe católica relacionándolos con aquellos aspectos de las religiones prehispánicas que pudieran tener entre sí una semejanza, inclusive de índole metafórica.

De este modo, la loa inicia la acción con la festividad en honor del Dios de la Semillas (vs. 1-14):

Nobles Mejicanos,
 cuya estirpe antigua,
 de las claras luces
 del Sol se origina:
 pues hoy es del año
 el dichoso día
 en que se consagra
 la mayor Reliquia,
 ¡venid adornados
 de vuestras divisas,
 y a la devoción
 se una la alegría;

y en pompa festiva,
celebrad al gran Dios de las Semillas!

Dios de las Semillas que, posteriormente, va a ser identificado con Jesucristo. La Religión, como personaje alegórico, explica primero que la deidad cristiana: "...«No es Deidad nueva / sino la no conocida / que adoráis en este altar, / la que mi voz os publica»" (vs. 289-292). Siguiendo este pensamiento, la sangre del sacrificio y las semillas no son sino la transmutación en el cáliz divino. Luego, efectuada la conversión, cantan al unísono la América, el Occidente y el Celo (vs. 489-492):

diciendo que ya
conocen las Indias
al que es Verdadero
Dios de las Semillas!

adaptando la semántica indígena, "Dios de las Semillas", al concepto cristiano, "Verdadero Dios".

Después de la loa introductoria, comienza el auto sacramental del *Divino Narciso*, donde los procesos de síntesis son aun más complejos. Entre los personajes destacan la Naturaleza Humana, la Gentilidad, la Sinagoga, la Gracia y, desde luego, el Divino Narciso, que no es otro sino Jesucristo, transportado al contexto de la mitología clásica y con elementos intertextuales del Cantar de los Cantares. Habla Naturaleza Huamana (vs. 1029-1040):

¡Oh, mi Divino Amado, quién gozara
acercarse a Tu aliento generoso,
de fragancia más rara
que el vino y el unguento más precioso!
Tu nombre es como el óleo derramado,
y por eso las Ninfas Te han amado.
Tras Tus olores presta voy corriendo:
¡oh, con cuánta razón todos Te adoran!
Mas no estés atendiendo
si del sol los ardores me coloran;
mira que, aunque soy negra, soy hermosa,
pues parezco a Tu imagen milagrosa.

Entretejimiento de culturas nada casual y necesario para explicar al mundo indígena los orígenes del cristianismo y enlazar de una manera afectiva y cercana, desde el judaísmo, un verso tradicional que podía ser entendido como alusión específica: "mira que, aunque soy negra, soy hermosa". Y que, relacionado aún más con la aparición de la Virgen Morena o Virgen de Guadalupe, proporciona un sólido basamento al cristianismo indígena. El sincretismo religioso, necesario para dar carta de naturaleza a la nueva nacionalidad que se gestaba, ha sido estudiado en la obra fundamental de Jacques Lafaye, *Quetzalcóatl y Guadalupe*.

Lafaye afirma que la formación de la conciencia nacional de México arranca del siglo XVI. Descubre las vías que siguieron los frailes criollos para identificar al héroe civilizador Quetzalcóatl con Santo Tomás (Sigüenza y Góngora así lo menciona), y a la diosa madre Tonantzin con la Virgen de Guadalupe:

Sor Juana fue un testimonio lúcido, con una gracia literaria y una sensibilidad inigualadas, del México que la rodeaba. Más profundamente amasó la pasta simbólica que muy pronto iba a leudar en una conciencia nacional mestiza. La alianza, dentro de su obra, del águila de Patmos y de la del escudo mexicano, las rosas de Castilla trocadas en flores mexicanas, la metamorfosis del *Divino Narciso* (que, sin duda, recuerda a Ovidio) son la trasposición literaria de las metamorfosis de la propia sociedad mexicana. En la medida en que este nacimiento de una nación fue en primer lugar el renacimiento utópico del pasado indio y del profetismo de los evangelizadores, podemos muy bien afirmar, aún hoy, que Sor Juana Inés de la Cruz ha sido *el Fénix* de México¹³.

Por último, no nos queda sino insistir en que el aprovechamiento de las diversas fuentes (clásicas, barrocas, herméticas e indígenas) que integran la obra de Sor Juana muestran un dominio cultural de la época perfecto que produce una poesía única y original. Para Sor Juana, las claves del mundo giran en un incesante cambio y recambio de nuevas y antiguas metáforas.

¹³ JACQUES LAFAYE, *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México*, pref. de O. Paz, F.C.E., México, 1983, p. 128.

DONDE DIOS TODAVÍA ES MUJER: SOR JUANA Y LA TEOLOGÍA FEMINISTA

LINDA EGAN

University of California, Santa Barbara

La teología católica asegura que Dios es Padre, Hijo y Espíritu Santo. Sor Juana Inés de la Cruz no afirma tal cosa.

A lo largo de su poesía, teatro y prosa, la monja mexicana del siglo XVII apenas se refiere a la Trinidad masculina ortodoxa. Más bien elige nombres andróginos que tanto servirían para un Dios femenino como para una deidad masculina: Dios es el Ser Supremo, Autor Divino, Centro, Mente Divina, Majestad Infinita, Divina Esencia, Sumo Poder, Eterna Sabiduría, entre otros.

Sor Juana también le da a la Virgen María una proliferación de nombres, o andróginos o representantes de la soberanía de una diosa pagana: a María la llama Emperatriz Suprema, Reina Soberana de los Cielos y "absoluta Señora de todo lo criado" (núm. 406, v. 475)¹; o bien Maestra Divina, Sabiduría, Luciente Aurora, *matutina Lux*, Luna, Reina de la Luz, Águila, Árbol de Vida, Minerva Divina, etcétera.

Esta aparente problematización del género y poder de Dios reduce la autoridad masculina de la divinidad católica, al mismo tiempo que ensalza la autoridad de María y de los valores que ella hereda de sus predecesores en la cadena de evolución divina desde la prehistoria. La María sorjuanina es una deidad, una persona de Dios en la Trinidad.

La escritora afirma, por ejemplo, que al ascender la Virgen María al Cielo, "es Dios Quien entra en Trono más excelso" (núm. 305, v. 30). Cuando la figura de Cristo/Narciso se sumerge en la fuente de agua pura al final del auto sacramental *El divino Narciso*, entendemos que se une a la Naturaleza Humana, de acuerdo con el dogma, pero también vemos que se hace uno mismo con la María de la Inmaculada Concepción, representada en la obra por la fuente²: Cristo y María son uno. En un romance sacro María es la Rosa

¹ Cito de las *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, eds. A. Méndez Plancarte (ts. 1-3) y A. G. Salceda (t. 4), F.C.E., México, 1951-1957.

² Véanse MARIE-CÉCILE BÉNASSY-BERLING, *Humanismo y religión en Sor Juana Inés de la Cruz*, UNAM, México, 1983, esp. pp. 393-394; M. GALLO, "Los espejos de Narciso" (inédito); y M. L. SALSTAD, "El símbolo de la fuente en *El divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz", *Explicación de Textos Literarios*, 9 (1980-81), 41-46.

de la que la Abeja (Cristo) nace y depende absolutamente. María y Jesús son seres iguales en una pareja divina: "Hijo y Madre, en tan divinas / peregrinas competencias, / ninguno queda deudor / y ambos obligados quedan" (núm. 53, vs. 33-36).

Y así con el tercer aspecto de la Trinidad masculina. En el auto *El cetro de José*, es una figura femenina, Profecía, la que declara: "El Espíritu de Dios / soy..." (vs. 1085-1086), osadía teológica que alarma a Méndez Plancarte (t. 3, p. 626, nota). En una de las *Letras de San Bernardo* la Trinidad es Dios, Cristo y María, "pues en bienes de los Tres / no se admite división" (núm. 342, vs. 38-39). María ocupa el lugar del Espíritu Santo.

Sor Juana no sólo problematiza el género de Dios sino el de todo dios masculino —Apolo, por ejemplo, aparece como "Cocinera" (núm. 23, v. 90) en un momento. Con semejante intención, tergiversa los estigmas ortodoxos. La Eco/Eva del *Narciso* no frustra la voluntad de Dios; su único pecado es haber reclamado una porción de la divinidad de Cristo y los hombres que lo reflejan en la tierra³. Por otra parte, en los *Ejercicios devotos a la Encarnación*, Sor Juana asigna toda la culpa por el pecado original, "el pecado de nuestro primer padre", a "Adán y todos sus hijos" —ni menciona la versión más conocida del texto bíblico que le asigna la culpa a Eva (núm. 406, ls. 580-581 y 573).

Es evidente que para Sor Juana la palabra final sobre la teología católica no se había pronunciado. Había o debía de haber la posibilidad de volver al comienzo de la historia cristiana e inscribir nuevos significados sobre viejas tablas.

Esos nuevos significados eran viejos, en realidad. La teología feminista de Sor Juana, lo que Octavio Paz llama un "deísmo racionalista"⁴, y Electa Arenal define como una epistemología feminista⁵, tiene sus raíces en el mismo terreno donde el cristianismo ortodoxo nació: en los vástagos del paganismo y en el gnosticismo de la primitiva era cristiana. Su estudio del hermetismo y su rama mágica, la Cábala, aspectos del neoplatonismo de los siglos XVI y XVII, le dieron pistas que la guiaron a una cosmovisión heterodoxa y le prestaron la protección de una filosofía más o menos tolerada en su momento por

³ Para el siglo IV sólo Cristo y los hombres reflejan el *imago Dei*, medio por el que Dios se hizo conocido en la tierra, según la Iglesia. Véanse D. MELQUIADES ANDRÉS MARTÍNEZ (ed.), *Historia de la teología española*, F.U.E.-Seminario Suárez, Madrid, 1983, t. 1; A. G. SÁNCHEZ, "Arquetipos y estereotipos religiosos: su impacto en las relaciones varón-mujer", en *Perspectivas femeninas en América Latina*, ed. M. del C. Elu de Leñero, SEP, México, 1976, pp. 7-30; y R. RADFORD RUETHER, "El aspecto femenino de Dios", *Nueva Sociedad*, 1986, núm. 82, 190-193.

⁴ OCTAVIO PAZ, *Sor Juana Inés de la Cruz, o Las trampas de la fe*, 2ª ed., F.C.E., México, 1983, p. 490.

⁵ E. ARENAL, "Where Woman Is Creator of the Wor(1)d. Or, Sor Juana's Discourses on Method", en *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. S. Merrim, Wayne State University Press, Detroit, 1991, pp. 124-141.

la Iglesia⁶. Además le ayudaba su estudio del conocimiento científico, gran parte del que fue vedado por la Iglesia. En la *Respuesta* que siguió a la publicación de la tan criticada *Carta Atenagórica*, Sor Juana racionaliza que prosiguió "dirigiendo siempre [...] los pasos de mi estudio a la cumbre de la Sagrada Teología; pareciéndome preciso, para llegar a ella, subir por los escalones de las ciencias" (ls. 312-315).

Los eclesiásticos por fin se vieron obligados a identificar en Sor Juana su heterodoxia religiosa. La forzaron a abandonar su escritura poética y dramática, y a reafirmar su aceptación del dogma ortodoxo⁷. Pero aún en el momento más peligroso de su vida, la monja admite que hace años que vive "no sólo sin Religión sino peor que pudiera un pagano" (núm. 410, ls. 37-38).

¿Sabría Sor Juana siempre que la escritura sería su perdición? Años antes de retar a los eclesiásticos en la *Carta Atenagórica*, el escrito que más directamente la llevó a la ruina, parecía prever que "...mi tintero es la hoguera / donde tengo que quemarme" (núm. 49, vs. 149-150). En la Carta de 1682 a su confesor, el padre Núñez, pregunta "¿Soi por ventura herege?"⁸ Lo mismo hace, y con una actitud todavía desafiante, en su *Respuesta* nueve años después. Pero ya su miedo a la Inquisición es muy evidente. Sor Juana teme en ese momento las consecuencias de haber criticado al jesuita Vieyra en su *Carta* del noviembre anterior, cuando lleva años esperando con ansiedad que el Santo Oficio reaccione a lo que ha dicho en "asuntos sagrados". Admite que "muchas veces este temor me ha quitado la pluma de la mano" (ls. 154-155)⁹.

¿Qué vieron los eclesiásticos en los textos de la monja que era u olía a herejía? ¿Por qué se arriesgaba a hablar en "el coto vedado de la teología... un terreno no sólo tan masculino, sino tan sagradamente masculino"?¹⁰ ¿Por qué se sintió durante más de veinte años inspirada a trocar los sexos de Dios/Cristo y María, a negar, en efecto, la base del cristianismo ortodoxo?

Decir que fue su feminismo no basta. La autovindicación atrevida de la *Respuesta* y el feminismo "virulento" (Bénassy, p. 165) y "desafiante" (Paz,

⁶ Véanse PAZ, *op. cit.*, pp. 212-228, 229-241, 447-468 y 469-507; FRANCES A. YATÉS, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, University of Chicago Press, Chicago-London, 1964; ELÍAS TRABULSE, *Ciencia y religión en el siglo xvii*, El Colegio de México, México, 1974; y J. PASCUAL BUXÓ, "Sor Juana egipciana. (Aspectos neoplatónicos de *El Sueño*)", *Mester*, 1989, núm. 18, 1-17.

⁷ Nos referimos a la serie de llamados "votos de sangre", los últimos escritos que conocemos de la monja. Véanse núms. 408-413 en el t. 4 de *Obras*, pp. 516-523.

⁸ A. ALATORRE, "La Carta de Sor Juana al P. Núñez (1682)", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 35 (1987), p. 624.

⁹ En la *Respuesta* hay 55 usos de las palabras temor y miedo, y otras parecidas como censor, herética, perseguida, castigar, juzgar, sentencia, salvo-conducto, horror, amenaza, prohibición, "pecadores como yo", "no quiero ruido con el Santo Oficio", "tiemblo de decir", persecución, tormento, Inquisición. También hay 22 usos de las palabras silencio, callar y "no decir", empleadas con respecto a las mujeres que estudian, enseñan y escriben.

¹⁰ A. ALATORRE, "Sor Juana y los hombres", *Estudios*, 1986, núm. 7, p. 25.

p. 562) de sus villancicos a Santa Catarina, o la exagerada exaltación de la Virgen María en otros juegos de villancicos y en los *Ejercicios devotos* sí son elementos de una cosmovisión feminista. Pero no bastan para explicar completamente su culto a María (la mariolatría). Hay que agregar que la Iglesia amordazó a la monja, por fin, porque *hablaba públicamente sobre asuntos teológicos*. No había ni hay lugar en la Iglesia para sacerdotisas.

Electa Arenal rompió terreno virgen en 1983 con un artículo que comenta el linaje que la monja traza para María hasta la prehistoria, donde la civilización matriarcal fue regida por la Gran Madre: "Wisdom (Mary, Sophia), the pro/genitor"¹¹. En este estudio y en otro más reciente¹², Arenal concluye que la mariolatría de Sor Juana le permitió argumentar a favor del derecho de la mujer, y específicamente el suyo, a estudiar y a escribir.

Arenal acierta hasta donde llega. El reclamo de Sor Juana por los derechos de mujeres eruditas es sólo parte de la "epistemología feminista" de la que habla Arenal. Es importante notar además la base teológica que Sor Juana desarrolla, año tras año, en obra tras obra, para desconstruir la Trinidad masculina y reconstruirla a base de un principio femenino. De ahí que, incluso en sus obras más "ortodoxas" (los autos y los villancicos), Dios puede ser o mujer o un ser sin sexo, o puede estar ausente, como señala José Joaquín Blanco al hablar del *Primero Sueño*¹³, y como sugiere Paz al decir de Sor Juana misma: "Siempre, en su interior más íntimo, hubo un hueco que no llenaban ni la imagen de Dios ni las ideas que entretenían sus desvelos" (p. 579).

Fue demasiado inteligente Sor Juana para no querer desenmarañar las contradicciones esenciales de su vida: ¿sería posible creer en la bondad de un Dios que dictara que la única "salvación" (núm. 405, l. 274) para una mujer que naciera pobre, decente, hermosa y brillante fuera entrar, sin convicción religiosa, en un convento? ¿Cómo podría Dios ordenar un mundo en que mujeres como Sor Juana tuvieran que arriesgar la salud, el bienestar mental o la propia vida para ejercer la inteligencia que el mismo Dios les dio? ¿Cómo llegaron las mujeres a ser atrapadas en tal *Catch-22*?

La respuesta tendría que estar en la Biblia y, tal vez más importante, en lo que no estaba en la Biblia. Los orígenes del misterio tendrían que evidenciarse por el estudio de la historia religiosa, de conocimientos que, precisamente porque le fueron vedados por los eclesiásticos, tendrían que sugerirle respuestas.

¹¹ E. ARENAL, "Sor Juana Inés de la Cruz: Speaking the Mother Tongue", *University of Dayton Review*, 16 (1983), p. 101.

¹² Cf. E. ARENAL, "Where Woman Is Creator..."

¹³ JOSÉ JOAQUÍN BLANCO, *Esplendores y miserias de los criollos*, Cal y Arena, México, 1989, t. 2, p. 76.

Para eso, Sor Juana tuvo acceso a todas las escrituras principales de la antigüedad y de su tiempo¹⁴. Y su intelecto, "sintético... en alto grado" (Paz, p. 240), le permitiría reconocer una conspiración masculina que siglos antes había logrado pervertir el orden espiritual y moral. Habla en la *Respuesta* de su habilidad de seguir diversos hilos intelectuales y percibir entre sus "ocultos engarces... esta cadena universal" que había confeccionado "la sabiduría de su Autor" (ls. 14-16). Esta cadena universal es una manera de referirse a una teología, es decir, una conceptualización sistemática del mundo espiritual. En la suya, Sor Juana destacaba un momento en que el poder de una deidad suprema femenina y los derechos de toda mujer fueron injustamente arrebatados por un patriarcado que tergiversó los valores sociales.

La Iglesia siempre ha luchado, sin éxito total, por erradicar los antiguos valores femeninos de la conciencia religiosa del pueblo¹⁵. Sor Juana, entretanto, luchaba con sus escritos contra la hegemonía de la autoridad masculina que ella sufría, tanto dentro del convento como afuera, en una sociedad que reflejaba los valores del Padre, del Hijo y el Espíritu Santo.

El más importante de los "ocultos engarces" que Sor Juana veía en su estudio de las teologías pagana, gnóstica y hermética es que los tres terrenos religiosos acentúan el aspecto femenino de la divinidad. Mujeres y hombres son iguales. Los paganos veneran a la Gran Madre Diosa como la deidad suprema, bajo muchos nombres. Los gnósticos permiten a las mujeres predicar, profetizar y mandar en la iglesia y las aceptan como fuentes de revelación divina (Cristo puede ser y a menudo es una figura femenina o andrógina; el Espíritu Santo casi siempre es femenino; el mismo Dios es mujer o andrógino). Los herméticos veneran a un profeta pagano que prefigura a Cristo y a la diosa egipcia Isis que reina sobre todo (cf. Yates).

Otros principios que las tres vertientes religiosas tienen en común y que Sor Juana incorporó en su teología:

1.- Los dioses son de naturaleza multiforme y jeroglífica. Sor Juana prefiere evocar a la diosa bajo su nombre egipcio, Isis. La preferencia es natural, dada la egiptomanía que fue "una de las enfermedades intelectuales" de su momento (Paz, p. 236). Algunos símbolos o jeroglíficos asociados con la diosa (Isis, Cibele, Opis, Io, Hero, Afrodita, Démeter, Venus, Diana, Juno, Proserpina, Hécate, Minerva, Luna, Sofía, etc., etc.) que son importantes en la obra de Sor Juana son: *La serpiente* (Isis, o Pitia, sacerdotisa orácula de Delfos) =

¹⁴ Sobre la biblioteca de Sor Juana, véanse PAZ, *op. cit.*, pp. 323-340, y BÉNASSY-BERLING, *op. cit.*, esp. pp. 104-117.

¹⁵ Además de M. ANDRÉS MARTÍNEZ (ed.), *op. cit.*, véase documentación antropológica, histórica y bíblica de la inversión del orden matriarcal en patriarcal en RIANE EISLER, *The Chalice and the Blade: Our History, Our Future*, Harper & Row, San Francisco, 1987; y ROSEMARY RADFORD RUETHER, *Sexism and God-Talk: Toward a Feminist Theology*, Beacon Press, Boston, 1988.

renovación; *El toro* o sus cuernos (Isis) = vida; *El árbol de la vida* o del conocimiento (Isis) = regalo de la diosa para toda la humanidad; *El mar* (Diosa/Isis) = vida; *La cruz* (Isis/Cristo) = salud, felicidad, vida eterna (la *crux ansata* de Egipto con sus rayos y círculos, cuerno y serpiente = emblema fuerte de Isis/Dios); *El sol* (hijo de la diosa/Apolo/Cristo).

2.- Los dioses casi siempre se organizan en trinitades (cf. Eisler, y Reuther). Luna, Hécate y Diana figuran entre las diosas paganas con tres rostros. Los trinos gnósticos suelen ser completamente femeninos (el Pensamiento Primal Triforme, por ejemplo, con las personas femeninas Pensamiento, Inteligencia y Previsión/Imaginación/Conjetura) o bien mixtos/andróginos (Protencia Trimórfica, por ejemplo, con las personas Padre, Madre e Hijo). En las trinitades mixtas, la persona del Espíritu Santo suele ser femenina: Sabiduría o Sofía o, según Sor Juana, María.

3.- El dualismo o androginia es un fuerte principio pagano, gnóstico y hermético; refleja el deseo del equilibrio, la paz y la tolerancia. Isis es consorte de su hermano Osiris; María es la Esposa (Madre Iglesia) de su Hijo/Esposo Jesús. Isis/Dios puede ser masculino y femenino (cf. Eisler).

4.- El intelecto, o la razón, es parte indivisible de la inspiración divina. *Nous* o *mens* (Ennoia, Luz, etc.) son conceptos femeninos que significan Dios. La Luz hermética es la clave que explica todo lo espiritual. El individuo solo, en una especie de trance gnóstico, ejerce su inteligencia para descifrar el jeroglífico que es Dios o el significado del universo y para unir el alma con la Primera Causa (cf. Buxó, Paz, y Yates).

En el contexto de esta síntesis de los conocimientos gnósticos de Sor Juana, podemos descifrar mejor los sermones que oculta debajo de la naturaleza jeroglífica de su obra. Los símbolos y nombres para Isis, por ejemplo, le permiten a la poetisa hacer críptico su mensaje para satisfacer tanto la sed de su público barroco por los enigmas verbales como su necesidad personal de encubrir sus pensamientos más peligrosos¹⁶.

En el caso del *Neptuno Alegórico*, Sor Juana escribió supuestamente para enaltecer las virtudes del nuevo virrey de México. Pero la monja pronto convirtió la obra en un sermón sobre las *finezas* de Isis-María. Al explicar su decisión de representar al virrey con el dios Neptuno, advierte que Dios puede ser adorado "debajo de diferentes jeroglíficos" (l. 3). Luego establece un paralelo hermético entre el cristianismo y el paganismo: Cristo esconde su imagen debajo de las parábolas, y los dioses paganos se esconden debajo de jeroglífi-

¹⁶ Sor Juana usa a lo largo de su obra una multiplicidad de nombres para Isis y pone una lista en el *Neptuno* (p. 365).

cos que los representan "por similitud, ya que no por perfecta imagen" (ls. 19-20). Cristo tiene un aspecto femenino; en el *Neptuno*, Isis prefigura a María.

Veamos cómo se dan estas relaciones en una serie de referencias mitológicas y bíblicas. Resulta que Neptuno es hijo de Isis, "madre de todos los dioses" (núm. 401, l. 119), fuente de "la misma sabiduría" (l. 192). Minerva es Isis (l. 308), y este dualismo femenino es la "propia sabiduría" de Neptuno (l. 1299). De hecho, Minerva y Neptuno son una sola cosa (l. 1283). Al investir a éste de los poderes del toro, al mismo tiempo evoca a Isis y sugiere lo que pronto declarará: que Isis/Minerva y Neptuno (madre e hijo) son una pareja andrógina y un solo dios femenino. Neptuno es el dios de las Aguas, pero el mar es también la diosa. Y ahora Sor Juana fragua un eslabón clave en su cadena de autoridades divinas: el nombre de María significa mar en latín, y la Virgen es como la diosa Venus (Isis) que nos anuncia y trae al Sol (Cristo). Saliendo Isis/Venus/María del Océano, "destierra las tinieblas de la noche" (l. 1618) —igual que Dios cuando creó el mundo. El círculo está empalmado: Isis es Dios, Isis es María, María es Dios.

En otras partes de su obra, sus alusiones jeroglíficas son más sutiles, pero no por eso menos significantes. Méndez Plancarte se extraña, por ejemplo, que en *El cetro de José* la serpiente-demonio de la Biblia "haya sido *jeroglífico* de la *libertad*, o de la *victoria*, o de la *inocencia*" (t. 3, p. 612, nota). No sabe, o no quiere saber, que su monjita inventó el jeroglífico para resucitar el poder femenino de la "Pitonisa doncella / de Delfos..." (Isis), de la que habla en otro poema (núm. 215, vs. 41-42).

El truco en clave del *Cetro* es más delicioso porque es el diablo, el personaje Lucero, el que lo practica (vs. 205-214). Pero este diablo no es el demonio de la Biblia. La escena del auto ocurre en Egipto y se sitúa en la época en que Yavé está conquistando a la diosa. Advertimos que Lucero actúa con la ayuda de la Inteligencia, la Ciencia y la Conjetura. Lucero es la Luz (Dios), concepto pagano-gnóstico-hermético en el que habita la trinidad femenina Pensamiento, Inteligencia y Conjetura: la diosa. Sor Juana, claro, no puede dejar que, en un auto sacramental publicado en el imperio católico, su trinidad heterodoxa triunfe abiertamente sobre la ortodoxia que José profetiza. Pero tampoco pierde la oportunidad de sugerir en clave que "la Sierpe bajo el pie" en la Biblia es "inocente" de las acusaciones en su contra, que sobrevive en la "libertad" de la conciencia de cada persona, y que su "victoria" sobre la misoginia de los padres eclesiásticos es de esperar.

El mensaje del *Cetro* forma parte de una conciencia espiritual consistentemente orientada en contra del dogma antifeminista ejemplificado en la Trinidad ortodoxa masculina. La María sorjuanina cuyo nombre es Libro (villancico *ii*, v. 4) es la Sabiduría, la Minerva Divina (villancico *v*, v. 9), la Palabra de Dios, el Verbo: es y contiene a Dios, igual que a María, cuyo nombre es Árbol de Vida (villancico *lvi*, v. 23), Maestra Divina (núm. 220, v. 7) y Soberana Doctora (núm. 219, v. 1). Asimismo, la diosa que dio a luz al sol durante

el solsticio invernal que celebraban los antiguos recuerda a la María que dio luz al Sol en la Navidad (núm. 284) y a la Virgen gnóstica-pagana de los *Ejercicios devotos*, donde ella es un ser "no sobrepasado por ningún otro". Existe en la Trinidad, a la par con Cristo, porque "después de Dios, no hay santidad, no hay virtud, no hay pureza, no hay mérito, no hay perfección como la de María" (ls. 1089-1091). Esta mujer comparte igualmente con el hombre en el *imago Dei*, dentro de un mundo donde la luz y la inteligencia conducen al alma a la unión con Dios.

La visión teológica de los *Ejercicios* es "coherente" con otras partes de la obra de Sor Juana¹⁷, donde encontramos repetidas alusiones a una inteligencia andrógina (núm. 37, vs. 31-32) y a un alma sin sexo (núm. 19, vs. 111-112), "En dos partes dividida" (núm. 99, v. 21). Cuando Santa Catarina de Alejandría murió porque estudió y predicó teología, "Fué de Cruz su martirio..." (núm. 315, v. 41), "pero no murió en ella: porque siendo / de Dios el jeroglífico infinito, / en vez de topar muerte, halló el aliento" (vs. 46-48) —igual que Cristo en su cruz. La Catarina que Sor Juana funde con Cristo es portavoz, además, de Isis y María. María es Rosa; Catarina es la "Alejandrina Rosa", o María egipcia y pagana. Y la cruz en la que Catarina muere es la *crux ansata*, emblema de Isis y símbolo de vida eterna.

Estos "beligerantes" (Paz, p. 562) villancicos a Santa Catarina fueron escritos el mismo año de crisis en que Sor Juana defendió su libertad de pensar y escribir, en la *Carta Atenagórica* y la *Respuesta*. En estos documentos en prosa Sor Juana expresa más abiertamente su pensamiento teológico.

El texto que causó la crisis que terminó su carrera, y muy poco después la llevó a buscar su muerte¹⁸, es un tratado teológico en que se ve claramente la heterodoxia del pensamiento de la monja. La *Carta Atenagórica* (1690) es refutación de un sermón escrito cuarenta años antes por un respetado jesuita portugués. Fue ya escandaloso que una monja criticara a un sacerdote. Pero,

¹⁷ G. SABAT-RIVERS, "Ejercicios de la Encarnación: sobre la imagen de María y la decisión final de Sor Juana", *Literatura Mexicana*, 1 (1990), p. 353.

¹⁸ Sor Juana falleció cuando, después del duro autocastigo físico que siguió a su renuncia a las letras, insistió en cuidar sin descanso a sus hermanas monjas enfermas de una peste. Los críticos comentan "el aspecto suicidario de esta conversión" (BÉNASSY, *op. cit.*, p. 161); la probabilidad de que Sor Juana "se había suicidado ya cuando «dio de limosna hasta su entendimiento»" (ANITA ARROYO, *Razón y pasión de Sor Juana*, Porrúa, México, 1971, p. 57); la posibilidad que "esa decisión de no escribir más equivaliera a un oscuro propósito de no vivir más" (ALATORRE, "Sor Juana y los hombres", p. 7); indicaciones que "desesperó y buscó o se acercó a su propio fin" (BLANCO, *op. cit.*, p. 88); la certidumbre que ella "turned... ultimately to seek death and salvation in the manner eternally asked of women —self-sacrifice for the sick and dying" (ARENAL, "The Convent as Catalyst for Autonomy: Two Hispanic Nuns of the Seventeenth Century", en *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*, ed. B. Miller, University Press of California, Berkeley, 1983, p. 176.)

más serio, que el contenido de la crítica fuera considerado herético¹⁹. Después de disputar la opinión de Veyra sobre la mayor fineza de Cristo, en una sección aparte, Sor Juana eligió agregar un argumento voluntario y personal en que considera la mayor fineza de Su Majestad y Divino Amor (Dios). Y ésta es precisamente "suspender los beneficios" y "no hacer finezas" (núm. 404, l. 1097-1099), dejando al hombre en libertad para pensar y obrar bien o mal, según su propia alma le dicte. El entendimiento humano, dice Sor Juana, es una "potencia libre" que "asiente o disiente necesario a lo que juzga ser o no ser verdad" en asuntos espirituales (ls. 42-44).

Plantear así la autonomía del alma es lo que los sacerdotes católicos dogmáticamente tuvieron que atacar²⁰. El cristiano Prisciliano del siglo IV, a quien Sor Juana seguramente conocía por su lectura de San Agustín, causó gran tumulto en la Iglesia; el teólogo español, además de predicar la herejía de igualdad entre mujeres y hombres en la iglesia, sostuvo hasta la muerte que cada individuo tiene la responsabilidad de buscar la iluminación espiritual por el estudio riguroso y solitario, que Dios está dentro de cada persona, que un alma cristiana no necesita los servicios de un sacerdote. Acusado de venerar al sol y a la luna en ritos mágicos, de anti-Trinitarismo y de leer los prohibidos evangelios gnósticos, Prisciliano fue torturado y decapitado. Su pensamiento y el de Sor Juana se asemejan en mucho.

Es claro que lo que la monja dejó expresar tan abiertamente en la *Carta* fue herejía —el "crimen" y la declaración "herética" a los que se refiere Sor Juana en la *Respuesta* que escribió tres meses después. En esa autodefensa Sor Juana demanda saber por qué "mi entendimiento tal cual ¿no es tan libre como el [de Veyra]...?" (núm. 405, ls. 1172-1173). No acepta la crítica en su contra; declara, porque "como yo fui libre para disentir de Veyra, lo será cualquiera para disentir de mi dictamen" (ls. 1190-1192).

Cuando escribió la *Respuesta*, en marzo de 1691, Sor Juana llevaba años diciendo lo mismo. En 1682 le había escrito a su confesor el padre Núñez para despedirlo; en efecto, para deshacerse de sus servicios porque estaba harta de escuchar a Núñez criticarla por sus escritos y su no "tan servil natural"²¹. Ya quiere que su confesor "no se acuerde de mí" (p. 625). Al defender su derecho a estudiar, razonar y expresarse independientemente, Sor Juana le echa en cara a Núñez estas palabras que nos recuerdan a Prisciliano:

¹⁹ D. SCHONS cree que la *Carta Atenagórica* "was declared heretical" y llevó a Sor Juana "face to face with the Inquisition" ("Some Obscure Points in the Life of Sor Juana", en *Feminist Perspectives...*, pp. 51-52). FRANCISCO M. ZERTUCHE está de acuerdo: "La carta fue considerada como herética por emboscado y artero censor" (*Sor Juana y la Compañía de Jesús*, Universidad de Nuevo León, Monterrey, 1961, p. 37). J. J. BLANCO piensa que por esa declaración teológica de 1690, Sor Juana fue amenazada por "una conjura eclesiástica presidida por Aguiar y Seijas y conducida por el jesuita Núñez, calificador del Santo Oficio" (*op. cit.*, p. 80).

²⁰ Cf. *Historia de la teología española*, t. 1, pp. 32-190.

²¹ A. ALATORRE, "La *Carta* de Sor Juana...", p. 624.

...Dios que me crió y redimió, y que usa conmigo tantas misericordias, proveherá con remedio para mi alma, que esper[o] en su vondad no se perderá, aunque le falte la dirección de V.R., [y] el salvarse... más estará en mí que en el confesor. ¿Qué precisión ay en que esta salvación mía sea por medio de V.R.? (pp. 625-626).

Vemos su inclinación a desviarse de los dictámenes eclesiásticos y abrazar las creencias gnósticas claramente en la *Respuesta*. Cuando Sor Juana ataca el mandato de San Pablo que las mujeres se callen en la Iglesia, le recuerda a su destinatario, el obispo de Puebla, "que en la Iglesia primitiva se ponían las mujeres a enseñar las doctrinas unas a otras en los templos" (ls. 1056-1058). Es más, dice, "en el fervor de la primitiva Iglesia" (l. 1144) las mujeres tenían el derecho de estudiar, incluso muchas a las que conocía el propio San Pablo. Así demanda saber: "yo quisiera que estos intérpretes y expositores de San Pablo me explicaran cómo entienden aquel lugar: *Mulieres in Ecclesia taceant*" (ls. 1123-1126), sobre todo cuando se puede ver bien claro qué tan estúpidamente algunos de ustedes los hombres ejercen su sagrado derecho de pregonar²². La imagen borrosa de una cueva iluminada se nos presenta con estas palabras, y con ella la visión de una Apóstol Juana predicando en un rito gnóstico. Semejante vaharada de independencia religiosa le infunde *El Mártir del Sacramento, San Hermenegildo*. El auto expone dos temas significativos, que reflejan el pensamiento de Sor Juana en sus tres cartas, ambos introducidos en la loa. Uno es el conflicto entre la autoridad y el libre albedrío. Sor Juana, disfrazada de estudiante de teología, con más autoridad que los otros dos, pide a los compañeros que están discutiendo sus argumentos sobre el uso del libre albedrío en la fe que se lo repitan, porque

...si el dejarla [cuestión]
es sólo por el obsequio
de mi atención, no es razón
que quedéis mal satisfechos,
cediendo a la autoridad,
no a la razón, el derecho (vs. 89-94).

El otro tema emerge cuando Hércules ilustra cómo es posible superar los sistemas de creencias predominantes. Hércules grita que el Universo termina en el Mundo Viejo. Colón luego prueba que Hércules se ha equivocado. Así Sor Juana introduce con ingenio teatral la idea central de su *Hermenegildo*: el conflicto entre una autoridad eclesiástica establecida y otra que luego triun-

²² No es justo, dice Sor Juana, que a todos los hombres, que "con sólo serlo piensan que son sabios", se les permita "predicar en los púlpitos... porque hay muchos que estudian para ignorar, especialmente los que son de ánimos arrogantes, inquietos y soberbios, amigos de novedades en la Ley (que es quien las rehusa); y así hasta que por decir lo que nadie ha dicho dicen una herejía, no están contentos... A éstos, más daño les hace el saber que les hiciera el ignorar" (núm. 405, ls. 933-940).

fa. El subtexto dice: en cuanto a la religión, siempre hay otro argumento, y uno puede demandar que la autoridad atrincherada retome la cuestión.

El tema explícito del auto —la ascendencia del cristianismo sobre el arrianismo herético— vino perfectamente a la mano de la monja, que como el católico Hermenegildo del auto se sentía una mártir por rechazar, en el espíritu si no en la letra, la autoridad y la religión de Padre y rey. El arrianismo de los siglos IV-VI (época de Prisciliano), igual que el gnosticismo, debilita la posición que Cristo ocupa en la Trinidad y aboga por el empleo del libre albedrío, con estudio y contemplación solitarios, para unir el alma con Dios. La lucha incansable de la Iglesia contra ambos —gnosticismo y arrianismo— dio a luz a la Inquisición. Con razón, Sor Juana plantea este tema con prudencia.

Espera hasta el final de la obra para concretar las diferencias teológicas entre el arrianismo y "la verdadera fe". Allí la Apostasía (el obispo arriano) dice (vs. 1815-1821):

Yo no arguyo, Hermenegildo,
ahora puntos diversos,
en que tus dogmas y míos
difieren en los Misterios,
como aquel de si es el Hijo
igual a Su Padre Eterno,
que ése es punto muy distante.

Pero muy cerca en la obra, Sor Juana sugiere un paralelo extraño. El obispo arriano (Apostasía), representante de la iglesia autoritaria, le ofrece a Hermenegildo el sacramento. Éste lo rechaza, porque sería sacrilegio aceptarlo de una "Víbora ingrata..." (v. 1835). Sería como tomar fruta en la que "en traje de vianda / se disfraza el veneno!" (vs. 1777-1778). La víbora ingrata y la comida envenenada nos hacen pensar en la Eva/diosa que tienta a Adán y peligra la ascendencia del único Dios Yavé sobre los paganos.

Méndez Plancarte juzga ésta una lectura de la teología ortodoxa tan errónea que reprende a Sor Juana en una nota larguísima (t. 3, pp. 593-596). La monja debió haber entendido mal, dice Méndez Plancarte, porque los curas arrianos sí fueron autorizados a suministrar la Eucaristía. La única excepción: si el sacramento fuera ofrecido por una de las raras sectas que no bautizaban en nombre de la Trinidad. La herejía anti-Trinitaria, Méndez Plancarte nota, era la peor de todas. Es precisamente esta heterodoxia de la que pecaba Sor Juana.

Pronuncia su última y más hermética palabra poética sobre este tema en el *Primero Sueño*. La silva de 975 versos es un taller filosófico en el que la monja sistemáticamente construye un universo señaladamente anti-Trinitario. A Cristo lo admite sólo al final (es el Sol cuya "luz judiciosa" destierra, por un espacio de horas, a Venus/Isis/María). A Dios lo reduce a andrógino: es la femenina Causa Primera (v. 408) y la Sabia Poderosa Mano (v. 670) y también es el masculino Eterno Autor (v. 674). Pero a María la mete por todas

partes, ya sea por imágenes que antes usa para la Virgen, ya sea por alusiones a una multitud de diosas que cercan el Centro.

Invoca a su trinidad personal en el primer puñado de versos, con Hécate, el aspecto nocturno de la triforme Luna/Diana/ Proserpina: "...la Diosa / que tres veces hermosa / con tres hermosos rostros ser ostenta" (vs. 13-15). Toda la primera sección del poema es una descripción de la noche en que reinan mujeres divinas. La principal es la Sabiduría (Isis/Sofía/Minerva/María). Del conocimiento de la diosa —el "fruto" (v. 37) del "árbol de Minerva" (v. 36)—, "la avergonzada Nictimene" (v. 27) había bebido "el licor claro" (v. 35). Con esta alusión Sor Juana sugiere, igual que en el *Narciso*, que una manifestación poco reconocida de la diosa es Eva, la que pecó por comer del árbol del conocimiento y la vida.

Más adelante, la Sabiduría reaparece como el espíritu humano que se empeña en acercarse al conocimiento total, el Centro del universo. Aquí el Alma es la Inteligencia/Sofía divina de la trinidad gnóstica y la Sabiduría/Isis de la cosmovisión pagana, "...la suprema / de lo sublunar Reina soberana" (vs. 438-439), por la que es posible la fusión con Dios.

Todas las múltiples formas en que la diosa del *Sueño* aparece están castigadas, desamparadas y enmudecidas por haber ejercido su autoridad divina contra las leyes del patriarcado²³. Son caracterizadas como "aves sin pluma aladas" (v. 46) y "...nocturnas aves, / tan oscuras, tan graves" (vs. 22-23), que no se oyen en el silencio de la noche a la que han sido consignadas. Esta bandada de aves incluye a María. Aparece como el "...Águila Evangélica... / ...que las Estrellas / midió y el suelo con iguales huellas" (vs. 681-683)²⁴, la intermediaria por antonomasia entre lo divino y lo terreno. La vemos además como la deidad femenina que emerge triunfante de la masculina, "De Júpiter el ave generosa / —como al fin Reina..." (vs. 129-130). Y la vemos como la esperanza para la vuelta de la diosa al final del poema.

Allí entra con la aurora. Uno de los nombres de la Virgen, la aurora aquí está pintada con las mismas imágenes con las que Sor Juana siempre ha descrito a María. Es la que llega al mundo antes de Cristo/Dios, "...la bella precursora / signífera del Sol..." (vs. 917-918); es Venus, de quien "...el hermoso / apacible lucero / rompió el albor primero" (vs. 895-897), "hermosa si atrevida, / valiente aunque llorosa—" (vs. 901-902), con la frente "de matutinas luces coronada" (v. 904). La escritora coloca a esta María/diosa en confrontación con Cristo, en una dualidad clásica de Luz y Sombra, de Día y Noche, de Hembra y Macho. Aquí la diosa pierde la batalla, pero con la expectativa

²³ K. IBSEN, "Un vuelo sin alas: figuras míticas y *El Sueño* de Sor Juana", *Mester*, 1989, núm. 18, pp. 78-79.

²⁴ Véanse ejemplos de múltiples alusiones en la obra sorjuanina a la Virgen como águila o ave en los poemas 60, 139, 272, *l*.

de volver a triunfar: ahuyentada por "...la luz que el alcance le seguía" (v. 958), la diosa seguirá reinando donde Cristo no alcanza, y,

...-en su mismo despeño recobrada
esforzando el aliento en la ruina-
en la mitad del globo que ha dejado
el Sol desamparada,
segunda vez rebelde determina
mirarse coronada... (vs. 961-967).

La diosa ha sido desterrada, pero vive en la forma de "todo lo que no es ser Dios" (villancico v, vs. 43-44), y ella volverá a venir.

¿Era pagana Sor Juana, entonces? ¿Hay que tomar al pie de la letra su declaración en ese llamado "voto de sangre" que hacía años que vivía "no sólo sin Religión sino peor que pudiera un pagano"?

No creo que haga falta pegarle la etiqueta de pagana o cristiana. En cuanto al hermetismo, escribía dentro de una tradición cristiana, por marginal que fuera. Y en cuanto a los elementos gnósticos en su obra, también se identificaba con el cristianismo, aunque consta que posteriormente los Padres de la Iglesia primitiva lograron declarar herética toda referencia gnóstica a un "Dios" que fuera o que siquiera admitiera faceta femenina. Pero hay que constar también que esa "faceta femenina" del cristianismo gnóstico se derivaba de la aún vigente veneración a la Gran Madre diosa, que hacía 25,000 años había ocupado el lugar del Dios exclusivamente masculino que llegó a dominar la nueva teología occidental, el cristianismo.

Había en la monja una clara conciencia de que algo terriblemente malo había ocurrido al nacer esa nueva religión, el cristianismo. Fue algo injusto que, contra la lógica y todo principio humanitario, rebajó a las mujeres de su debido puesto en la jerarquía religiosa y las convirtió en seres criminales responsables por todo el mal de la tierra. Para Sor Juana, un cristianismo que les negaba a las mujeres su naturaleza divina era un cristianismo equivocado y, de hecho, inicuo. A la Iglesia misógina de su mundo ella no pudo rendir ni obediencia ni reverencia. Todo lo contrario: había que abogar, por así decir, por una vuelta figurativa al momento en que se inventó el cristianismo y asegurar que *esta vez se hiciera bien*.

Aunque no se han encontrado documentos que testifiquen un proceso del Santo Oficio contra Sor Juana, los críticos han notado el silencio raro y siniestro que siguió la retirada repentina de esta famosísima autora. El tratado teológico que ocasionó la crisis, como hemos visto, aserta una libertad gnóstica de fe que, expuesta en clara prosa y con propósito abiertamente teológico, bien podía haber sido el colmo para la Iglesia, que por tantos años había tolerado el aventurismo doctrinal de la monja en sus otros escritos. Esta mujer exponía ideas peligrosas sobre la veneración de deidades no-masculinas y la independencia del individuo de la jerarquía eclesiástica y mundos en que Dios no existía.

Su pluma por fin la había puesto encima de la "hoguera", así como siempre había temido. Y la oímos decir aún hoy: Está bien. Que el fuego me consuma. Y que me vaya a un lugar de luz y compasión donde Dios todavía sea mujer.

ANTICIPACIONES FEMINISTAS EN LA VIDA Y EN LA OBRA DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

ARALIA LÓPEZ GONZÁLEZ
*Universidad Autónoma Metropolitana
El Colegio de México*

Y es una verdadera enfermedad, y trágica, la que nos da el apetito de conocer por gusto del conocimiento mismo, por el deleite de probar la fruta del árbol de la ciencia del bien y del mal

MIGUEL DE UNAMUNO

La feminista norteamericana Carolyn G. Heilbrun, en su libro *Writing Woman's Life*, dice que los hombres sólo pueden ser y sentirse hombres frente a mujeres no ambiguas; y define como mujeres no ambiguas a las que ponen en el centro de su vida a un hombre¹. De acuerdo con esta definición, Sor Juana fue una mujer ambigua; ambigüedad que alude a una nueva moral sexual, un poco a la manera que la enunció Alejandra Kolontay² al hablar, en el primer cuarto de nuestro siglo, de la mujer célibe como aquella cuya prioridad eran sus propios proyectos. Sin embargo, de acuerdo con la misma Heilbrun, algunas mujeres ponen a Dios o a Cristo en lugar del hombre; entonces el resultado es el mismo, puesto que sus deseos e intereses personales son siempre secundarios. Pero esta advertencia no es pertinente en el caso de Sor Juana, ya que sus problemas sobrevinieron precisamente porque concedió prioridad a sus intereses en detrimento de ese centro masculino representado por la divinidad. En *Las trampas de la fe*, Octavio Paz declara en varios momentos que la vocación religiosa de Sor Juana, más que llamamiento divino, fue cálculo³, pues a pesar de su intento por hacer coexistir el saber profano con el sagrado, lo que realmente la apasionaba era el conocimiento en todos sus aspectos y el ejercicio literario (p. 536). Y esto se prueba al observar que

¹ Cf. CAROLYN G. HEILBRUN, *Writing Woman's Life*, Ballantine Books, New York, 1988, p. 21.

² ALEJANDRA KOLONTAY, *La mujer nueva y la moral sexual*, Juan Pablos Editor, México, 1972.

³ Cf. OCTAVIO PAZ, *Sor Juana Inés de la Cruz, o Las trampas de la fe*, Seix Barral, Barcelona, 1982, p. 542.

la religión no logró consumir el espacio de su imaginación. Paz señala también que la condición femenina de Sor Juana y la contradicción, finalmente irresoluble, entre la vida conventual y la intelectual, fueron las causas del trágico destino de la monja, aludiendo así al dogmatismo y al sexismo eclesiásticos de índole patriarcal. Según Paz,

el hecho de que una mujer –y más: una monja– se dedicase con tal afán a las letras, debía simultáneamente maravillar y escandalizar a sus contemporáneos... Era muy distinto ser tolerante con Lope y Góngora, malos sacerdotes, que con Sor Juana Inés de la Cruz (p. 616).

Por otra parte, la belleza y la inteligencia de la monja, motivos de su gran poder de seducción, constituyeron –como ocurre comúnmente con las mujeres– amenazas más que virtudes. Y así lo percibió su confesor, Antonio Núñez de Miranda, cuando la alertó a profesar; pues este sacerdote solía decir que

habiendo conocido... lo singular de su erudición junto con su no pequeña hermosura, atractivos todos a la curiosidad de muchos, que desearían conocerla y tendrían por felicidad el cortejarla... no podía Dios enviar *azote mayor* a aqueste reino que si permitiese que Juana Inés se quedase en la publicidad del siglo (Paz, p. 12, las cursivas son mías).

Hoy sabemos, desde la perspectiva feminista, que aquellas mujeres especialmente dotadas e inteligentes tienden a rechazar las limitaciones que les impone el rol social femenino en cuanto servidumbre y represión de sus capacidades, por lo mismo muestran rebeldía e insatisfacción. Si entendemos la categoría de género, o lo femenino, como una construcción histórica y cultural y no como una naturaleza o esencia innatas cuya fuente es el sexo biológico, entenderemos entonces el feminismo y también la insatisfacción o la rebeldía de ciertas mujeres como una crítica a la cultura y una práctica política contra la opresión. Así, la vigencia de esa oposición entre la inteligencia y la femineidad, de esa represión impuesta socialmente al deseo de saber y de poder en el caso de las mujeres, es lo que lleva a la psicoanalista y feminista argentina Emilce Dio Bleichmar a reexaminar el diagnóstico de la histeria y a concluir que la histeria es, en sí misma, una forma de feminismo espontáneo, una impugnación contra los opresivos patrones femeninos que dicta la sociedad. La psicoanalista dice así:

El sexismo, es decir, la desigualdad en la apreciación de los géneros, es una de las tantas expresiones de uno de los conflictos más hondos del ser humano, su tendencia al avasallamiento del semejante. La mujer no se halla exenta de este mal, pero en la confrontación con el hombre sólo ha podido, o sabido, ser amo en forma sintomal. La solución encontrada, la histeria, no es más que una salida aberrante, un grito desesperado de la mujer acorralada en tanto género femenino. La histeria

no es sino el síntoma de la estructura conflictual de la feminidad en nuestra cultura⁴.

Sor Juana, mujer ambigua o histérica en el sentido amplísimo que acabamos de mencionar, rechazó el matrimonio como destino de subordinación, pero no su sexo como núcleo de conciencia e identidad. Lo que rechazó fue la rotulación de género en cuanto marca de posición social subalterna. Éste es el sentido más profundo de las famosas estrofas del romance 48 (vs. 93-108):

Yo no entiendo de esas cosas;
sólo sé que aquí me vine
porque, si es que soy mujer,
ninguno lo verifique.
[...]
Con que a mí no es bien mirado
que como a mujer me miren,
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 deposite⁵.

Para Sor Juana, poseer un cuerpo neutro o abstracto supuso evadir el compromiso de género en cuanto cuerpo para otros —esposo e hijos— y preservarse para sí y su vocación intelectual. El conocimiento, como ejercicio intelectual y objeto de deseo, se carga de erotismo; o dicho de otro modo, se carga de pulsiones sexuales y de autoconservación al servicio de un proyecto diferente al de la mujer convencional. Cuando en la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* defiende para ella y para las otras mujeres el deseo y el derecho de saber, se coloca en el papel de la Eva pecadora cuyo deseo de saber condenó a la especie pero, además, es doblemente transgresora porque desafía también la lección del Génesis desautorizando la culpa originaria y sugiriendo la reinterpretación del texto. Inaugura así una estrategia feminista, o estrategia de los oprimidos, o treta del débil como la denomina Josefina Ludmer⁶.

En la vida de la monja, intentar adquirir conocimiento, aparte del goce que esto le suministraba, suponía también intentar adueñarse de su propio destino, huir de lo irrevocable. Escribir, en una sociedad que ignoraba la

⁴ EMILCE DIO BLEICHMAR, *El feminismo espontáneo de la histeria. Estudio de los trastornos narcisistas de la feminidad*, Fontamara, México, 1989, p. 34.

⁵ *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, ts. 1 y 2, ed. A. Méndez Plancarte, F.C.E., México, 1951. Cito la poesía de Sor Juana por esta edición.

⁶ Cf. J. LUDMER, "Tretas del débil", en *La sartén por el mango*, eds. P. E. González y E. Ortega, Huracán, San Juan (Puerto Rico), 1984, pp. 47-54.

subjetividad de la mujer y que le imponía el anonimato, implicaba autoafirmarse desafiando los patrones dominantes e instalarse en la libertad al margen de la fatalidad social: una libertad finalmente quebrantada por el orden falocrático. Pero esa aspiración y esa conformación de una subjetividad especialmente singular, que no una problemática narcisista como algunos estudiosos afirman, es lo que nos hace a Sor Juana tan contemporánea.

Gracias a esta subjetividad tan consistentemente afirmada, como a los apoyos virreinales, Sor Juana logró por más de veinte años dedicarse a las letras y a la búsqueda del conocimiento profano, pero también por esa su condición de mujer ambigua o más bien de feminista espontánea, cayó sobre ella la violencia patriarcal obligándola a abandonar sus intereses para hacer de la masculinidad el centro de su vida, tanto en su carácter divino como en el terreno, pues no olvidemos la masculinidad concreta e histórica de Núñez de Miranda, Fernández de Santa Cruz y Aguiar y Seijas. Ejercer violencia contra las mujeres y reprimirlas son prácticas fundamentales y condición para la reproducción y sostenimiento del orden falocéntrico. La presencia de una mujer inteligente y poderosa desmiente ciertos presupuestos que apoyan dicho orden para excluir a las mujeres del espacio público y del poder. Una es todas, por eso es necesario reducirla cuando se presenta, y esto explica también que Núñez de Miranda declarase a Sor Juana un "azote mayor".

Sor Juana, no obstante, conquistó el espacio público. Su notabilidad y también su independencia constituyeron un enorme desafío al sistema patriarcal y a sus guardianes eclesiásticos. Fue tal su peligrosidad, que a pesar de haber sido una figura tan destacada desapareció de la escena histórica y literaria casi por completo por más de dos siglos. Era necesario borrarla porque el orden exige el silencio de la mujer, pues el ejercicio del discurso es poder, y desde la perspectiva patriarcal dominante el compartir el poder con las mujeres es impensable. También fue impensable en su época el ansia de independencia de Sor Juana, como se desprende de la siguiente estrofa del romance 49 (vs. 133-136):

¿Hay cosa como saber
que ya dependo de nadie,
que he de morirme y vivirme
cuando a mí se me antojare?

Sin embargo, por desgracia, esa independencia resultó quebrada finalmente. Pero, ¿por qué Sor Juana desarrolló su conciencia femenina o relativamente feminista en los términos actuales? Sin duda como reacción a los ataques concretos que recibió como mujer en su medio. Estos ataques deben haber ahondado un sentimiento de la diferencia, y de una conciencia aguda de la o las diferencias surgen también las condiciones para el germinar de una conciencia histórica, que es asimismo la condición de la conciencia feminista. Además, creo advertir en su historia familiar, estructurada alrededor de la

ausencia del padre y la presencia de mujeres muchas veces solas pero fuertes y autosuficientes, un dato importante para explicarnos las anticipaciones feministas y el carácter independiente en Sor Juana. El mismo Paz afirma que la monja no se avergonzaba de ser mujer (p. 532). Y también nos dice que Sor Juana proviene de una familia de *varonas*, mujeres en unión libre y abandonadas por sus parejas, pero capaces de hacerse cargo de sí mismas (pp. 101, 102). A pesar de estas observaciones, aunque lo relativiza, Paz sigue aplicando el criterio de masculinidad para explicar la realización intelectual de Sor Juana y su afirmación social y pública:

Su masculinidad –si es que puede emplearse esta palabra para describirla– no fue ni física ni anímica sino más bien una respuesta a una interdicción de orden social, que le prohibía estudiar, asistir a la Universidad y llevar la vida retirada y solitaria del *scholar*... Diré más: lo que sorprende en su poesía es, precisamente, la conciencia aguda de su feminidad... Así, sería más exacto hablar de ambigüedad erótica (p. 604).

No creo necesario recurrir ni a la idea de masculinización ni de ambigüedad erótica para caracterizar a Sor Juana en cuanto a su orientación psicosexual y a sus logros en los terrenos convencionalmente exclusivos de los hombres en la época. El androcentrismo cultural es también una consecuencia histórica. Apelar a la noción de masculinización o de ambigüedad erótica supone, una vez más, y aun sin mala fe, negar la potencialidad creativa de la mujer al referirla, excéntricamente, a lo que no es mujer, restándole así tanto realidad como visibilidad. El problema es que muchas de las mujeres reconocidas están inmersas en historias que no les pertenecen, y por tanto su comprensión se distorsiona. Dicha distorsión supone, literalmente, una "decapitación" de la creatividad femenina, utilizando el término de Hélène Cixous⁷. Así se mantiene el silencio o la ignorancia sobre la actividad de la mujer en la cultura escamoteándole un lugar en la enunciación, y se oscurece y neutraliza su deseo de saber y de poder. De la misma manera, se perpetúa ese mal entendido que supone que la mujer no se haya podido expresar o explicar sino dentro de los esquemas masculinos, paradigma exclusivo para evaluar la producción de las mujeres, como si existiera un único sexo, anulando una tradición y un discurso femeninos desde la sustentación de una lógica de la dominación. Sin duda, la actividad simbólica ha sido tradicionalmente un espacio de propiedad fálica; y en la *Respuesta a Sor Filotea* están documentadas las condiciones conflictivas de producción de la escritura de Sor Juana.

Creo que gran parte de la fuerza y la capacidad de realización de la monja, así como su actitud reivindicativa a favor de las mujeres, sugiere precisamente una consistente identificación femenina cuya referencialidad primera fue la madre. Si hago esta observación es con el fin de apoyar, como también

⁷ "Castration or decapitation?", *Signs*, 7 (1981), núm. 1, 41-55.

lo hizo Sor Juana en gran parte de su obra, la marca de una filiación femenina que fundamenta la realización de las mujeres sin necesidad de apelar siempre a ese fantasma de la identificación o pseudoidentificación masculina. Por otra parte, es posible que su situación de hija natural y la ausencia de la autoridad paterna hayan favorecido el desarrollo de las capacidades excepcionales de la niña Juana debido a un ambiente más permisivo. Esa laxitud de lo que Lacan denomina la ley del padre se aprecia en la inestabilidad de su marca en el nombre de Juana, que unas veces es Juana Ramírez, otras Juana de Asbaje o Juana Ramírez de Asbaje.

Hasta aquí he querido mostrar algunas circunstancias que hicieron de Sor Juana un peligro para el orden patriarcal y eclesiástico, y señalar la necesidad de comprenderla no con referencia a lo masculino —como varón mutilado—, sino con referencia a lo propiamente femenino y a su desarrollo pleno. Ahora sólo quiero destacar algunas estrategias discursivas que pueden considerarse feministas en la obra de Sor Juana. Para este propósito es fundamental la *Respuesta a Sor Filotea*, por ser al mismo tiempo una denuncia y una autodefensa, aunque sin olvidar otros textos. Por ejemplo, en la célebre redondilla "Hombres necios..." subyace la distinción entre sexo como elemento biológico natural y género como construcción histórica y cultural, lo que hoy se denomina en la reflexión feminista el sistema sexo/género. Así, la condición femenina de la que tanto se quejan los hombres no es una esencia, sino un producto condicionado por sus propias acciones: su hacer, como colectivo social dominante. Por lo tanto, la condición femenina es una condición histórica:

Pues ¿para que os espantáis
de la culpa que tenéis?
Queredlas cual las hacéis
o hacedlas cual las buscáis (vs. 57-60).

En los villancicos a Santa Catarina de Alejandría, la autora explicita que la pertenencia al sexo femenino no supone carencia alguna de facultades intelectuales:

De una Mujer se convencen
todos los Sabios de Egipto,
para prueba de que el sexo
no es esencia en lo entendido (vs. 9-12).

Asimismo justifica el ejercicio intelectual de la mujer como correspondencia obligada con Dios, que la ha favorecido con sus dones (vs. 34-37):

Estudia, arguye y enseña,
y es de la Iglesia servicio,
que no la quiere ignorante
El que racional la hizo.

De todo esto se desprende que si la mujer es tan racional como el hombre, su realización o no es cuestión de circunstancias históricas. Y esta conciencia histórica es un factor del efecto de modernidad que nos suscita la obra y el pensamiento de Sor Juana, aunque ella no lo haya enunciado de esa manera. Su alta valoración de lo femenino se muestra también en sus poemas de amistad amorosa hacia sus amigas y protectoras, expresión de afecto que aún hoy en día pocas mujeres se atreven a mostrar entre ellas. En cuanto a la *Respuesta a Sor Filotea* se destaca la recuperación solidaria de nombres y hechos de mujeres doctas, rescatando toda una tradición femenina en la cultura y en la historia, que resulta invisible en los productos masculinos de la cultura dominante. Al revelar lo oculto, Sor Juana insiste en la valoración de lo femenino y provee a las mujeres de modelos de identificación. Actualmente, en los estudios sobre la mujer con perspectiva feminista, este tipo de recuperación es muy común. Así, surgen en la *Respuesta* los nombres y los hechos de Débora, Sabá, Abigaíl, Hipasia, Catarina, Cristina Alejandra, etc. Y después de esta exhibición de la capacidad femenina, Sor Juana intenta ganar espacio docente para las mujeres al apoyarse en el Padre San Jerónimo y su criterio de autoridad, cuando éste recomienda que Leta eduque a su hija⁸. De la misma manera, intenta ganar espacio para la mujer cuando reinterpreta la sentencia de San Pablo, "las mujeres callen en las iglesias; porque no les es dado hablar", insertándola en su contexto histórico y así dice Sor Juana: "no hay duda de que para inteligencia de muchos lugares es menester mucha historia" (p. 60). Al hacer esto, convierte la sentencia en algo favorable a las mujeres impugnando y desestructurando la interpretación tradicional y prejuzgada.

Otro aspecto importante de la *Respuesta* es la resignificación y revaloración de las experiencias y de los espacios femeninos. Cuando Sor Juana dice "pero, señora, ¿qué podemos saber las mujeres sino filosofía de cocina?", la cocina como espacio no digno del conocimiento ya ha sido investido de prestigio como lugar de observación y experimentación al servicio del saber (p. 52). El espacio privado de la mujer, así como su experiencia y quehacer cotidiano, siempre devaluados, revelan su potencialidad creativa. Así Sor Juana produce un discurso contracultural y desarrolla interpretaciones alternativas como práctica de resistencia y cuestionamiento a la cultura masculina y dominante. Estos procedimientos son singularmente utilizados en la reflexión feminista, y estas anticipaciones que emergen de sus textos son también factores de la contemporaneidad y modernidad de nuestra escritora. Sor Juana y su obra, así como sus estrategias, son parte de esa herencia extraviada que hoy tratamos de recuperar para fortalecimiento de la tradición cultural femenina. Cuando Sor Juana elabora en la *Respuesta* esa especie de genealogía intelectual de

⁸ Cf. SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, pról. del Grupo Feminista de Cultura, Laertes, México, 1979, pp. 58 y 59.

mujeres, está haciendo lo mismo, aunque a mi modo de ver también está rescatando, simbólicamente, su genealogía inmediata, su familia de mujeres, y reparando su filiación materna, que es también lo que intenta el feminismo desde la década de los setenta de este siglo.

Si Paz, a través de una psicobiografía conjetural nos ha revelado extraordinariamente la figura histórica de Sor Juana, todavía es necesario profundizar en su comprensión desde una escala de valores feministas. Desde esa perspectiva la trayectoria y las vicisitudes de su vida no resultan enigmáticas. Pensándola como "mujer ambigua" o "histérica" de acuerdo con Dio Bleichmar, es decir, como feminista espontánea, frente al acoso patriarcal defendió su integridad física y psíquica y luchó simultáneamente por ella con una claridad impensable para su época, lo que nos habla de una estructura psíquica y una identidad consistente y organizada. Dicho de otra manera, Sor Juana fue una mujer que se aceptó y asumió como mujer, pero no en los términos de su época, sino en los de la modernidad. Recordando a Rosario Castellanos, se concibió en ese "otro modo de ser humano y libre" a pesar de sus circunstancias. Mujer visionaria, sin duda, precursora de la nueva mujer.

En otro nivel, la "mujer ambigua" que fue Sor Juana, también se mostró así en relación con Dios. Ella especificó en la *Respuesta* que no quería tener que ver con el Santo Oficio, por esa razón esquivaba la teología. Siempre me he preguntado hasta qué punto la evadió porque era demasiado inteligente para no cuestionarla. Quizás debajo del conflicto entre vida intelectual y religiosa se desarrolló el drama de la duda, ese sentimiento trágico del que tanto habló Unamuno⁹. Lo cierto es que vivió con la camisa de fuerza de un rol social, el de monja —oficio de sobrevivencia—, para escapar a otra camisa de fuerza, la del rol social femenino. No obstante, habitó en el encierro, rompiéndolo. Fue, a pesar de todo, una mujer libre. Dice Paz: "En su interior combatían creencias rivales: el cristianismo y el feminismo, la fe religiosa y el amor a la filosofía. Con frecuencia, y no sin riesgo, triunfaban las segundas. Admirable valentía" (p. 547). De su enfrentamiento con la hostilidad patriarcal puede decirse lo que Sor Juana misma expresó refiriéndose, en la décima 99, al amor (vs. 47-50):

pues podré decir, al verme
expirar sin entregarme,
que conseguiste matarme
mas no pudiste vencerme.

⁹ MIGUEL DE UNAMUNO, *Del sentimiento trágico de la vida*, Espasa-Calpe, Madrid, 1989.

LAS "FILOSOFÍAS DE COCINA" DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

ROSA PERELMUTER

University of North Carolina-Chapel Hill

I hope I don't sound disingenuous by saying I enjoy housework; its very repetitiveness and the solace of its tangible qualities are in such contrast to the incontrollable movements of the imagination

JOYCE CAROL OATES¹

La edición de 1986 de la *Autodefensa espiritual*², carta descubierta en 1980 por Aureliano Tapia Méndez y atribuida a Sor Juana, trae una curiosa portada a colores donde aparece, no una Sor Juana rodeada de libros, pluma en mano (como en el retrato de Juan de Miranda), ni sentada en su escritorio, con un libro bajo la mano (como en el retrato de Miguel Cabrera), sino una Sor Juana muy joven, pensativa, rodeada de enseres de cocina, con un cazo de barro en una mano y una cuchara de madera en la otra. "Sor Juana en la cocina", que así se titula el óleo de Efrén Ordóñez que acabo de describir, resulta un tanto sorprendente para quienes, acostumbrados por la abundante iconografía sorjuanina³ a verla en su celda y enfrascada en labores intelectuales, allí la observamos en plena actividad doméstica, a punto de medir algún ingrediente que parece estar sacando con la cuchara. El cuadro sugiere una

¹ OATES continúa diciendo: "Picasso may not have been talking about the eccentric pleasures of housework when he said nothing interested him more than the movement of his own thoughts, or Oscar Wilde when he asserted he was never bored when by himself, but they were certainly speaking of the eccentric urgings of the introverted personality: happiest in a «home» of its own invention", "Princeton Pastoral", *House & Garden*, June 1990, p. 77. Sus palabras recuerdan otras de Sor Juana en la *Respuesta*, especialmente el pasaje donde la poeta alude a lo que llama "este continuo movimiento de mi imaginativa" (cf. *Obras completas*, t. 4, ed. A. G. Salceda, F.C.E., México, 1976, ls. 825-826; véanse también ls. 736-834).

² AURELIANO TAPIA MÉNDEZ, *Autodefensa espiritual. Carta de la Madre Juana Inés de la Cruz escrita al Rev. P. Maestro Antonio Núñez de la Compañía de Jesús*, Impresora de Monterrey, 1986.

³ Para una visión de conjunto de los retratos (óleos, dibujos, estampas, grabados en madera, frescos, etc.) asequibles de Sor Juana (a pesar de que la técnica de la reproducción es deficiente y las ilustraciones están muy borrosas), véase E. ABREU GÓMEZ, "Iconografía de Sor Juana Inés de la Cruz", *Anales del Museo Nacional de Arqueología*, México, 1 (1934), 169-188.

filiación para nuestra célebre autora con la vida doméstica que podría en cierta medida parecer incongrua. Sor Juana en el convento, en el claustro, en la celda, en la corte, pero ¿en la cocina? Obviamente Sor Juana cocinaba. Lo dice en su *Respuesta* (a esto volveremos en breve), lo dicen sus estudiosos⁴. Josefina Muriel inclusive opina que Sor Juana conocía bien la cocina, que "practicaba por sí y seguramente con la ayuda de su esclava, el arte de cocinar" (p. 10), según explica en su "Presentación" a la edición del *Libro de cocina del Convento de San Jerónimo*, recetario que recoge 37 recetas al parecer seleccionadas y copiadas por la propia Sor Juana⁵. Así que no se trata de dudar si ella sabía o no cocinar, o si cocinaba en el convento o no, pues Sor Juana nos recuerda repetidamente que tenía obligaciones, y éstas lógicamente incluían labores culinarias. Pero, ¿cuán importante era esa tarea para ella? Y, ¿cómo se filtran sus experiencias domésticas —la cocina en este caso— en sus obras? Acudamos a sus textos para comprobarlo, limitándonos, para los efectos de este trabajo, a su poesía lírica y a la *Respuesta a Sor Filotea*, indispensable fuente biográfica.

Comencemos por su famosa carta. En ella Sor Juana admite escuetamente que ya a los seis o siete años sabía "todas las [...] habilidades de labores y costuras que dependen las mujeres"⁶. La aseveración casi pasa desapercibida, pues se inserta parentéticamente, subordinada a oraciones que la rodean y le restan énfasis. He aquí el pasaje en cuestión (ls. 238-246):

Teniendo yo después como seis o siete años, y sabiendo ya leer y escribir, con todas las otras habilidades de labores y costuras que dependen las mujeres, oí decir que había Universidad y Escuelas en que se estudiaban las ciencias, en Méjico; y apenas lo oí cuando empecé a matar a mi madre con instantes e importunos ruegos sobre que, mudándome el traje, me enviase a Méjico, en casa de unos deudos que tenía, para estudiar y cursar la Universidad.

⁴ FERNANDO BENÍTEZ, *Los demonios en el convento. Sexo y religión en la Nueva España*, Era, México, 1985, explica que para las monjas enclaustradas la cocina era importante: "Las monjas sujetas a la clausura se desahogaban a través de una serie casi interminable de castigos corporales, intrigas, riñas, sospechas, espionaje, cortesías, prácticas de cocina, de música, conversaciones y juegos, para escapar a las prácticas de una religión amputada de su espiritualidad". Más abajo añade sobre Sor Juana en particular que "le gustaba mucho la cocina" (p. 66). Por su parte, JOSEFINA MURIEL nos recuerda que "Todas las monjas se dedicaron con mayor o menor intensidad al arte culinario, poniendo interés en crear los mejores platillos para obsequiar a los bienhechores, alcanzar favores, agasajar a los obispos y recibir a los virreyes" (*Cultura femenina novohispana*, UNAM, México, 1982, p. 476). Del convento de San Jerónimo en particular explica que era "famoso por su buena cocina" y que allí "fueron especialidad los alfeñiques y los caramelos" (p. 477).

⁵ J. MURIEL, y G. PÉREZ SAN VICENTE (eds.), *Libro de cocina del Convento de San Jerónimo*, sel. y transcripción por Sor Juana Inés de la Cruz, Asociación Cultural para las Zonas Rurales de Tabasco, México, 1979.

⁶ La cita aparece en las líneas 240-241, según la edición de Méndez Plancarte. Las referencias subsiguientes a la *Respuesta* y otras obras de Sor Juana serán a esta edición, y las líneas o versos irán indicados entre paréntesis en el texto. Los números de los poemas, asimismo, responden a la numeración de Méndez Plancarte.

Es evidente que lo que le interesa a Sor Juana no es la limitada educación a la que, como mujer, ha tenido acceso, sino la que —si consiguiera encubrir su femineidad, vestirse de hombre— podría llegar a adquirir. Por eso no menciona sino de pasada, y por "dar entera noticia" (l. 217), sus conocimientos femeniles, domésticos. Más adelante se da el largo pasaje donde la narradora le explica al obispo, respetando su seudónimo femenino, lo provechosas que le han sido sus experiencias en la cocina (ls. 800-808):

Pues, ¿qué os pudiera contar, Señora, de los secretos naturales que he descubierto estando guisando? Veo que un huevo se une y fríe en la manteca o aceite y, por contrario, se despedaza en el almíbar; ver que para que el azúcar se conserve fluida basta echarle una muy mínima parte de agua en que haya estado membrillo u otra fruta agria; ver que la yema y clara de un mismo huevo son tan contrarias, que en los unos, que sirven para el azúcar, sirve cada una de por sí y juntos no.

Estas palabras, que posiblemente inspiraron el retrato de Ordóñez, nos presentan, en efecto, a Sor Juana en la cocina, y cocinando. Pero es claro que la cocina le interesa en la medida en que encierra "secretos naturales", y no por el placer del plato o de la labor doméstica en sí. El verbo que predomina en el pasaje, de hecho, es *ver*, lo cual subraya la primacía de su función de observadora o investigadora sobre la de cocinera o comensal. Habiéndose explayado en esta digresión casera, Sor Juana se apresura en advertirle a su corresponsal —recurriendo al *fastidium topos*— que no quiere cansarlo "con tales frialdades, que sólo refiero por daros entera noticia de mi natural y creo que os causará risa" (ls. 809-810). La narradora descuenta el valor de sus propias observaciones (ya sea por modestia afectada o por razones de inseguridad), llamándolas "frialdades", anticipando así que su interlocutor no ha de tomarlas en serio, que han de provocarle risa.

A paso seguido se produce el enunciado —cargado de ironía— que sugirió el título de este trabajo: "pero, señora, ¿qué podemos saber las mujeres sino filosofías de cocina?" (ls. 811-812). El inusitado uso de la primera persona del plural de la narración para referirse a las mujeres ("¿qué podemos saber?") hace resaltar la interrogación, puesto que en la carta había predominado la primera persona del singular o la tercera del plural. La pregunta, formulada en un plural que necesariamente incluye a la supuestamente femenina interlocutora, y que por lo tanto subraya la impostura del obispo, cobra así una importancia inusitada. El verbo *poder*, asimismo, sugiere la dificultad de acceso de las mujeres a ciertos tipos de conocimiento, su lugar subalterno ("¿qué podemos saber?", o sea, '¿qué hemos de saber?', pero también '¿qué se nos permite saber?'), tema que la autora ha venido desarrollando en su carta. La respuesta de Sor Juana a esa pregunta no se hace esperar: "Bien dijo Lupercio Leonardo, que bien se puede filosofar y aderezar la cena. Y yo suelo decir viendo estas cosillas: Si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito" (ls. 812-815). Sor Juana responde, entonces, regresando a la primera per-

sona del singular, que ambas cosas no sólo son posibles sino estimulantes, pues de hecho la cocina promueve la escritura.

La relación entre comida y sabiduría vuelve a verse en la carta cuando Sor Juana emplea una metáfora gastronómica para establecer la equivalencia saber/comer. El conocimiento, nos dice, puede resultar dañino —más precisamente, indigesto— para aquellos que lo asimilan indebidamente. La sabiduría, explica en una larga y complicada oración (ls. 956-964),

aunque es el mejor alimento y vida del alma, a la manera que en el estómago malacomplejado y de viciado calor, mientras mejores los alimentos que recibe, más áridos, fermentados y perversos son los humores que cría, así estos malévolos, mientras más estudian, peores opiniones engendran; obstrúyeseles el entendimiento con lo mismo que había de alimentarse, y es que estudian mucho y digieren poco, sin proporcionarse al vaso limitado de sus entendimientos.

Este uso metafórico de la comida o la cocina, que según Curtius se remonta a la Antigüedad⁷, se observará también en la poesía lírica de Sor Juana, como veremos a continuación.

Ya desde el poema preambular en la edición de Méndez Plancarte, conocido como "Prólogo al lector", se percibe la aplicación literaria del tema culinario, pues en él se establece la equivalencia poesía/comida (o escribir/cocinar). Sor Juana transforma sus versos en bocado, "el más sazonado plato" (v. 26), manjar que ella ofrece al lector severo para que lo pruebe resueltamente (el verbo que emplea es *morder*), pues le asegura —hablando de sus versos— que "...cuando más inhumano / me los mordieres, entonces / me quedas más obligado" (vs. 22-24)⁸. Lo inverso ocurre (romance 31) cuando su pluma convierte a dos confecciones culinarias, los llamados "peces bobos" y las tradicionales gallinas, en confecciones líricas: "*bobos* versos" (v. 3) y "*gallinas* coplas" (v. 4). Como en el primer poema, los "platos" no son sino expresiones metafóricas ("alegórico regalo de Pascuas", se puntualiza en el subtítulo) de sus versos, que en este caso ofrece de regalo a la condesa de Galve ("...para que pases / gustosas Pascuas, Señora", vs. 1-2). Si en estos poemas, con un salto metafórico, la poeta se torna en cocinera de sus versos,

⁷ ERNST ROBERT CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media latina*, trads. M. Frenk y A. Alatorre, F.C.E., México, 1955, rastrea las metáforas de alimentos y las encuentra, por ejemplo, en Píndaro, quien "alaba a su poesía porque ofrece algo de comer" (t. 1, p. 198). Señala, además, que tanto la Biblia como la literatura eclesiástica en general se aprovecharon abundantemente de estas imágenes (pp. 198-201). Por su parte, MICHEL JEANNERET, *A Feast of Words. Banquets and Table Talk in the Renaissance*, trs. J. Whiteley & E. Hughes, University of Chicago Press, Chicago, 1991, estudia la presencia sostenida de la tradición píndarica, o lo que él llama "metaphors of bibliophagy", en escritores que van de Ronsard a Montaigne (véanse esp. pp. 131-139).

⁸ El origen de esta imagen, no sólo la poesía o el conocimiento como alimento, sino como alimento bien condimentado, bien podría estar en San Agustín, de cuya *De doctrina christiana* (IV, xi, 26) CURTIUS cita un pasaje donde "afirma que el que aprende tiene algo en común con el que come; a ambos hay que aderezarles los manjares con condimentos" (*op. cit.*, t. 1, p. 199).

en otras composiciones aprovecha el envío —aparentemente ya no figurado— de unos comestibles para acompañar a sus versos. Así sucede cuando, anticipando los antojos de la embarazada condesa de Paredes, le envía unas nueces, aunque no sin aclararle en el romance que les sirve de complemento (romance 23) que quien las ha preparado no ha sido ella sino Apolo (vs. 89-92), a quien la condesa tendrá que castigar, "por mal Cocinero" (v. 123), si no estuvieran buenas. En otra ocasión Sor Juana le envía a la condesa de Galve un obsequio de chocolate molido junto a un mensaje que "las ruedas del molinillo" (núm. 44, v. 52) ayudan a guardar secreto. Esta faena, que aquí le permite agasajar a su querida amiga, al parecer no le era muy simpática a nuestra poeta, ya que en otro lugar (núm. 49) se muestra aliviada de no tener que volver a hacerla ("Gracias a Dios, que ya no / he de moler Chocolate", vs. 161-162). Por último, el envío de unas "pastillas de boca" (o sea, caramelos) a un compadre da pie a unas graciosas décimas (núm. 119). Las referencias culinarias hasta aquí, entonces, aunque no numerosas, son significativas, pues apuntan a la interrelación de las dos actividades, escribir y cocinar, en los versos (y la vida) de nuestra autora.

Para terminar con este recuento, señalemos que los comestibles figuran también como término de comparación en sus retratos poéticos, tanto en los serios como en los burlescos. La condesa de Paredes, de quien pinta su "proporción hermosa" (romance 61), tiene "dátiles de alabastro" (v. 45) por dedos y estatura de plátano (v. 61). Gila, en su antirretrato ("Agrísima Gila, / que en lugar de dar / confites al gusto, / dentera le das"; endecha 72, vs. 1-4), se presenta con aceitunados ojos, "bien aderezados / de orégano y sal" (vs. 23-24), y manos "de cuajada leche" (v. 37). Y de Lisarda, en el conocido ovillejo satírico (núm. 214), nos dice "que no es hacer buñuelos, / pues tienen su pimienta los ojuelos" (vs. 231-232), y que su boca "parece bocado de cecina" (v. 286). Estas comparaciones del cuerpo femenino con los alimentos son claramente tradicionales, previsibles tópicos de la descripción, pero —vistas de conjunto— resultan interesantes porque reflejan una inequívoca familiaridad con la cocina (palabras como "aderezados", "cuajada", "hacer buñuelos") que le prestan a sus versos un sello de femenina singularidad. Convendría aclarar que no hemos abundado en el *Primero Sueño* porque aunque en él se incluye una larga discusión del proceso digestivo (vs. 234-266) —y por lo tanto sería lógico que se encontraran alusiones o metáforas alimenticias— éstas casi no aparecen. En dos ocasiones se habla del "manjar" (vs. 244, 838), palabra con que se describe el quilo, sustancia que el "calor natural" destila de los alimentos para interponer al "húmedo radical", y un par de veces más se menciona el vocablo "alimento" (vs. 632, 853), pero eso es todo.

Las referencias que hemos rastreado en este breve recorrido por algunos textos de Sor Juana nos permiten determinar que ella empleó ocasionalmente y con provecho vocabulario alusivo a la cocina —real o metafóricamente aplicado— para componer sus versos. Si sus experiencias domésticas no se

registran con más insistencia en sus textos es muy posiblemente porque la escritora desea trascender, abundando en temas menos claramente femeninos, las limitaciones impuestas a la mujer de su tiempo. De ahí también que la mayor parte de sus poemas sean enunciados por voces genéricamente neutras⁹. El mismo impulso que la lleva a querer vestirse de hombre la lleva, precisamente, más allá (o fuera) de la cocina —aunque no siempre, como hemos visto en las referencias que indicamos aquí. Sor Juana vive experiencias fundamentales en la cocina, eso es indiscutible, pero principalmente tras haberla transformado con lo que ella llama "esta mi locura" (*Respuesta*, l. 779) en sala de estudio, en laboratorio. La cocina —cifra del mundo privado o interior femenino— le interesa porque le permite acceder a otros tipos de conocimiento, al mundo (ya no exclusivamente femenino) exterior.

Regresando ahora al cuadro de Ordóñez, podemos reconocer que el ámbito en que pinta a la poeta de por sí no resulta equivocado; lo que tal vez puede sorprender o parecer contradictorio es el realismo o detallismo del cuadro, en el que los enseres de cocina y las verduras rodean a la joven monja. "Inteligencia genial como la de Sor Juana Inés de la Cruz", señala Josefina Muriel, "no pudo quedar atrapada en las delicias del azúcar, ni en el olor de los pucheros, una y otra la remontaron a lo abstracto" (*Libro de cocina*, p. 10). Pero eso es precisamente lo que hace el cuadro de Ordóñez al dibujarla en la cocina: atraparla entre unas paredes y en una postura que no le son ajenas pero que tampoco la definen. De ahí, creo, la sorpresa que el cuadro provoca, pues no es la cocina como espacio, sino su valor epistemológico —el saber del sabor— lo que resulta fundamental para nuestra autora. Ella, como lo hará Joyce Carol Oates tres siglos después, no desperdicia sus experiencias domésticas, sino que las aprovecha para evocar o alcanzar otras actividades de tipo intelectual. Como el "calor natural" en el *Primero Sueño*, Sor Juana logra destilar de los alimentos la materia provechosa, esas "filosofías de cocina" que aderezan tan sabiamente sus composiciones.

⁹ Sobre la neutralidad de las voces narrativas en la poesía de Sor Juana consúltese mi trabajo, "Female Voices in the Poetry of Sor Juana Inés de la Cruz", en *Estudios dedicados a Georgina Sabat-Rivers*, ed. L. Charnon-Deutsch, Castalia, Madrid, 1993, pp. 246-253.

CATALINA DE ERAUSO Y SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ: DE LA ANOMALÍA AL ICONO

STEPHANIE MERRIM
Brown University

Este trabajo se centra en dos mujeres del barroco hispánico –Catalina de Erauso y, en menor grado, Sor Juana Inés de la Cruz– cuyo arrojo individual y participación activa en el orden masculino, así como sus logros personales, las convirtieron en elementos anómalos y transgresores de las normas de su época. A pesar de sus anomalías, tanto una como otra adquirieron renombre y autonomía; de anomalías pasaron a ser iconos culturales, verdaderas leyendas en vida. Es este sorprendente enigma de cómo, contra tantos obstáculos, cada una de estas mujeres se autocatapultó de la anomalía al icono, el que voy a indagar aquí en términos al mismo tiempo literarios y culturales.

Para cualquier sociedad, y particularmente para el tan reglamentado aunque licencioso mundo de la España del siglo XVII, incluso un conciso y rápido recuento de la vida de Catalina de Erauso inspira asombro. Nacida en San Sebastián, Vizcaya, hacia finales del siglo XVI, Erauso fue criada en un convento del que se escapó a los quince años. Acto seguido, se cortó el pelo y cambió el hábito por ropas masculinas, deshaciéndose de su anterior identidad con la misma presteza con la que había trocado su indumentaria. Después de haber viajado por España bajo distintos nombres de hombre, Erauso emigró al Nuevo Mundo, donde parece haber pasado por eunuco. El famoso escritor y viajero, Pedro del Valle, describía a Erauso en 1626:

Alta y recia de talle, de apariencia más bien masculina, no tiene más pecho que una niña. Me dijo que había empleado no sé qué remedio para hacerlo desaparecer [...] Su aspecto es más bien el de un eunuco que el de una mujer. Viste de hombre, a la española: lleva la espada tan bravamente como la vida...¹

Como se puede apreciar por la referencia a su arrogancia y a su espada, Erauso se convirtió en un soldado pendenciero. Animoso, provocadora e incorregiblemente agresiva, cometió numerosos crímenes. Actuó con bravura como soldado mercenario en las guerras araucanas, por lo cual le fue concedi-

¹ JOAQUÍN MARÍA DE FERRER (ed.), *Historia de la Monja Alférez*, pról. J. M. de Heredia. Tipográfica Renovación, Madrid, 1918, p. vii.

do el grado de alférez. Cuando se llegó a saber que era una mujer, tanto la corona española como el papa Urbano VII le otorgaron, sorprendentemente, la dispensación para pasar el resto de su vida vestida de hombre, para seguir siendo la Monja Alférez. El resto de sus días los pasó trabajando de arriero bajo el nombre de Antonio de Erauso en México, donde murió en 1650. Varios documentos históricos de la época atestiguan estos hechos y realizaban la ya considerable fama de Erauso. Entre ellos figuran las peticiones de Erauso a la corona requiriendo una pensión anual por los servicios prestados en el ejército, algunas certificaciones de testigos presenciales de sus hazañas militares y varias relaciones o relatos populares de sus proezas². Sin embargo, ninguno de estos documentos es tan polémico y provocador como su escandalosa autobiografía, titulada en las ediciones modernas la *Historia de la Monja Alférez escrita por ella misma*³. La principal incógnita que el texto ha producido, no resuelta hasta el momento según mis conocimientos, es la certidumbre de si fue en realidad y en su totalidad escrito por Erauso. Esto se debe, ante todo, al hecho de que no poseemos ningún autógrafo o copia impresa de la obra original, la cual fue depositada para ser llevada a los moldes en la imprenta de Bernardino de Guzmán en 1625. Una supuesta transcripción del original, hoy guardada en Madrid en la biblioteca de la Real Academia de la Historia, ha servido de base a las ediciones hechas en los últimos dos siglos. Por otra parte, la naturaleza misma del texto —como veremos, su naturaleza abiertamente sensacionalista e idiosincrásica— ha generado un paralelo escepticismo con respecto a su autoría, ya que es difícil comprender cómo Erauso pudo haber escrito páginas tan escandalosas al mismo tiempo que estaba presentando su caso al rey. Dejando por ahora a un lado la cuestión de la autenticidad del texto para centrarnos en sus particulares idiosincrasias, daré una idea de Erauso tal y como se la representa en la *Historia* —como Monja/Alférez, masculina/femenina—, en un texto que mina al máximo el sensacionalismo y la "diferencia" inherentes tanto en el título como en la vida de Erauso.

Un pasaje clave de la *Historia* puede servir como índice del extravagante tono y del contenido de la narración. Aquí Erauso (por mera conveniencia

² Las relaciones sobre Catalina de Erauso publicadas en España, junto con otros documentos pertinentes a sus "casos", se encuentran en el primer tomo de la *Biblioteca Hispano Chilena 1523-1817* de JOSÉ TORIBIO MEDINA, N. Israel [1879-99], Amsterdam, 1965, pp. 208-240. También FERRER reproduce varios de los documentos clave en su ed. de la *Historia*. Para las relaciones sobre Erauso publicadas en México, véase LUCAS ALAMÁN *et al.*, *Diccionario universal de historia y geografía*, Imp. de F. Escalante, México, 1854, t. 5, pp. 499-505. Para un estudio moderno de Erauso desde un punto de vista histórico, recomiendo el cap. 6 ("Sexual Rebels") del excelente libro de MARY ELIZABETH PERRY, *Gender and Disorder in Early Modern Seville*, Princeton University Press, 1990, pp. 118-136.

³ Cito por la edición de Jesús Munárriz publicada por Hiperión, Madrid, 1986.

diré que es Erauso) cuenta cómo, en el momento de revelarse finalmente como mujer, le resume al obispo de Guamanga su vida:

Señor, todo esto que he referido a V.S. ilustrísima no es así. La verdad es ésta: Que soy mujer, que nací en tal parte, hija de Fulano y Zutana; que me entraron de tal edad en tal convento, con Fulana mi tía; que allí me crié; que tomé el hábito y tuve noviciado; que estando para profesar, por tal ocasión me salí; que me fui a tal parte, me desnudé, me vestí, me corté el cabello, partí allá y acullá; me embarqué, aporté, trajiné, maté, herí, maleé, correteé, hasta venir a parar en lo presente, y a los pies de su señoría ilustrísima (pp. 68-69).

La *Historia* no es, como pudiera sugerir el final del pasaje, un relato de conversión. Al contrario, el texto tiene más de revelación que de confesión. A lo largo de la obra, incluso después de su abierta declaración, el protagonista no deja de ser un ladrón, un soldado pendenciero, un jugador empedernido y un asesino sin escrúpulos. Al mismo tiempo, en su lenguaje y estructura el texto asume un tono convencional y esencialmente masculino: el género asumido por Erauso configura el género de la autobiografía. El flujo de verbos en pendular y violento *stacatto* al final del anteriormente citado pasaje ejemplifica el estilo lacónico y nervudo — eminentemente masculino— del texto, así como la naturaleza incorregible de su protagonista, la cual exhibe resueltamente sus pecados ante el obispo y ante el lector. Así como la selección del material se lleva a cabo de acuerdo con su criterio transgresor, los capítulos bastante formulaicos y condensados se enfocan casi exclusivamente en los aprietos de una mujer que ha adoptado el hábito masculino para así poder, según sus palabras, "andar y ver mundo" (p. 25). Una y otra vez, los capítulos empiezan con una escueta visión del trasfondo particular de lo sucedido o con simple material de relleno, para rápidamente proceder a examinar cualquier situación problemática en la que la protagonista se haya metido, y finalmente mostrar cómo Erauso se escapa del embrollo sin poder o sin desear resolverlo.

Aunque la acción domina sobre el análisis psicológico, el texto, sin embargo, nos proporciona un retrato impresionante del carácter y valores iconoclastas de Catalina de Erauso. La *Historia* hace alarde de sus pecados de un modo en el que, de manera extraordinariamente chocante para la época, se puede apreciar una noción oportunista de la religión que raya en la herejía. Erauso, como Jesusa Palancares en *Hasta no verte Jesús mío* de Elena Poniatowska, se nos presenta como una individualista incorregible y como una violenta peleonera y marimacha que rechaza el comportamiento femenino. Asimismo, como resultado natural y lógico de su arraigada agresividad, en su papel de soldado la Monja Alférez encarna el ejemplar valor masculino.

Tanto su rechazo de lo femenino como su voz de macho iconoclasta entran en juego en el enigmático final de la *Historia*. En el zenit de su éxito y general reconocimiento por su celebrado transvestismo y por sus hazañas militares, Erauso se encuentra en Nápoles donde dos prostitutas se burlan de ella diciéndole: "Señora Catalina, ¿a dónde se camina?" Ella les responde:

"Señoras putas, a darles a ustedes cien pescozones y cien cuchilladas a quien las quiera defender" (p. 82). No quiero forzar la interpretación de este pasaje, pero ya que viene al final de la obra, puede ser que adquiera un valor emblemático: al ir ataviada con ropas de hombre Erauso se ofende cuando la llaman "Señora", y en un tono de bravata muy poco femenino insulta y amenaza a las prostitutas, sus dobles antitéticas, mujeres tan transgresivas como ella misma pero que, desde su posición marginal y muy al contrario que la propia Erauso, se han subordinado al deseo de los hombres. "Váyanse al infierno" es, en resumen, lo que les está diciendo a estas mujeres y quizás incluso a todas las mujeres. Las prostitutas, según la última línea de la obra, "callaron y se fueron de allí" (*id.*) Por primera vez en todo el texto son otros los que se van mientras es la Monja Alférez la que esta vez se queda. Después de haber desplazado a este tipo de mujer y de haber negado su propia femineidad, ahora reclama su territorio como hombre.

En sus acciones y actitudes el personaje de Erauso puede muy bien estar rechazando lo femenino, pero el texto de ningún modo neutraliza la diferencia de la Monja Alférez como hombre/mujer. Más bien explota su "diferencia", incitando al lector con la ambigüedad sexual del personaje. Igual que en una comedia de capa y espada, tanto su padre como su madre e incluso su hermano, a cuyo lado sirvió en el ejército durante tres años, dejan de reconocerla, creando así múltiples situaciones de máxima tensión. Mucho menos convencionales e infinitamente más provocativos son los numerosos episodios de suspenso sexual. Por ejemplo en el capítulo tercero, eco del triangular adulterio final del *Lazarillo de Tormes*, el amo de Erauso la insta a casarse con su amante Beatriz, quien, en un momento dado, encierra a Erauso en una habitación declarando que "a pesar del diablo había de dormir con ella" (p. 21). En un pasaje del capítulo quinto, lleno de dobles sentidos, Erauso declara, en primer lugar, que el canónigo Antonio Cervantes "se me inclinó y acarició y regaló y convidó varias veces a comer", para más adelante exponer que "finalmente vino a declararse, diciéndome que tenía una sobrina en casa... y que le había parecido desposarla conmigo, que también le había agradado" (p. 36). Asimismo, Erauso hace una velada referencia a sus inclinaciones lesbianas, criticando a una mujer que le había sido ofrecida en matrimonio del siguiente modo: "era muy negra y fea como un diablo, muy contraria a mi gusto, que fue siempre de buenas caras" (p. 35). Aunque Erauso le da mucha importancia a su virginidad cuando finalmente revela su verdadero sexo, la implicación de posibles atracciones homosexuales añade una capa más de incitante ambigüedad a todos los demás episodios eróticos del texto. Y, para colmo, la *Historia* constantemente llama la atención del lector sobre la "diferencia" del "yo" protagonista mediante el cambio de género de los adjetivos que califican

al sujeto: el masculino para momentos cargados de flirteo o bravuconería, el femenino para la narración más neutral⁴.

Como se ha podido apreciar en nuestra discusión de la *Historia*, si la vida de Erauso fue transgresiva, el texto que se le atribuye lo es más. A pesar de esto, además de la licencia de poder pasar el resto de su vida vestida como un hombre, la corona también le concedió una encomienda y una paga a perpetuidad. Estos hechos, junto con su texto y su vida, llevan a una imprescindible pregunta paralela a la ya mencionada sobre la supuesta autoría de la obra: o sea, ¿cómo pudo Erauso haber vivido, y quizás escrito, de un modo tan transgresivo y todavía no haber sido oficialmente sancionada e incluso premiada? Aunque no puedo pretender dar respuestas definitivas a semejante incógnita, voy a entrar en el terreno de la especulación bien fundada, analizando la forma en que la vida de Erauso en general, y este texto en particular, se conectaba con el mundo del barroco y su cosmovisión.

El carácter doble de la petición de Erauso a la corona en 1625, ciertamente escrita por Erauso (a través de un escriba), en la que pedía retribución por sus heroicos servicios, sugiere dos posibles respuestas a nuestra pregunta anterior. En la petición Erauso se enfoca no sólo en su ejemplar servicio como soldado, sino que también, en vez de suprimir su mención, hace gala del hecho de haber vivido transvestida durante muchos años sin haber sido descubierta. Con respecto a la primera línea de argumentación, es decir, su servicio a la corona, Erauso encuadra su petición en el marco convencional de una relación de méritos y servicios. Ninguno de sus crímenes, detalladamente expuestos en la *Historia*, figura en la petición, la cual se ciñe simplemente a enfatizar la "particular inclinación que tuvo de ejercitar las armas en defensa de la fe católica y emplearse en servicio de V. M." (Ferrer, p. 122) y el "particular valor" con el que ella resistió "las incomodidades de la milicia como el más fuerte varón" (*ibid.*, p. 123). Varias certificaciones de sus superiores militares, a quienes les asombra aunque al parecer no les perturba su status sexual, apoyan las declaraciones de Erauso. En el atestado de mayor extensión, Juan Recio de León jura haberla visto "acudir con esfuerzo varonil a todas las cosas que se le encargaban en la milicia, sufriendo las necesidades de ella, y haberle conocido con mucha virtud y limpieza... por todo lo cual es merecedora que Su Magestad le haga merced" (*ibid.*, p. 137). Este tipo de testimonios parecen confirmar sin lugar a dudas el verdadero merecimiento de Erauso a optar a una gratificación.

Pero la segunda línea de argumentación, al subrayar el transvestismo de Erauso, ¿no mina peligrosamente su valor a los ojos de la corona? Aunque, como hemos visto antes, Erauso justifica su conducta como si resultara exclusivamente de su deseo de empuñar las armas al servicio de la corona, al final

⁴ RIMA R. VALLBONA, *Vida histórica y ficción en "Vida y sucesos de la Monja Alférez"*, tesis doctoral, Middlebury College, 1981, p. 303.

de la Petición aparece otra explicación quizá más reveladora para esta arriesgada estrategia textual. En la *peroratio* del documento, y refiriéndose a sí misma en la tercera persona, Erauso escribe: "Suplica a V. M. se sirva mandar premiar sus servicios y largas peregrinaciones y hechos valerosos, mostrando en ella su grandeza, así por lo que tiene merecido *como por la singularidad y prodigio que viene a tener su discurso...*" (*ibid.*, p. 125; énfasis mío). Yo veo esta declaración como absolutamente clave para la interpretación de los escritos de Erauso, ya que, aunque en el castellano del siglo XVII la palabra "discurso" podía significar o bien "discurso" o bien "curso" (como sinónimo de trayectoria), aquí Erauso revela su conciencia del valor de una historia singular y prodigiosa. O dicho de otro modo, la entretenida y sensacional historia de su vida, en el mismo grado que sus servicios a la corona, la harán acreedora de una merecida gratificación.

Esta clave interpretativa nos lleva al corazón de la cultura del barroco español para luego devolvemos al texto de la *Historia*. La cultura popular en el barroco español, como es bien sabido, tenía una función reguladora: servía para cultivar la atención de las masas con el fin de ganarse su apoyo a las normas y necesidades de la sociedad. A partir de estas intenciones se originó la seductiva estética popular de lo prodigioso y lo extravagante. Dicho en palabras de Antonio Maravall: "Lo oscuro y lo difícil, lo nuevo y desconocido, lo raro y extravagante, lo exótico, todo ello entra como resorte eficaz en la preceptiva barroca que se propone mover las voluntades, dejándolas en suspenso, admirándolas, apasionándolas por lo que antes no habían visto"⁵. La inclinación barroca por lo raro y lo prodigioso se abrió camino, asimismo, en el incipiente campo del periodismo popular. "En esta Monarquía han sucedido casos prodigiosos", escribe Almansa: "Estos días se han visto milagros y prodigios raros", cuenta Pellicer; "se ven portentosos y casi milagros", declara Barrionuevo —todos ellos proto-periodistas de la mitad del siglo XVII (citados por Maravall, p. 458). Por lo tanto, como sugiere su jactancia de los "productos y singularidad que viene a tener su discurso", Erauso pudiera estar aprovechándose de la estética barroca en la Petición, al enfatizar ciertos aspectos transgresivos de su vida en vez de suprimir completamente su mención.

La *Historia de la Monja Alférez* utiliza y exagera la misma estrategia que acabamos de describir, siendo a la vez más llamativamente escandalosa y más netamente barroca que la Petición. La vida de Erauso, tal como aparece representada en la *Historia*, ejemplifica toda la turbulencia, la mutabilidad, la violencia y el dinamismo característicos de la literatura barroca en general. Es asimismo indudable que la premisa inicial de este libro se conforma con el popularísimo tema dramático del barroco de una mujer disfrazada de hombre. La *Historia* orquesta este tópico con aventuras propias de una comedia de

⁵ JOSÉ ANTONIO MARAVALL, *La cultura del barroco*, Ariel, Barcelona, 1975, p. 462.

enredos, con desventuras de tinte picaresco, y, para usar el término de María de Zayas, con "maravillas"; es decir, con sucesos de la vida real que rivalizan con la ficción. El autor o autora, como hemos dicho, omite cualquier material de relleno para concentrarse casi exclusivamente en aquellos sucesos que vayan a generar sorpresa y aguijonear la fantasía del lector.

¿Fue, por lo tanto, Erauso la autora de un texto tan consistente con la cultura popular del barroco y con las estrategias textuales de su Petición? Por una parte, los artificios literarios así como los esporádicos errores históricos lo desmienten. Por otra, sin embargo, la veracidad histórica del texto junto con la íntima familiaridad de su autora o autor con minucias circunstanciales apoyan la participación de Erauso en la génesis de la obra. Los críticos, por su parte, han propuesto tres posibles hipótesis: que la propia Erauso escribió la obra; que un autor posterior expandió el texto a partir de un original escrito por la Monja Alférez, intercalando diversos episodios; o que Erauso contó su historia a un autor más bien cultivado quien, por su parte, la puso por escrito, elaborándola literariamente⁶.

Todo esto nos lleva a concluir que incluso si la *Historia* no es producto completo de la mano de Erauso, lo más probable es que ésta tuviera mucho que ver con ella. Y es más, creo que el texto refleja —bien metafórica o bien metonímicamente— la estrategia más global de Erauso en cuanto a su propia anomalía. Y fue esa estrategia la de convertir su anomalía en notoriedad y su notoriedad en celebridad. Si la Petición hace ostentación de su anomalía, la *Historia* lleva esta jactancia a sus últimas consecuencias. Tales estrategias textuales tienen su complemento en las acciones extra-textuales de la Monja Alférez. La Erauso que hemos visto es una mujer eminentemente capaz de maquinar una astuta auto-defensa y de llevar a cabo lo que Leo Braudy llama "auto-nominación", es decir, echar más leña al fuego de su propia fama⁷. Como mujer con un especial gusto por lo dramático, Erauso procuraba la notoriedad de un modo abierto: posó por lo menos para dos retratos realizados por conocidos artistas, cursó sin la menor turbación varias peticiones formales a la corona, nunca cesó de llevar a cabo sus ya famosas y cada vez más frecuentes transgresiones públicas y siempre estaba dispuesta a relatar la historia de su vida a quienes la quisieran oír. Tan sólo en la *Historia* la encontramos contando su vida, al menos, en cuatro ocasiones diferentes; Pedro del Valle relata el modo en que Erauso "contóme diversos casos y acaecimientos suyos muy extraños, y de los cuales he referido aquí solamente los más notables y ciertos, como de persona rara en nuestros tiempos" (Ferrer, p. 115),

⁶ En el cap. 3 de su trabajo, la profesora VALLBONA resume las diversas opiniones de los críticos sobre la procedencia y autenticidad de la *Historia*.

⁷ Cf. LEO BRAUDY, *The Frenzy of Renown: Fame and its History*, Oxford University Press, New York-Oxford, 1986.

confirmando de este modo la inclinación especial de la Monja Alférez hacia la auto-revelación sensacionalista.

Por medio de la notoriedad Erauso cosechó los abundantes frutos de la fama. En este particular, la *Historia* supone, por una parte, un testimonio enfático de su celebridad y, por otra, un patrón prescriptivo que marque el futuro tratamiento favorable que espera recibir. La *Historia* nos cuenta que el obispo de Guamanga, tras haber oído la historia de Erauso y haber recibido pruebas de su virginidad, le presenta sus respetos —"os venero como una de las personas notables de este mundo" (p. 70)— y le promete su apoyo. Su historia se hace pública: "Corrió la noticia de este suceso por todas partes, y los que antes me vieron y los que antes y después supieron mis cosas en todas las Indias, se maravillaron" (p. 71). Los últimos capítulos de la *Historia* nos muestran a Erauso disfrutando de una recién alcanzada fama y un tratamiento preferente que la acompañan del Nuevo Mundo al Viejo. Después de haber recibido la dispensa papal, Erauso escribe que en Roma, "Hízose el caso allí notorio, y fue notable el concurso de que me vi cercado: personajes, príncipes, obispos, cardenales. Dondequiera me hallé lugar abierto, de suerte que en mes y medio que estuve en Roma fue raro el día en que no fuese convidado y regalado de príncipes..." (p. 80). La sociedad le ha abierto las puertas de par en par: Erauso se ha convertido en icono cultural. Al aprovecharse de su anomalía, al equiparar su vida y escritos a la estética dominante de la cultura barroca, Erauso ha encontrado una válvula de escape, una zona de permisividad y flexibilidad dentro de la rigidez de la sociedad barroca. Es decir, al auto-representarse como un hombre y al minar la "diferencia" entre su masculinidad y su femineidad, ha logrado la fama: un espacio que en el período barroco, gracias a la predilección de la época por lo prodigioso, se encuentra más allá de los códigos de las normas sociales.

Similar fue, creo yo, el objetivo de Sor Juana Inés de la Cruz. De hecho, me gustaría pasar a argüir que lo que Catalina de Erauso consiguió en el mundo barroco español, en parte por medio de la manipulación de los recursos que le ofrecía la cultura de masas, fue lo que Sor Juana negoció, utilizando técnicas similares, en la esfera de la corte virreinal del barroco mexicano. Dada la extraordinaria complejidad de la mente de Sor Juana, sus tácticas serán, al mismo tiempo, más elaboradas, más aparentes, y más angustiadas que la de Erauso.

La aguda conciencia de su propio yo en Sor Juana se hace patente a pesar del culteranismo y del conceptismo de sus obras. Poemas como "Finjamos que soy feliz..." (romance 2), con su penetrante análisis de la propia inteligencia, nos muestra a una mujer sumamente consciente de su propio ser y de la problemática situación de ese yo en la sociedad. Siendo así, Sor Juana no dejó de reconocer la incongruencia de su posición como mujer, monja, intelectual y escritora. Pero, más que meramente reconocer su anomalía, Sor Juana llamó la atención sobre ella. En toda una gama de géneros y registros, del más

frívolo al más serio, muchas de las obras de Sor Juana se refieren, abiertamente, a las circunstancias que definen su vida. Por ejemplo, en su primera comedia, *Los empeños de una casa* (1683), el personaje Leonor declama la prodigiosa historia de la vida de Sor Juana. El hecho de que la monja mexicana estuviera melo-dramatizando su propia vida no pudo haberse escapado al público de la corte virreinal. Por otra parte, en su romance 48, al tratar un asunto serio en un tono jocoso, Sor Juana toca el tema de la androginia cuando glosa la noción de que "...si es que soy mujer, / ninguno lo verifique" (vs. 95-96)⁸ con la provocativa declaración de que "y sólo sé que mi cuerpo, / sin que a uno u otro se incline, / es neutro, o abstracto, cuanto / sólo el Alma deposite" (vs. 105-109). Pasando del cuerpo al intelecto, el *Primero Sueño* (1689) inserta el "yo" de Sor Juana en el retrato magistralmente erudito de la peregrinación nocturna del espíritu en busca del conocimiento. Por último, en dos documentos autobiográficos paralelos, la "Autodefensa espiritual" y la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* (1691) —el primero marcado por un tono de exaltada invectiva, el segundo caracterizado por el razonamiento intelectual—, Sor Juana convierte la historia de su vida en un ejemplo general para defender los derechos de toda mujer a la adquisición del conocimiento. Vemos entonces que, de un modo cada vez más analítico y explícito, Sor Juana ha expuesto a los ojos del mundo la incongruencia de su propia situación.

Este abierto reconocimiento de su incongruencia en combinación con sus singulares logros literarios sirvieron a Sor Juana para incrementar en vez de disminuir una fama que había trascendido los límites del nuevo continente. Títulos del calibre "De la Madre Juana Inés de la Cruz, Religiosa profesa en el Convento de San Jerónimo de Méjico: Fénix de la erudición en la línea de todas las Ciencias: emulación de los más delicados Ingenios: gloria inmortal de la Nueva España" (título que puso Carlos de Sigüenza y Góngora a la silva de Sor Juana que trata la victoria de la Armada de Barlovento sobre los franceses; ahora silva 215), o la enorme cantidad de poemas laudatorios escritos por europeos y mexicanos que encuadran sus obras impresas, confirman a la vez su status de anomalía e icono cultural. Incluso hoy en día nos sorprendemos de la extraordinaria prominencia y reconocimiento otorgados a la transgresiva monja en su tiempo.

La relación de Sor Juana con su propia fama es, sin embargo, un asunto problemático y resbaladizo. Octavio Paz mantiene que ella misma fomentó activamente su fama, alentado a sus protectores a publicar sus obras en España y participando ella misma en su publicación. De acuerdo con estos hechos, según Paz, los numerosos poemas en los que Sor Juana se lamenta de la pesada carga que conlleva la celebridad inmerecida tendrían un talante un

⁸ Cito por las *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, t. 1, ed. A. Méndez Plancarte, F.C.E., México, 1951.

tanto hipócrita⁹. Por mi parte, yo creo que esta aparente paradoja entre el deseo y el desdén por la fama tiene una explicación de tipo práctico. Por una parte, Sor Juana, igual que Catalina de Erauso, necesitaba la fama para mantener una autonomía y una libertad imprescindibles para dedicarse a la vida intelectual a pesar de su sexo y de su status de monja. La fama era su baluarte: tenía que cultivarla y promoverla por todos los medios posibles. De este modo, Sor Juana fomentó la publicación de sus obras, mantuvo una amplia correspondencia con otros sabios de la época y agasajó a numerosos huéspedes ilustres en el locutorio del convento. Por otra parte, y en un nivel personal, la fama pudo haber sido para ella un anatema. Como monja, adoctrinada en la resistencia al orgullo, y como escritora afectada por una discernible "ansiedad de autoría", Sor Juana se resistió a una fama que, inevitablemente, por lo menos en su contexto, tenía un significado marcado de vanagloria. A pesar de lo mucho que sus poemas se servían de los tópicos del barroco para vituperar el peso de la fama, todavía podemos detectar algunos resquicios de auténtico candor en versos como los siguientes en los que dirigiéndose al destino, exclama (soneto 150, vs. 9-14):

Dísteme aplausos, para más baldones;
 subir me hiciste, para penas tales;
 y aun pienso que me dieron tus traiciones
 penas a mi desdicha desiguales,
 porque, viéndome rica de tus dones,
 nadie tuviese lástima a mis males.

De todos modos, al polemizar sobre su propia fama, Sor Juana está, al mismo tiempo y de forma circular, subrayándola y acrecentándola.

El hecho de que Sor Juana formulara conflictos tan personales como su actitud ante la fama dentro de los parámetros convencionales del lenguaje del barroco, revela la astuta y experta manipulación de las estructuras culturales que tanto marcaron su vida y su obra. Completamente consciente, como se puede deducir de la *Respuesta*, de la precariedad de su fama y de su anomalía, Sor Juana se inscribió literalmente a sí misma dentro de la estética y de las estructuras del poder dominante. Acabamos de ver cómo, del mismo modo que Erauso, la monja mexicana se aprovechó del culto barroco por lo prodigioso para llamar la atención sobre su propia fama y anomalía. Eminentemente ilustrada y miembro de la élite cultural, Sor Juana ensayó, asimismo, de forma sistemática, todos los géneros líricos más importantes del barroco: sonetos, silvas, ovillejos, romances, villancicos, ensaladas, comedias, autos sacramentales y otros muchos. El carácter compendioso de sus obras, creo yo, no es simplemente un accidente o una mera muestra de virtuosismo. El hecho

⁹ Véase, por ejemplo, OCTAVIO PAZ, *Sor Juana Inés de la Cruz, o Las trampas de la fe*, Seix Barral, Barcelona, 1982, p. 539.

de ensayar todos los géneros del discurso dominante le permitió a Sor Juana legitimarse y convertirse en la quintaesencia del barroco.

Y es más, al llevar esto a cabo, logró convertirse en una pieza indispensable para la corte virreinal y para la clase dirigente. Es bien sabido que Sor Juana cultivaba sus alianzas en la corte, como demuestra el hecho de que más de los dos tercios de su trabajo fueran de encargo o de ocasión. Tanto el *Neptuno Alegórico* como los numerosos villancicos y ceremonias religiosas, las comedias y los dramas eucarísticos, así como los múltiples poemas encomiásticos, desempeñaban cruciales funciones sociales. A través de ellos, desde su posición de marginada, Sor Juana se convirtió en un pilar de la sociedad virreinal mexicana, en su oficioso poeta oficial. Cuando por razones fuera de su control se colapsaron estas estructuras protectoras, cuando se encontró a sí misma privada de los contactos cortesanos que con tanto celo había cultivado, su fama y su marginalidad jugaron en su contra: de icono cultural se vio rebajada a un nivel de paria. Fue sólo entonces cuando Sor Juana renunció a su "diferencia" para convertirse en una monja ejemplar o más convencional.

Este trágico final no disminuye en nada sus notables logros. Ni tampoco creo que quite peso a los argumentos defendidos en este ensayo con respecto a la manera en la que dos mujeres del barroco manipularon los mecanismos de la cultura dominante para legitimar su anomalía personal y para conseguir su propia autonomía. Al explotar en vez de borrar su propia diferencia genérica y sus transgresiones para conseguir la fama, tanto Catalina de Erauso como Sor Juana Inés de la Cruz pudieron acceder a un espacio situado más allá de lo que Gilbert y Gubar llaman "*uni-forms*"¹⁰.

Tengo que admitir que la motivación y la interioridad de Erauso son todavía difíciles de determinar y están abiertas aún a la especulación. Por otra parte, sin embargo, la elevada conciencia que muestra Sor Juana tanto de su propio yo como de sus circunstancias vitales nos ofrece una declaración precisa de lo que pienso que fue la estrategia común de ambas mujeres y nos brinda, a la par, una conclusión apropiada para este trabajo. En su último poema, posteriormente titulado "En reconocimiento a las inimitables Plumas de la Europa, que hicieron mayores sus obras con sus elogios: que no se halló acabado", Sor Juana observa que a los ojos de aquellos que la alababan, lo "extraordinario" había reemplazado a lo "perfecto": "...el sexo", nos dice ella con asombrosa lucidez (romance 51, vs. 121-124),

...ha podido
o ha querido hacer, por raro,
que el lugar de lo perfecto
obtenga lo extraordinario.

Traducción de Alberto Sacido Romero

¹⁰ Véase SANDRA M. GILBERT, & SUSAN GUBAR, *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*, Yale University Press, New Haven-London, 1989, t. 2, cap. 8.

SOR JUANA ANTE EL DISCURSO PARADÓJICO: UN EJEMPLO CONTEMPORÁNEO

MÓNICA MANSOUR
Coyoacán

*...dice sin decir, con un ademán borra
lo que ha dicho y, al borrarlo, vuelve a decirlo*
OCTAVIO PAZ

Sor Juana Inés de la Cruz provocó admiración —y tal vez miedo— de niña, de adolescente, de adulta, como dama de la corte, de la Iglesia y de las letras: una mujer que traspasa las convenciones y expectativas impuestas por la sociedad, y no sólo lo hace con conciencia y orgullo, sino que lo publica a los cuatro vientos y, además, con destreza y finura difícilmente superables. Tres siglos después de su muerte, al final de este milenio, sigue provocando la misma admiración y, tal vez, el mismo miedo.

Sus admiradores y críticos han sido contundentes en sus juicios. Desde la Décima Musa y la Fénix de América hasta la religiosa sacrílega y altanera, Sor Juana —su personalidad, costumbres y circunstancias— ha pasado por los matices más variados y diversos. Todavía hoy, muchos estudiosos de la vida de Sor Juana la mandan de la precocidad al lesbianismo, del sacrilegio al sacrificio, del oportunismo a la perfección de la métrica, de la sabiduría al plagio. Las justificaciones de su fama, su "buena estrella" y su brusco final resultan en un inmenso abanico de especulaciones históricas, psicológicas, eróticas, económicas, sociales y familiares.

No obstante, todo esto no atenúa ni la admiración ni el miedo.

Se ha dicho que Sor Juana es una figura contradictoria y paradójica, además de enigmática y misteriosa. Tal vez sea cierto. Pero cabe preguntar si no es más bien paradójico y contradictorio la mayor parte del discurso que la rodea, el discurso que ha pretendido explicarla desde el siglo XVII hasta nuestros días, que pretende expresar simultáneamente el dolor y el placer, la exasperación y la complacencia, la agresión y el halago y, desde luego, la admiración y el miedo¹.

¹ Así, para no contradecirse, algunos críticos que han intentado reconstruir la biografía y la personalidad de Sor Juana se han visto obligados a tomar una decisión, aunque sea ficticia (como dice S. MERRIM, "a need to transform the anomaly into an icon", "Toward a Feminist

Octavio Paz, al escribir *Sor Juana Inés de la Cruz, o Las trampas de la fe*², intenta hacer un estudio casi exhaustivo tanto de la persona como de las circunstancias que la rodeaban y examina la mayor cantidad de documentos y estudios a los que ha tenido acceso. El valor de este libro, sin duda, se encuentra en esa gran recopilación de datos —despliegue de cultura y erudición— que, de por sí, son muchas veces contradictorios y paradójicos. Luego, a partir de ese universo de información, Paz —como tantos otros— intenta resolver los llamados "enigmas" que rodean sobre todo la vida de Sor Juana (p. 13). Sin embargo, su libro desemboca en una interpretación que, por su discurso mismo, hace de esa mujer un personaje paradójico y contradictorio, tanto para sí misma como para el estudioso de este fin de milenio.

DISCURSO PARADÓJICO

De acuerdo con el fascinante estudio del psicólogo y lingüista Paul Watzlawick³, la paradoja puede definirse como una contradicción a partir de una deducción correcta de premisas coherentes (p. 188). La comunicación paradójica, por su parte, se manifiesta en lo que suele llamarse "dobles mensajes", los cuales se caracterizan por provocar una imposibilidad de respuesta; es decir que quien recibe un doble mensaje no tiene opción: cualquier respuesta que dé a ese mensaje podrá considerarse incorrecta. La esencia de una comunicación paradójica o de "dobles mensajes" es que una persona en esta situa-

Reading of Sor Juana Inés de la Cruz: Past, Present, and Future Directions in Sor Juana Criticism", en *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*, Wayne State University Press, Detroit, 1991, p. 17). Calleja o Méndez Plancarte eligieron el camino difícil a la santidad, por ejemplo, mientras que Pfandl hace un complicadísimo análisis psicológico en que el "complejo de masculinidad" —cuyo síntoma principal es el "afán de cavilar"— da por resultado una serie de diagnósticos, como intersexualidad, narcisismo, psiconeurosis, esquizofrenia, estado maniaco depresivo y paranoia, entre otros. Algunos críticos contemporáneos han intentado hacer una valoración más general de los estudios sobre Sor Juana desde su época hasta ahora y han encontrado diversas ficciones, incluyendo los "criterios sexistas" (cf. E. ARENAL, "The Convent as Catalyst for Autonomy: Two Hispanic Nuns of the Seventeenth Century", en *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*, ed. B. Miller, University of California Press, Berkeley, 1983, p. 182), en torno a la monja (p.e., además de Dorothy Schons, cf. A. Alatorre, G. Sabat-Rivers, M. C. Bénassy, E. Arenal y S. Schlau, S. Merrim, J. Franco, M. Glantz, A. Lavrín, y otros). Es interesante la advertencia del discurso paradójico, de "doble filo" que señala MERRIM (art. cit., p. 16): "even the most hyperbolic panegyrics of the writer's work from the seventeenth century on, often contain a patent (for us) double edge, praising Sor Juana's achievements but viewing her as an anomaly of her gender". Las paradojas en la poesía de la misma Sor Juana son un elemento característico de la poesía y el arte barrocos; esto sería tema de otro estudio.

² *Sor Juana Inés de la Cruz, o Las trampas de la fe*, 3ª ed., F.C.E., México, 1988; los números de página citados corresponden a esta edición.

³ P. WATZLAWICK, J. BEAVIN BAVELAS, & D. D. JACKSON, *Pragmatics of Human Communication. A Study of Interactional Patterns, Pathologies and Paradoxes*, W. W. Norton, New York-London, 1967. Entre los múltiples ejemplos citados por los autores, se encuentra uno de 1830 que se parece al caso de Sor Juana, p. 202.

ción "será definida como 'mala' o 'loca' por insinuar siquiera que hay una discrepancia entre lo que ve y lo que 'debería' ver" (pp. 212-213). Al limitar un comportamiento a través de la comunicación paradójica, el emisor puede utilizar esa conducta contra el receptor "como con un espejo, devolviéndosela delicadamente" (p. 163). Pero este fenómeno no puede ser unidireccional. El comportamiento de una comunicación calificada como 'loca' "puede ser la única reacción posible ante un contexto de comunicación absurdo o insostenible" (p. 78). En una situación continua y prolongada de este tipo, la discrepancia entre lo que "es" y lo que "debería ser", o sea entre las percepciones propias y las expectativas sociales ajenas, desemboca en una pérdida del sentido de la vida, en la derrota existencial (p. 266).

Durante su vida, Sor Juana tuvo que enfrentarse constantemente a un discurso ambiguo, de dobles mensajes (ella misma señala algunas de estas instancias). Por ejemplo, su impulso por aprender desde niña fue apoyado por su abuelo (que le permitió el uso de su biblioteca), por su madre (que la mandó a México a casa de unos parientes acomodados), por esos parientes (que la mandaron a la corte) y luego por los virreyes, y sobre todo las virreinas cultas e interesadas en la literatura, mientras Sor Juana vivió en la corte y también en el convento; pero ese mismo impulso fue condenado por ciertas costumbres y convenciones de la sociedad (una mujer debía dedicarse a otras cosas, la universidad no admitía mujeres, etc.). Otro ejemplo muy claro es la postura de Núñez de Miranda, que la animó a hacerse monja y la impulsó a seguir escribiendo, ya que lo contrario habría sido "tentación" e ingratitud con Dios por no atender a los talentos que le había concedido, pero luego se lo reprochó durante el resto de su vida; a él le interesaban las buenas relaciones con el gobierno civil y, aparte de las propias, aprovechó las influencias y amistades de Sor Juana, pero luego le reprochó que tuviera tantos vínculos con el mundo externo al religioso. Por otra parte, se suponía que las mujeres no tenían capacidad suficiente para entender de teología, y a Sor Juana se le reprochó que se dedicara a las letras profanas en lugar de las sagradas (a pesar de los villancicos, las loas, los autos sacramentales y otros escritos); sin embargo, cuando escribió la *Carta Atenagórica* acerca de asuntos teológicos, la respuesta de la Iglesia fue una agresión mayor que las anteriores. Aparte de éstas, Sor Juana fue colocada por sus contemporáneos en infinitas situaciones paradójicas, como la humildad opuesta a la fama o la sumisión y obediencia opuestas a la osadía y la "transgresión", que así se consideraba su postura de defensa de la mujer y su exaltación de figuras femeninas de la historia profana y sagrada, la mitología, la teología y las letras, notablemente la Virgen María⁴.

⁴ Respecto de la importancia de la Virgen María en la obra de Sor Juana y las modificaciones que la monja hace de su interpretación dentro de la teología convencional, cf. G. SABAT-RIVERS. "Ejercicios de la Encarnación: sobre la imagen de María y la decisión final de Sor

LA INTERPRETACIÓN DE OCTAVIO PAZ

En su estudio, para ubicar a Sor Juana dentro de su contexto, Paz describe minuciosamente "el carácter acentuadamente masculino de la cultura novohispana", al que, en su opinión, "la mayoría de los biógrafos de sor Juana no han dado su verdadera significación" (p. 69), y con ello explica el hecho de que la poetisa se apropiara de "las formas predominantes masculinas de la cultura de su siglo" (p. 83). Por otra parte, presenta una larga explicación de la situación de los criollos en la Nueva España, que se caracterizaban por su "inseguridad psíquica" (p. 86); Sor Juana también era criolla y, por lo tanto, también sufría, según el autor, la misma "inseguridad psíquica" (p. 139)⁵.

A partir de los escasos datos de la vida de Sor Juana de que disponemos, Octavio Paz reconstruye detalles y llena lagunas, para llegar a una biografía psicológica que, por lo menos, a él le resulta coherente y verosímil. Cuenta la infancia de Sor Juana en que se combinan su amor al conocimiento, una madre fuerte que encabeza una "familia de varonas" (p. 101), la ausencia del padre, la presencia del padrastro y la biblioteca del viejo abuelo. Todo esto da por resultado un análisis psicosexual muy complicado y confuso (pp. 108-125) que hace que Sor Juana se identifique alternadamente con la figura masculina y con la femenina (resumido en p. 287, etc.), sublima la virilidad de los hombres y tenga fascinación y horror ante la libido de su madre (p. 114). Para reconciliarse con el mundo recurre a la biblioteca, que llega a significar un regreso al claustro materno y también la satisfacción de la leche materna provista simbólicamente por el conocimiento. En resumen, pues, los libros "son sexualidad pacificada y depurada, tiempo que ya no transcurre ni envejece, tiempo que no muere; sublimación de la sexualidad viril por una virilidad asexualada, desencarnada e ideal" (p. 117).

Por otra parte, según Paz, la infancia de Sor Juana resulta ser el primer paso de un largo camino de rechazos y falta de amor: primero la madre que la manda a México como si hubiera sido una "intrusa" (pp. 127, 129, etc.), luego los Mata —sus parientes— que la mandan al palacio virreinal para deshacerse de ella⁶, luego su "imposibilidad de matrimonio" según las convenciones

Juana", *Literatura Mexicana*, 1 (1990), 349-371; E. ARENAL, "Sor Juana Inés de la Cruz: Speaking the Mother Tongue", *University of Dayton Review*, 16 (1983), 93-106; J. FRANCO, "Sor Juana Explores Space", en *Plotting Women. Gender and Representation in Mexico*, Columbia University Press, New York, 1989, pp. 23-54.

⁵ PAZ critica a Pfandl por "divagar durante páginas y páginas sobre la supuesta inestabilidad psíquica de sor Juana", p. 606.

⁶ Pero en otra parte, PAZ afirma que "desde la época de Felipe IV [...] se generalizó la práctica [...] de enviar a las hijas de las grandes familias a la corte, como damas de la reina", p. 133. También G. SABAT-RIVERS ve en esto un apoyo en lugar de un rechazo a Sor Juana y su amor al conocimiento y al estudio; cf. "Octavio Paz ante Sor Juana Inés de la Cruz", *Modern Language Notes*, 1985, núm. 100, 417-423, y "Sobre la versión inglesa de *Las trampas de la fe* de Octavio Paz", *Estudios de literatura hispanoamericana. Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas*

sociales, debido a que era hija ilegítima y era pobre, que la hace llegar al convento y, por último, el rechazo de la Iglesia como institución, que la acosa hasta los últimos años de su vida.

Estas dos premisas —a saber, la sexualidad tan confusa y el desamparo y desvalimiento de Sor Juana por la bastardía y la pobreza (esta segunda circunstancia se menciona en relación con casi todos los temas, alrededor de cuarenta y cinco veces)— se desarrollan con extremo cuidado en el libro y funcionan como la base fija y constante de la interpretación que Paz hace de la vida y la obra de Sor Juana.

LAS CONTRADICCIONES DE PAZ

Octavio Paz se contradice continuamente en sus reflexiones y deducciones. Señalaré algunos ejemplos. Por una parte, en diversas ocasiones en el estudio se reitera el contexto social y los valores del siglo XVII, como por ejemplo que en la Nueva España de esa época abundaban los hijos "naturales" o ilegítimos y que esta circunstancia no era un impedimento para manejarse en la sociedad, tanto civil como eclesiástica (pp. 101-102, 105, 133, 134), y hasta escalar en ella; se dan varios ejemplos. Sin embargo, en el caso de Sor Juana, en general, parece que resultó ser un obstáculo insalvable y fundamental que rigió en gran parte las decisiones de su vida; opina Paz: "Nunca estuvo en su verdadero sitio, en el que le correspondía; siempre fue una intrusa y una extraña, lo mismo en la corte que en el convento" (p. 353). ¿Cuál podría haber sido ese "verdadero sitio" en la Nueva España del siglo XVII? A pesar de ello, no hay que olvidar el poder y la fama que llegó a tener la monja con todo y ser hija bastarda.

Por otra parte, las descripciones de la vida conventual durante el siglo XVII, tan relajada y donde los votos de pobreza, clausura y vida en común no se observaban (pp. 149, 157, 165, 169, 170, 174, 177, 368, 442, 522, 528, 554, 598, 613, 636-637), se oponen a las descripciones de Sor Juana como "monja tibia" (p. 178) que vivía en una celda "elegante y un si es no es teatral" (p. 179), lo cual la llevó a su derrota (p. 608)⁷.

Resulta también interesante el sitio fundamental que Octavio Paz otorga a la sexualidad de Sor Juana. No sólo sufrió esta mujer aquella múltiple con-

barocos de la Colonia, PPU, Barcelona, 1992, pp. 341-355.

⁷ Aun la afirmación de que "la monja encarnaba una excepción doble e insoportable: la de su sexo y la de su superioridad intelectual" (p. 556) se contradice con otras como que "en Nueva España la clase intelectual estaba compuesta predominantemente por el clero" (p. 613) o "la Iglesia había sido siempre el amparo de los talentos pobres y los literatos sin recursos" (p. 554) o incluso "los conventos estaban llenos de mujeres que habían tomado el hábito no por seguir un llamado divino sino por consideraciones y necesidad mundanas" (p. 149). No queda claro el "enigma".

fusión en la infancia, sino que después, en el palacio virreinal, joven y bonita, sus sentimientos amorosos y eróticos parecen haber sido intensos pero frustrados, debido a la bastardía, pobreza, etc., aunque su relación con la virreina Leonor Carreto fue más satisfactoria. Es notable con cuánta autoridad habla Octavio Paz sobre las mujeres en general, por ejemplo cuando asevera cuáles son los años "decisivos en la vida de las mujeres" (p. 132) y asegura que "la precocidad era mayor" en el siglo XVII (aunque no especifica con qué época la compara) y cómo entre los dieciséis y los veinte años ocurre que se "cree" estar enamorada (p. 144), y respecto de la menopausia: "los efectos del clima-terio no son tan terribles como los describe Pfandl y, lo que es más importante, afectan sobre todo a las casadas y a las mujeres que tienen una vida sexual activa" (p. 605); sorprende tanta disquisición acerca de la menopausia cuando Sor Juana sólo tenía o 42 o 45 años (según las dos versiones de su fecha de nacimiento). No sabemos de dónde provienen estas aseveraciones tan contundentes⁸. Por otra parte, el autor —aunque rechaza la clasificación tripartita de Pfandl— acepta la definición de dos clases de mujeres, simbolizadas en los arquetipos de Venus y Diana: las que se interesan en el matrimonio y las que lo rehuyen. Sor Juana "perteneía" (p. 146) evidentemente, según él, a las Dianas.

Pero, a pesar de estas afirmaciones, se presenta otra contradicción. La descripción detallada de los ritos convencionales de "galanteos de palacio" entre hombres y mujeres solteras y casadas, así como la aceptación mayor de muestras de afecto entre mujeres que entre mujeres y hombres ("alianza extraña para nosotros, pero frecuente en esa época", p. 131; también 131-132, 145), contradice los comentarios acerca de las relaciones individuales de Sor Juana con Leonor Carreto.

Cuando aparece en escena María Luisa Manrique de Lara, esta contradicción se agudiza (pp. 255, 259, 262-263, 268). Ante todo, no acaba de quedar claro si la relación entre Sor Juana y esta virreina era correspondida (pp. 259, 286) o no (pp. 292-295); ambas opciones se afirman como ciertas. Las muy

⁸ PAZ nunca niega del todo a Pfandl, sólo lo critica y luego lo corrige, agregando nuevos elementos (p.e., p. 94: no fue menos determinante..., no es menos poderosa..., etc.); cf. pp. 13, 14, 92-95, 172-173, 260, 366-367, 603-606. Algunas críticas son fuertes (p.e., el "carácter obsesivo y monomaniaco de sus interpretaciones", p. 93; el "delirio de interpretación", p. 95; "la ligereza de las afirmaciones y la osadía de las conclusiones", p. 604) —y con razón— porque Pfandl no sabía nada de medicina ni de psicología: "muchas páginas de erudición pseudomédica (Pfandl no era psiquiatra)", p. 604. Sin embargo, cabe señalar que Paz llega a varias conclusiones muy parecidas a las del alemán, aunque las atenúa con metáforas y autocontradicciones, y tampoco es ni ginecólogo ni psiquiatra. Por otra parte, la crítica a Pfandl se basa en que "su método es el de la deducción y, con más frecuencia, el de la analogía", p. 94; pero (por ejemplo, en su ensayo *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, F.C.E., México, 1978, p. 43) PAZ habla de un requisito de la crítica literaria: "la facultad analógica, que asocia, compara y descubre las correspondencias escondidas y las oposiciones significativas" y alaba esta facultad en la inteligencia y la obra de Sor Juana, así como a veces en el mismo Pfandl: "perspicaz adivinación de las secretas conexiones entre la sintaxis y el inconsciente", pp. 93-94.

abundantes y elaboradas reflexiones en torno al fenómeno de la "amistad amorosa" entre Sor Juana y la Virreina —así como del "amor en Occidente" para fundamentarlas— se llenan de fantasmas, reflejos y funciones masculinas traídas desde la infancia (pp. 145, 146, 286, 389, 578, etc.). Octavio Paz se pregunta acerca de las experiencias eróticas de Sor Juana en el palacio virreinal (pp. 132, 133, 144, 147, 240, 368) —ya que "sería absurdo descartar enteramente los devaneos y los amoríos" (pp. 132, 144)—, pero asegura que sus relaciones con las virreinas fueron platónicas, apasionadas y "castas" (p. 287). Hay un aspecto en el que casi no tiene dudas el autor y es que Sor Juana se masturbaba. Lo repite dos veces de manera explícita (pp. 382, 625) y lo insinúa en otras, ya que el intenso conocimiento de la monja acerca del erotismo debía provenir necesariamente —según él— de una experiencia real y, por lo tanto, tiene que resolverse dentro de una disyuntiva: o tuvo amores en palacio o los tuvo solita en su imaginación (y en su celda)⁹. No obstante, la sexualidad de Sor Juana de todos modos no queda claramente explicada: si bien el autor asegura en ocasiones que el problema de la monja fue siempre su "exceso de libido" (p. 286) o su "lujuria" (p. 575), en otras la sublimación traumática y obligada la lleva a convertir al objeto amoroso en fantasma, cuando no también al sujeto, que es ella misma (pp. 145, 286, 303, 389, 578, etcétera).

De toda esta reconstrucción derivan también varias descripciones de la personalidad de Sor Juana. A veces, Octavio Paz la considera jovial, alegre y hasta coqueta (pp. 132, 139, 159, 358, 499), con una sonrisa permanente en los labios, ya sea de satisfacción o de ironía (pp. 178, 359), aunque no se detiene en el gran sentido del humor de la monja. Otras veces, se indica un temperamento profunda y continuamente melancólico como parte de su constitución física (pp. 145, 271, 288, 575-576, 578, 605). "Conforme a la definición clásica del temperamento melancólico", dice Paz, la mujer era maniaco depresiva (p. 288) —en lo cual coincide con Pfandl, aunque le critica esa misma aseveración (p. 605)—, además de hipocondriaca (pp. 285, 358). Se señala también su carácter solitario (pp. 127, 157, 359, 579, etc.), aunque no aislado (pp. 127, 151, 418, etc.), y su neurosis canalizada completamente hacia la creatividad (pp. 578, 605). Asimismo, su desvalimiento y desamparo (pp. 118, 121, 122, 128, 131, 139, 151, 154, 157, 187, 259, 320-321, 577, etc.) se convierten en entusiasmo (pp. 288, 499), firmeza y fuerza (pp. 578, 606) para luchar contra sus eternos acusadores, aunque en los últimos años esa fuerza se desvanece y el miedo es el que domina su vida (pp. 557, 577, 580, 602). Respecto del incidente de la entrega de la biblioteca y los instrumentos, el estudioso concluye que Sor Juana fue vencida (p. 577) y opina: "A mí me parece el gesto de

⁹ También señala una tendencia fetichista: "La colección neutralizaba al mundo, lo volvía juguete. Podía admirar a cada uno de esos objetos, venerarlo como un centro de irradiación magnética, acariciarlo como a un amante, mecerlo como a un niño, estudiarlo, desarmarlo o arrojarlo por la ventana [...] Así se corrobora todo lo que apunté...", p. 321.

una mujer aterrada, que pretende conjurar a la adversidad con el sacrificio de lo que más ama" (p. 597). Queda una duda, sin embargo, puesto que después de su muerte en la celda se encontraron un poema, alhajas y dinero. Entonces se pregunta Paz: "¿Cómo interpretar este y otros hechos sino como signos de que una parte de ella no fue vencida?" (p. 601). Además, si bien el narcisismo es uno de los rasgos que nunca la abandona, "ni a la hora de la muerte" (p. 599), estaba "corregido por la lucidez de la melancolía y el arrebatado del entusiasmo" (p. 288); esa lucidez, por cierto, corrige y justifica muchos otros problemas (pp. 578, 625, 626, etcétera).

El autor también encuentra numerosos rasgos "menos simpáticos de su carácter" (p. 139) y alguna "desdichada inclinación" (*id.*), que se describen en el libro con la "palabra cruel pero exacta" (p. 344): entre otras cosas, Sor Juana era mentirosa (pp. 158, 538, 540, 541, 543), vanidosa y altanera (pp. 140, 190, 363, 504, 575, 579, 599, 605, 616), conformista (p. 344) —aunque también es cierto que, por su propio conformismo, Núñez de Miranda se escandalizó ante las actitudes de la monja, p. 590—, oportunista (pp. 177, 181, 206, 332, 414), lo cual se manifestaba en sus adulaciones, su cortesanía y su autocensura (pp. 131, 139, 185, 216, 236, 240, 249, 251, 254, 255, 256, 261, 353, 555, 608), plagiaria (el uso de los textos del padre Vitoria sin el crédito adecuado se menciona en catorce instancias: 213-214, 215, 217, 218, 219, 229, 232, 235, 236, 291, 325, 327, 332, 336)¹⁰, practicaba el nepotismo (p. 183) y el tráfico de influencias, con lo cual se enriqueció considerablemente (p. 257), tuvo sentimientos de culpa omnipotentes (al sentir que sus "pecados" —incluyendo su amistad amorosa con la condesa de Paredes— habían tenido mucho que ver con las catástrofes de la Nueva España durante 1691 y 1692; p. 575), y también era "naturalmente" rebelde (pp. 551, 555), aunque en otra parte el autor especifica que la rebeldía era "imposible en su tiempo y en su situación" (p. 390), y desafiante en su feminismo exagerado para la época (p. 562, etc.). Algunos de estos defectos fueron advertidos por los contemporáneos de Sor Juana, como la altanería y la vanidad narcisista, la soberbia y el pecado de elación, mientras que otros únicamente pueden distinguirse a distancia, como el plagio. Pero Paz intenta ponerse constantemente de ambos lados de la moneda y, si bien entiende el disgusto de los acusadores (p. 190), a la vez encuentra justificaciones para Sor Juana ya sea en sus traumas, en su lucha o en las convenciones de su época, algunas de las cuales —aclara el autor— para nosotros resultan no sólo reprobables e inadmisibles (p. 261) sino hasta "repugnantes" (p. 258).

¹⁰ La práctica de utilizar fuentes muy conocidas sin otorgar el crédito adecuado era muy común y lo sigue siendo. G. SABAT-RIVERS señala respecto de *Las trampas de la fe*: "en este libro hay una variada y enorme cantidad no sólo de viejas lecturas asimiladas, sino de lecturas que se han hecho expresamente para este libro, de las cuales se oyen los ecos aunque no siempre se señalen las procedencias" ("Sobre la versión inglesa...", p. 344).

Otro aspecto que le resulta desagradable a Paz es el hecho de que —al contrario de lo que dice su fama desde el siglo XVII— "la erudición de Sor Juana era más extensa que profunda" (p. 236). Independientemente de los plagios del padre Vitoria, Sor Juana utilizaba, por lo general, más bien fuentes secundarias "como ocurre siempre con los autodidactas" (p. 180) y "sus noticias no eran muy frescas" (p. 236). En relación con algunos de los autores que aparecen al fondo de los retratos de la monja, Paz se pregunta: "¿Los leyó o leyó los manuales?" (p. 330), así como asegura su desconocimiento de la poesía francesa e inglesa de su tiempo (pp. 328, 339) y de la literatura griega (p. 329). Por otra parte, "ignoraba casi todo de la gran revolución intelectual que transformaba a Europa. Esta ignorancia volvía aún más patético su afán" (p. 543; cf. también pp. 190, 213-214, 318, 328, 329, 330, 339, 487, 618).

Resulta extraño aceptar esta cultura superficial y de segunda, cuando se lee el capítulo "Reino de signos" (pp. 323-340), que Paz dedica al arduo intento de reconstruir hasta donde le es posible la biblioteca de Sor Juana, sobre todo a partir de las citas, las referencias y las influencias literarias, así como los libros que circulaban abierta o clandestinamente por la Nueva España. Finalmente, la conclusión es que Sor Juana estaba limitada por su contexto, la mediocridad del mundo que la rodeaba; sin embargo, al autor le resulta asombroso que en tales circunstancias, las del afán patético, "la idea que tenía de la cultura era singularmente moderna" (p. 543; también 239, 613, 617, etc.) Al mismo tiempo, la reconstrucción de la biblioteca se explica también tomando en cuenta que Sor Juana evitaba citar algunas fuentes, debido a la censura y la autocensura.

En lo que se refiere a la obra de esta extraordinaria mujer, Paz explica en su libro las relaciones entre las circunstancias históricas y los textos, sobre todo los "de encargo". Es posible que el filtro del siglo XX tenga que ver en algunos de los juicios negativos del autor al respecto. En diversas ocasiones, explica que tanto los recursos poéticos del barroco ("tropos violentamente retorcidos que su época amaba", p. 181; "pasión retórica, enamorada de sí misma", p. 515; también 202, 250, 289, 297) como la prosa (de "admirable y execrable ... majestad elephantina", p. 215; también 339) y el teatro (pp. 454, 626) son ilegibles en nuestra época, aunque no deja de subrayar con intensidad los textos que sobreviven a esos recursos y son obras maestras, tanto de Sor Juana como de otros escritores hombres del XVII. A pesar de la "curiosa y a ratos conmovedora pedantería" de la monja (pp. 410, 416, 429, 443), Paz reitera constantemente la "maestría" —y perfección o casi perfección— de Sor Juana como versificadora (pp. 191, 297-298, 464, 470), sobre todo en lo que se refiere a los distintos usos y experimentos con la métrica (pp. 184-185, 191, 216, 250, 301), de lo cual la poeta hacía "alarde y exhibición" (p. 370). Pero también encuentra que, en ocasiones, los mensajes o filosofías expresadas en los textos —en verso y en prosa— son vacíos y de poco valor o ninguno ("vana sutileza e ingenio vacío [aplicados] a entelequias alejadas de la verdadera

filosofía" (p. 515, cursivas mías; también 184-185, 187, 293, 352, 353, 392, 403, 433, 454, 537, 594-595, 602-603, 626). Puede suceder asimismo lo contrario, a saber, que la forma de la escritura valga poco o nada, aunque sí la idea o el tema (pp. 312, 427, 452, 454). Sin embargo, muchas de las obras que a Paz no le gustan o le parecen "artificiosas" o "insulsas" (p. 353) de todas maneras tienen algunos versos o pasajes "felices" (pp. 187, 216) o "decorosos" (p. 352) o una aliteración también "feliz" (p. 300) o en otro caso "se salvan dos estrofas violentamente sexuales" (p. 353). Algunos textos que tienen "lunares y lagunas" (pp. 537, 549, 562) se justifican porque fueron escritos con prisa. Hasta el auto sacramental de *El Mártir del Sacramento*, que enoja tanto a Paz por sus "descuidos estéticos e imperfecciones morales" (p. 455), también se explica por la prisa. Pero, en fin, toda la obra de la monja, además del "puñado" de obras maestras (pp. 302, 620, 622), sirve a cualquier estudioso por su indudable valor documental e histórico (pp. 248-249, 250-251), cuando no psicológico (pp. 269-270, 293, 301, 302)¹¹.

Si bien es cierto que un texto literario, además de su valor específicamente literario o estético, refleja otros aspectos de su contexto, encontramos otra contradicción en el extenso análisis de Octavio Paz sobre Sor Juana. El estudio aclara que en general, y sobre todo en la literatura barroca, los textos no pueden tener valor confesional: "La poesía barroca presenta al lector esquemas arquetípicos del amor y de las pasiones pero el lector no debe ni puede inferir que esos textos poseen un valor confesional" (pp. 147, 185, 191, etc.). No obstante, en muchos casos encuentra "confesiones" y "confidencias" de Sor Juana en su obra, que se utilizan como "comprobaciones" del análisis psicológico y sexual que Paz ha hecho de la poetisa (pp. 128, 140, 144-145, 147, 148, 151, 302, 436, 453, 481, 496, 549, 562, 563, etcétera). A partir de este estudio exclusivamente, es difícil decidirse por cuál de las dos maneras sería más correcta para leer la literatura, ya sea la barroca o incluso la del siglo XX, si como documento psicológico o más bien estético y lingüístico¹². Paz nos convence alternadamente de las dos posibilidades, que él mismo considera excluyentes.

Las trampas de la fe presenta a Juana Inés de la Cruz como a una figura paradójica y contradictoria (pp. 160, 260, 358, 541, 603, 615-616, etc.), dado que —según el autor— había una constante oposición entre su vida interior, psíquica, afectiva e intelectual, y el contexto externo en que se desenvolvía. Paz considera que,

¹¹ Sin embargo, PAZ critica a Pfandl porque su estudio resulta ser "degradación de la literatura en documento", p. 95.

¹² El mismo estudio de Paz sobre Sor Juana puede leerse, sin mucha dificultad, como un documento histórico y, sobre todo, psicológico de su autor.

si sor Juana hubiese tenido la posibilidad de llevar hasta sus extremos últimos estas contradicciones, el resultado habría sido la crítica de los fundamentos de su universo espiritual y la negación de los preceptos y convicciones intelectuales que la habían formado. Ir hacia adelante habría significado negar a su mundo y adoptar otros principios (p. 617).

En efecto, Sor Juana estaba en desacuerdo con los valores de su época que encerraban a la mujer en una posición inferior al hombre en lo que se refiere a los estudios y la manifestación *pública* de los conocimientos (como ella dice: "aborrecer al que se señala porque desluce a los otros. Así sucede y así sucedió siempre"). Éste era el terreno prohibido —sobresalir públicamente—, porque el desempeño de las mujeres en la administración y el poder (por ejemplo, su familia y las virreinas y otras monjas escritoras) tenía las puertas abiertas. Las agresiones contra Sor Juana en su época se debieron a su brillante desempeño público como escritora, intelectual, administradora, influyente y poderosa —que deslucía a muchos que la rodeaban— así como a su valentía para enfrentarse a los enemigos y las críticas; para colmo de sus enemigos, Sor Juana además tenía cualidades como amor, amistad, generosidad y belleza física. Las agresiones fueron resultado de la admiración y el miedo y se expresaron como discurso paradójico. Sin embargo, como también explica Paz en varias ocasiones, Sor Juana se atenía perfectamente a las convenciones de su tiempo, aunque ahora nos parezcan desagradables o antipáticas o hasta inmorales.

Respecto del feminismo de Sor Juana, "exaltado y combatiente" en algunas ocasiones (pp. 422, 452), o su "feminidad" —"en el sentido más arrebatador de la palabra", p. 160—, es decir, respecto de su conciencia de ser mujer, Octavio Paz considera que "sería más exacto hablar de ambigüedad erótica, que no es lo mismo que intersexualidad" (p. 604). La explicación de la equivalencia tan extraña entre feminismo y masculinización a la que llega Paz tiene que ver con el "amor al saber" dentro de un mundo masculino (p. 159), porque —explica— "el conocimiento es transgresión" (p. 121) y "la transgresión es virilización" (p. 122). Asombroso. En otros términos y con otros retruécanos metafóricos, regresamos al "afán de cavilar" de Pfandl (Paz encuentra que "sor Juana tenía una irrefrenable propensión a razonar, argüir, reargüir y demostrar", p. 633). Es notable que en este enorme repertorio de datos, Octavio Paz no se haya internado en la información acerca de las numerosas mujeres religiosas y laicas que se dedicaron a las letras en el siglo XVII¹³. Cabe preguntar si en

¹³ PAZ menciona escasamente a otras mujeres escritoras: p.e. cita a Sigüenza cuando habla de otras "doctas mujeres [que] fueron el asombro venerable de las historias" (p. 210); también María Luisa Manrique de Lara (pp. 204-205), Anne Bradstreet (p. 364), Mariana Alcoforado y Eloísa (p. 368), y "muchísimas monjas poetisas de Lisboa y de Sevilla" (p. 561). Cf. la investigación acerca de otras monjas escritoras: E. ARENAL & S. SCHLAU, *Untold Sisters. Hispanic Nuns in Their Own Works*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1989; ANA NAVARRO, *Antología poética de escritoras de los siglos xvi y xvii*, Castalia, Madrid, 1989; A. LAVRÍN, "Unlike Sor

todas ellas la conciencia de ser mujer implicó una masculinización del espíritu; o bien, quién las llamó y las sigue llamando "viragos" o "varonas" o "intersexuales"¹⁴.

Ya he señalado en otra parte¹⁵ los recursos retóricos de la prosa de Paz, sus procedimientos para crear la continuidad y la ilusión de secuencia lógica, que parten de una suposición que, páginas después, se convierte en una "verdad", a partir de la cual se deducen y construyen otras premisas, hipótesis y teorías¹⁶. También he señalado la afición de Paz por descifrar enigmas, comprender misterios y revelar secretos y significados ocultos. Por ejemplo, en este estudio pueden encontrarse por lo menos ocho ocasiones en que el autor nos revela distintos "ejes secretos" de la vida de Sor Juana (pp. 109, 112, 157, 159, 160, 497, 505, 576).

RESUMEN

Cabe señalar que queda claro cuál es el "puñado" de poemas de la monja que le gustan a Paz y quedan claras su admiración y su identificación con el personaje que ha reconstruido¹⁷. Sin embargo, tal vez por los análisis psicológico y sexual tan llenos de traumas y por la lectura selectiva de pensamientos y sensaciones de esta mujer, que el autor "adivina" (pp. 128, 358), supone y deduce, la reconstrucción del personaje se lleva a cabo con un discurso paradójico.

En breve, Octavio Paz, ante la enorme figura de Sor Juana y la enorme cantidad de datos que maneja, se encuentra también inmerso en un discurso

Juana? The model nun in the religious literature of Colonial Mexico", y L. MONGUIÓ, "Compañía para Sor Juana: mujeres cultas en el virreinato del Perú", *University of Dayton Review*, 16 (1983), 75-92 y 45-52 respectivamente; etcétera.

¹⁴ PAZ critica a Pfandl en su caracterización sexual de Sor Juana: "Ver en ella a una virago es una aberración", p. 93; pero también en relación con el estudio de Pfandl dice: "Claro está que sor Juana era intersexual pero ¿qué se quiere decir con esto? Sólo una minoría del género humano no es intersexual", p. 604.

¹⁵ "Octavio Paz y Sor Juana Inés de la Cruz: la búsqueda de los espejos", ponencia presentada en Brown University en el *XXVIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, 18-21 junio 1990.

¹⁶ En su estudio, WATZLAWICK habla de los recursos para "descalificar" un proceso de comunicación, y resulta interesante la coincidencia con algunos recursos literarios utilizados por Octavio Paz: "La descalificación abarca una amplia gama de fenómenos comunicativos, tales como autocontradicción, inconstancia, cambios de tema, tangencialización, oraciones incompletas, malentendidos, estilo oscuro o modismos del habla, la interpretación literal de metáforas y la interpretación metafórica de comentarios literales...", *op. cit.*, pp. 75-76.

¹⁷ Muchos críticos han señalado esta identificación, incluyendo a Santí, el biógrafo de Paz. M. GLANTZ ("Octavio Paz and Sor Juana Inés de la Cruz's Posthumous Fame", conferencia leída en Montclair State, 1991) describe el libro como una ceremonia o un acto sacrificial de antropofagia literaria por parte del autor: "[OP] se ha tragado a Sor Juana en una ceremonia antropofágica".

ambivalente. La restitución de Sor Juana en su contexto presenta en el estudio una contradicción continua: Sor Juana como distinta de su tiempo (un monstruo, p. 359, una figura única y solitaria) frente a los valores de la época que no sólo permitían sino que impulsaban a la monja a ser como fue. El autor una y otra vez, en relación con todos los temas, o bien exalta a Sor Juana o bien la critica, para después contradecirse en las descripciones de las convenciones del siglo XVII o cuando interpreta un mismo asunto en un contexto distinto. Casi todas las prolijas reflexiones y deducciones de Paz sobre la vida y la obra de Sor Juana o sobre su contexto histórico y social tienen su contraparte en exacta oposición dentro del mismo libro. Por eso resulta difícil declararse de acuerdo o en desacuerdo con la mayor parte del libro de Paz: si se reorganizaran las interpretaciones y aseveraciones del autor de una manera distinta, el resultado serían dos libros con visiones opuestas. Y con uno de los dos, desde luego, estaríamos de acuerdo¹⁸. Si Sor Juana estuviese viva y leyese este retrato —su biografía psicológica reconstruida por Paz— se vería una vez más envuelta en un discurso paradójico, para el cual la única respuesta posible sería o bien una calificable como "maldad" o "locura", como dice Watzlawick, o bien el silencio.

¹⁸ Cf. por ejemplo G. SABAT-RIVERS, "Octavio Paz ante Sor Juana Inés de la Cruz"; "Sobre la versión inglesa de *Las trampas de la fe* de Octavio Paz", y "Biografías: Sor Juana vista por Dorothy Schons y Octavio Paz" (*Revista Iberoamericana*, 51, 1985, 927-937), en que después de señalar varios desacuerdos históricos e interpretativos con Paz, concluye que, a pesar de ser "tan enfático en algunas de sus aseveraciones", se trata de un "magnífico libro". S. MERRIM considera que el libro de Paz "has incontrovertibly, and felicitously, altered the landscape of Sor Juana criticism, bringing it to new heights. Any further studies on Sor Juana will inevitably have to take this milestone work into consideration" (art. cit., p. 12); alaba la exaltación de Sor Juana como feminista y como mujer en este estudio, aunque también señala algunas de sus ambigüedades. T. LEÓN ("Structures, Traps and Snares: A Critique of Octavio Paz's Interpretation of *El Primero Sueño*", *Confluencia*, 1986, núm. 2) señala algunos errores históricos y de interpretación literaria, así como trampas lógicas y la falta de fundamento de ciertas afirmaciones en este libro, al que alaba como una creación poética de Paz y no un conjunto de "datos históricamente verificables". Por su parte, ANTONIO ALATORRE —independientemente del gran desacuerdo histórico con Schmidhuber, avalado por Paz, respecto de *La segunda Celestina*, manifestado en la polémica a través de artículos en algunas publicaciones periódicas (1990-91)— señaló también diversas discrepancias con el estudio de Paz en su ponencia presentada en Brown University en junio de 1990 (cf. nota 15); cf. también "Sor Juana y los hombres", *Estudios*, 1986, núm. 7, 7-27.

LA RECEPCIÓN DE SOR JUANA Y SU OBRA EN LA ALEMANIA DE HITLER Y LA DE HOY

SABINE GROOTE

University of Massachusetts, Amherst

Poco antes del ascenso de Hitler al poder, una mujer alemana publicó la primera traducción al alemán de la carta autobiográfica al obispo de Puebla, la *Respuesta a Sor Filotea*. Después de haber regresado de un viaje a México, Marianne West incluyó una traducción parcial de la *Respuesta* en su relato de viaje *Von Vulkanen, Pyramiden und Hexen* [*De volcanes, pirámides y brujas*]¹. También tradujo algunos poemas, entre ellos "Hombres necios..." Según el sorjuanista alemán Heinrich Merkl², "el mayor éxito de West se nota en sus traducciones de la obra de Sor Juana. Tradujo precisamente los escritos en que Sor Juana expone su posición feminista de manera más clara"³.

La traducción de la *Respuesta*, sin embargo, no está completa. En ella Marianne West representa a Sor Juana como una persona humilde que siente verdaderamente que se había equivocado. Se omiten las secciones en las cuales Sor Juana expone su llamado "feminismo". Es obvio que West adapta el texto original de la *Respuesta* para sus lectores alemanes. México les fascinaba como un lugar exótico y lejano pero cuya cultura se consideraba inferior a la alemana. De acuerdo con estos sentimientos, en su relato, West adopta una posición casi imperialista. Escribe con aire de superioridad y guarda tal distancia de lo que observa que nunca hace analogías entre lo que pasa en México y las condiciones en la Alemania de su época. Esto queda aún más claro cuando discute los respectivos papeles de las mujeres y los hombres mexicanos. Observa la falta de libertad y el estado servil de la mujer, pero lo

¹ MARIANNE WEST, *Von Vulkanen, Pyramiden und Hexen. Mexicanische Impressionen*, Hachebeil A.-G., Berlin, 1930.

² H. MERKL, "Sor Juana Inés de la Cruz. Ein Bericht zur Forschung 1951-1981", *Studia Romanica*, 65 (1986). Merkl, además de esta bibliografía internacional de los estudios sorjuaninos de 1951-1981, escribió un artículo sobre las investigaciones en torno a Sor Juana en Alemania desde los años treinta: "Die Sor Juana-Forschung des deutschen Sprachraums seit 1930", *Iberoromania*, 26 (1987), 49-66.

³ "Wests größtes Verdienst ist in ihren Übersetzungen aus Sor Juanas Werk zu sehen. Sie hat gerade diejenigen Schriften übersetzt, in denen Sor Juana ihre feministische Position am deutlichsten vertritt" ("Die Sor Juana...", p. 49). [La traducción de las citas es mía; las revisó Alfonso Montelongo.]

describe de una manera completamente objetiva, sin caer en la cuenta de que la mujer alemana se encontraba en una posición muy semejante. Al viajar por México, West quiere adquirir experiencias e impresiones; se queda deslumbrada por la cultura popular mexicana, pero al mismo tiempo critica las supersticiones y creencias indígenas. Es curioso leer su capítulo sobre las brujas, donde recrea una discusión con una joven mexicana que insiste en su creencia y temor a las brujas. Con vehemencia y convicción West rechaza la noción de la bruja; para ella es superstición infantil, fantasía que sólo existe en la imaginación.

La extensión que dedica al tema de las brujas contrasta con su tratamiento del texto de la *Respuesta*, donde hace lo opuesto: elimina grandes partes de la *Carta* de Sor Juana, precisamente las que atestiguan el feminismo de la monja. West omite párrafos enteros —con una explicación entre paréntesis— sosteniendo que Sor Juana sólo quería probar su sabiduría, y por eso citaba demasiado la Biblia en latín (p. 112). También omite los párrafos donde Sor Juana se compara con Cristo, y hace equivalentes su propio sufrimiento y su genio a los del Hijo de Dios.

En el contexto de su relato, lo que West hace con la *Respuesta* se puede llamar no sólo una traducción del texto original, sino una "refracción" de él. Este concepto viene de André Lefevere que define la *refracción* como la adaptación de una obra literaria para un público lector diferente del original, con la intención de influir en la manera en que este público nuevo lea la obra. En términos menos favorables una refracción sería una equivocación o una interpretación errada⁴. Volviendo al relato de West, los alemanes de los años treinta no querían saber nada de una mujer que ponía en duda el sistema dominante y que pedía a gritos el derecho de las mujeres de estudiar, mucho menos si se trataba de una monja mexicana; estaban demasiado preocupados con la debilidad económica y política de su país, una debilidad que finalmente daría ocasión al ascenso de Hitler. México, pues, tal como lo presenta Marianne West, permitía a los alemanes de la época sentirse superiores; para ellos Sor Juana era una mujer que no tenía nada que ver con los candentes problemas nacionales del momento.

Lo irónico de todo esto es que West nunca se dio cuenta de que las mujeres alemanas de los años treinta quedaban tan excluidas del mundo intelectual como lo fue Sor Juana. La educación superior estaba firmemente en manos masculinas y allí debía permanecer. Mediante su relato sobre México y la traducción/refracción de la *Carta* de Sor Juana, West revela que se sometía sin protestar —aun podríamos decir que reforzaba— a las mismas estructuras sociales que la marginaban. West no tiene ninguna intención de cambiar ni su propia situación, ni la de otras mujeres. Exhibe una actitud ambigua frente a

⁴ Cf. A. LEFEVERE, "Mother Courage's Cucumbers: Text, System und Refraction in a Theory of Literature", *Modern Language Studies*, 12 (1982), p. 4.

Sor Juana y frente a su propia identidad. Por un lado dedica un capítulo entero a Sor Juana y su correspondencia con el obispo de Puebla; por otro, proyecta la impresión de que los escritos de Sor Juana no son relevantes en la Alemania de los treinta (p. 127).

Con su traducción, West no creó un modelo para las mujeres alemanas, sino un espejo. Aceptó el hecho de que no formaba parte de la universidad, y por consiguiente no podía participar en un discurso erudito. Así, nadie escuchó a Marianne West después de la publicación de su libro. Más bien había confirmado su situación inferior como mujer.

Karl Vossler, catedrático en la universidad de Munich, no menciona a West en la conferencia que da en 1934, cuatro años después de la traducción de West. Merkl se pregunta: si hubiera aparecido el estudio de West en alguna revista académica en vez de un libro de viajes, ¿la habría citado Vossler? (pp. 49-50). Vossler sí reconoce a Dorothy Schons, de los Estados Unidos, que en los años veinte había compilado una bibliografía sobre Sor Juana y escrito un artículo en *Modern Philology*⁵.

Ludwig Pfandl menciona brevemente a Marianne West, en su libro *Die zehnte Muse von Mexiko Juana Inés de la Cruz. Ihr Leben. Ihre Dichtung. Ihre Psyche*⁶. Sin embargo expresa su decepción por la manera como responde West a Sor Juana. No comprende por qué, por una parte, Marianne West parece fascinada por Sor Juana, y por otra se distancia de ella, rechazándola. Para Pfandl, Sor Juana tiene una importancia significativa en esos tiempos fascistas. Representa una figura con la cual él se puede identificar, y cuya tragedia refleja, como veremos, la de Pfandl mismo.

Después de la desaparición de Marianne West, en la Alemania de los años treinta y cuarenta quedan Pfandl y Vossler como los únicos participantes en la discusión sobre Sor Juana. Vossler, insigne romanista, tenía fama en Alemania, Italia, Francia, y particularmente en los países hispánicos. Cuenta entre sus amigos a Alfonso Reyes en México y Benedetto Croce en Italia. De hecho Hans Janner⁷ da la impresión de que Vossler era más apreciado en el Nuevo Mundo que en Alemania. Le dedicaron sus libros luminarias como Amado Alonso, Raimundo Lida y Ermilo Abreu Gómez, "fundador de los estudios modernos sobre Sor Juana Inés de la Cruz" (*ibid.*, p. 203). Durante la Segunda Guerra Mundial, Amado Alonso le mandó una nota de consuelo que decía que "en el Nuevo Mundo se le seguía con gran devoción y que era en la Argentina, Chile, Uruguay y Brasil el lingüista más leído y estudiado" (*ibid.*, p. 202). Once años antes, y uno antes del ascenso de Hitler, Amado

⁵ Se trata de "Some Obscure Points in the Life of Sor Juana Inés de la Cruz", en el tomo 24 de 1926.

⁶ Hermann Rinn, Munich, 1946.

⁷ "Karl Vossler e Hispanoamérica. (En torno a algunos datos inéditos)", *Arbor*, 1984, núms. 467/468, 199-213.

Alonso había hecho los arreglos para que Vossler fuera a América del Sur cuando se celebró allá el centenario de la muerte de Goethe. De esa visita Vossler se llevó un interés por la "poesía de la soledad". Se identificó con "las almas solitarias", algunos historiadores y filólogos en Río y Buenos Aires (*ibid.*, p. 204). En ese momento, por su amistad con Alfonso Reyes, conoció a Sor Juana y su *Primero Sueño*. Sin embargo, no se sabrá jamás el papel que desempeñaron en esto Dorothy Schons y hasta Marianne West. Fue en 1934 cuando Vossler se decidió a proseguir con el estudio de Sor Juana y de su obra. Un año después del ascenso de Hitler, Vossler dio una conferencia—"Die zehnte Muse von Mexiko Sor Juana Inés de la Cruz", que mencioné antes, y que también se publicó— para la Bayerische Akademie der Wissenschaften. Aquí, Vossler habló de la importante posición que ocupa Sor Juana en la historia intelectual. "Su pensamiento se caracteriza por una marcada tendencia hacia la Ilustración a la que, para ser peligrosa, sólo le falta tiempo y tesón"⁸. Repite esas ideas, palabra por palabra, en la introducción a su traducción del *Primero Sueño*. Concluye su conferencia con la observación de que "hoy, cuando no estamos seguros si presenciamos el comienzo o la ruina de una época artística, su voz, fantasma de tenue resplandor, se oye más claramente que nunca"⁹. Esta última frase es la única que establece alguna relación personal entre Sor Juana y el intelectual alemán. Aunque Vossler no compare directamente la situación cultural y política del México barroco con la Alemania nazi, la obra de Sor Juana le da la oportunidad de expresar la soledad, el aislamiento y las frustraciones que debe haber sufrido bajo un régimen que, por sus actitudes, no permitía las actividades intelectuales libres, y que inclusive seguía una política de segregación racial.

En su estudio de los villancicos, en los cuales Sor Juana da voz a toda la gente mexicana—indios, negros, mestizos, españoles—, Vossler irónicamente opone a la política de separación de las razas mora y judía en España la unión utópica de los espíritus en la joven nación, tan diversa, que era México (p. 25). Por otra parte, niega toda tendencia revolucionaria o política en la obra de Sor Juana. Sin embargo, más que la de Sor Juana, esta posición apolítica es la de Vossler mismo. Este conservadurismo suyo hace posible la publicación de sus estudios—*Die zehnte Muse von Mexiko* en 1934 y en 1941 *Die Welt im Traum*, que es la traducción del *Primero Sueño*, en cuya introducción incluye gran parte de su conferencia anterior¹⁰. Y esta misma

⁸ "Ein aufklärerischer Zug geht durch ihr Denken, dem es, um gefährlich zu werden, nur an Ausdauer fehlt", K. VOSSLER, *Die "zehnte Muse von Mexiko" Sor Juana Inés de la Cruz*, Sitzungsber. d. Bayer. Akad. d. Wiss. Philos.-hist. Abtg. Hg., 1934, p. 6.

⁹ "...heute, da wir zweifeln müssen, ob wir im Aufgang oder im Untergang einer Kunst-epoche stehen, spricht ihre schwebende, dämmernde Stimme noch deutlicher zu uns alle..." (*ibid.*, p. 28).

¹⁰ Véase VOSSLER, *Die Welt im Traum. Eine Dichtung der "zehnten Muse von Mexiko" Sor Juana Inés de la Cruz*. Spanisch und Deutsch, Ulrich Riemerschmidt, Berlin, 1941.

cautela política hace posible que el profesor Vossler pueda quedarse en Alemania cuando muchos de sus compañeros intelectuales emigran, ya fuera por su origen o por sus ideas, para esperar el fin del régimen nazi en el exilio.

Ludwig Pfandl, que reseñó la conferencia en cuestión, critica a Vossler por haber trabajado en completo aislamiento y sin tomar en cuenta los trabajos anteriores sobre Sor Juana. Sin embargo, la crítica del aislamiento se podría dirigir a Pfandl mismo:

Él [Vossler] se acerca a la obra de esta poeta singular sin reconocer ningún problema crítico, es decir sin consideraciones previas, y presta oído a los trabajos anteriores sólo cuando le sirven para obtener información provisional sobre Sor Juana. Luego se encierra en su habitación con las obras de ella, entrando en un diálogo secreto, y construye una muy propia y subjetiva imagen de su carácter, su talento y sus logros sobre la base de esta reunión espiritual¹¹.

Aunque critique a Vossler, Pfandl obviamente admira su erudición:

En todo caso tenemos, en el trabajo de Vossler, la primera biografía de Sor Juana completa y autónoma, libre de toda imitación y hasta el momento definitiva. Tenemos una imagen de ella, cuyo tono es tan claro, ligero y cálido, tan accesible para el entendimiento y la sensibilidad, tan novedosa e independiente en sus enfoques e interpretaciones, que casi todo lo que se ha dicho de ella hasta hoy se convierte en herrumbre, como si lo hubiera tocado con una varita mágica¹².

La reseña sirve, ante todo, no tanto para evaluar a Vossler, sino para promover el libro que está escribiendo Pfandl mismo. Vossler lo ha impulsado a estudiar a Sor Juana. Él, Pfandl, ha encontrado "nuevos puntos de vista que no debo ocultar cuando veo la posibilidad de una más profunda interpretación de la psique de esta mujer extraordinaria"¹³. Brevemente da una idea general de su enfoque que se apoya mucho en el psicoanálisis, y también anticipa el

¹¹ "Er [Vossler] geht vielmehr unter Außerachtlassung jeglicher Problemstellungen, also nahezu voraussetzungslos an die Persönlichkeit und das Werk dieser eigenartigen Dichterin heran und gibt den früheren Arbeiten nur so weit Gehör, als sie ihm zu vorläufiger Information über Sor Juana dienen können. Dann schließt er sich mit ihren *Obras* ins stille Kämmerlein, hält heimliche Zwiesprache mit ihr und formt sich auf Grund dieses geistigen Beisammenseins ein ganz eigenes, subjektives und persönliches Gesamtbild von ihrem Wesen, ihrer Begabung und Leistung", L. PFANDL, "Romanische Literaturen". Reseña de *Die "zehnte Muse von Mexiko" Sor Juana Inés de la Cruz* [Sitzungsber. d. Bayer. Akad. d. Wiss. Philos.-hist. Abt. Hg. 1934, H.1.], de Karl Vossler, *Deutsche Literaturzeitung*, 19 (1934), p. 878.

¹² "Aber auf jeden Fall besitzen wir in V.s Studie die erste in sich geschlossene, in sich selbst ruhende, von Abklatsch und Nachbeterei freie, bis auf weiteres endgültige Biographie der Sor Juana, ein Bild von ihr, so klar und licht und warm im Ton, so eingängig für Verstand und Gemüt, so neuartig und selbständig in seinen Aspekten und Deutungen, daß nahezu alles bisher über sie Erzählte, wie durch einen magischen Stab berührt, zu altem Blech und rostigem Eisen wird" (*ibid.*, pp. 878-879).

¹³ "...neue Gesichtspunkte, die ich im Hinblick auf eine vertiefte Deutungsmöglichkeit der Psyche dieser seltsamen Frau nicht verschweigen zu dürfen glaube" (p. 881).

resultado: en Sor Juana encontramos un caso instructivo y extraordinariamente atractivo del comportamiento compulsivo (p. 882). Ya había delineado su argumento antes, en una carta a Vossler cuando éste le había mandado su trabajo (Merkl, p. 57). Pfandl sabía que en el año de 1934 sería difícil encontrar un editor para su libro casi terminado, y efectivamente no se publicó hasta doce años después. Como apunta él mismo, "concebir de esta manera a los espíritus creadores en la literatura, en la historia, en el arte, en estos días no es popular"¹⁴. Concluye con la declaración de que su estudio, cuando se publique, mostrará otros aspectos del "estudio genial de Vossler" (p. 883). Ha convalidado su propio trabajo sin rechazar el de Vossler. Además, en esta reseña Pfandl se crea lo que no puede tener en la vida real: la igualdad con Vossler.

En los círculos intelectuales de su época, Ludwig Pfandl era un paria, un investigador independiente que envidiaba a Vossler su posición académica. Adalbert Hämel, amigo y estudiante de Pfandl —y de Vossler también— observa que "quienes conocíamos a Pfandl más íntimamente sabíamos que su vida era una tragedia. Siempre estuvo sufriendo porque se le había cerrado el acceso a la universidad y con ello un círculo más amplio de influencia"¹⁵.

El mayor interés de Pfandl, que nunca salió de Baviera, se basaba en los estudios culturales y de las ideas, y en la literatura comparada en el sentido de las relaciones entre las literaturas. Trabajaba, pues, al margen de los estudios hispánicos de entonces. Según Hämel, los estudios hispánicos en Alemania eran un campo relativamente nuevo, y los hispanistas alemanes se enfocaban más en la lingüística y la filología que en la historia cultural. Hämel describe a Pfandl como un hombre "que fue siempre muy suyo" (p. 5); que no quería adaptarse a las normas académicas y pagó el precio. Nunca obtuvo una posición permanente en una universidad. En cambio, enseñaba a los alumnos de un instituto bávaro y trabajó algún tiempo en una biblioteca. Alma solitaria y aislada, nunca renunció a sus afanes eruditos.

Pfandl murió en 1942. El libro que había anunciado en su reseña de 1934, *Die zehnte Muse von Mexiko* [*La décima musa de México*], fue publicado en Munich en el año 1946, como obra póstuma. Pfandl intentó un estudio psicoanalítico para explicar los enigmas que rodean a Sor Juana: su entrada en el convento, su talento, sus amores y su colapso o posible conversión. Según Pfandl, la relación de Sor Juana con su padre fue muy problemática. De aquí su búsqueda de figuras paternas, la apropiación —o el robo— del discurso

¹⁴ "[D]iese Art der Betrachtung von schöpferischen Geistern der Literatur, der Geschichte, der Kunst steht heute nicht sehr hoch im Kurs" (p. 882).

¹⁵ A. HÄMEL, "Un gran hispanista alemán que nunca estuvo en España: Ludwig Pfandl. 1881-1942", *Clavileño*, 12 (1951), p. 7. Es curioso, y hasta cierto punto irónico, que muchos de los artículos escritos por los investigadores alemanes excluyen a un público lector alemán por estar en español, y esto incluye el trabajo que ustedes están leyendo ahora mismo.

masculino, y su sed exagerada de sabiduría que, para él, se traduce claramente en un complejo de virilidad. Esta teoría suya se basaba en el pasaje de la *Respuesta* donde Sor Juana cuenta que quería vestirse de hombre cuando era niña para poder ir a la universidad. Hay que reconocer que muchas de las conclusiones de Pfandl son producto de falta de información. Francisco de la Maza, en la introducción a la traducción española de *Die zehnte Muse von Mexiko*¹⁶, estaba consciente de este hecho, y señala que Pfandl habría sacado mucho jugo al hecho de que Sor Juana era hija natural.

Pfandl hace una observación curiosa cuando habla de la noción de robarle el lenguaje al padre (p. 110). La relación entre Sor Juana y el obispo de Puebla se caracteriza, sostiene Pfandl, por el miedo de Sor Juana de ser castigada. Percibe inconscientemente la publicación de su obra como una apropiación no autorizada. La idea del robo es notable porque las escritoras y críticas feministas contemporáneas se sirven de este término para mostrar el carácter subversivo de su actividad. Hélène Cixous, en su artículo "Le rire de Méduse", habla de robar el lenguaje, volar con él, hacerlo volar. (Cixous juega con la palabra francesa *voler*, que significa a la vez 'robar' y 'volar'.)

Aunque Pfandl no reconozca la calidad subversiva del robo que comete Sor Juana, ciertamente se puede identificar con la Sor Juana ladrona porque él está robando también. Al reseñar el texto de Vossler, observa que su propio estudio sobre Sor Juana "es considerado, por algunos investigadores, como una invasión no autorizada en sus campos académicos, por decirlo así una profanación de dominios sagrados, y como tal es rechazado bruscamente"¹⁷. La palabra alemana *Einbruch* ('invasión') también significa 'robo'. Pfandl le roba a Vossler su discurso —no sus ideas— porque sigue escribiendo libros eruditos sin pertenecer a la institución académica. Además, Pfandl introduce un tema y un método que no encuentran una reacción entusiasta en la Alemania nazi, caracterizada por su ambiente antisemítico, antieclesiástico y antiintelectual. Según Hans Rheinfelder (el amigo de Pfandl que escribió el prefacio a *Die zehnte Muse von Mexiko Juana Inés de la Cruz*), la obra fue rechazada por su método de investigación —el psicoanálisis— y por el hecho de tomar en serio la vida y la obra de una monja mexicana. La Alemania nazi no quería saber nada de la igualdad de la mujer; las mujeres modelo eran las madres que parían a los hijos "arios" y se quedaban en la esfera doméstica.

A pesar del ambiente intelectual vigente en los treinta, los amigos íntimos de Pfandl aprecian el manuscrito que circula aun antes de publicarse, precisamente por su subversividad. Como "forma de resistencia interior contra el

¹⁶ *Sor Juana Inés de la Cruz. La décima musa de México. Su vida. Su poesía. Su psique*. UNAM, México, 1963.

¹⁷ "...wird von manchen Forschern als unberechtigter Einbruch in ihr Fachgebiet, als eine Entweihung geheiligter Bezirke sozusagen, empfunden und demnach schroff zurückgewiesen" ("*Romanische Literaturen*", p. 882).

régimen de los nazis¹⁸, los libros de Pfandl en general, y su estudio sobre Sor Juana en particular, encontraban "numerosos lectores secretos" que lo leían como una fuente de recreación espiritual y psíquica en un tiempo en que nadie se atrevió a publicarlo¹⁹. Los amigos y discípulos querían reconocer este valor de Pfandl. Nada más terminó la guerra, hicieron lo posible para que saliera el texto. Como dice Rheinfelder en su prefacio, el objeto de la publicación póstuma de *Die zehnte Muse von Mexiko* no es tanto distribuir la información en sí, sino conceder a Ludwig Pfandl la articulación de las palabras que no había podido expresar mientras vivía.

El primer reseñista del libro fue Karl Vossler²⁰, quien se muestra compadecido pero con aire de superioridad. Describe el libro como "extremadamente diligente y afectuoso"²¹, pero rechaza el enfoque psicoanalítico sobre Sor Juana sin ninguna discusión crítica. De este modo Vossler, víctima de un robo, niega que se le haya robado algo. En cambio se aprovecha de la ocasión de la reseña para publicar por quinta vez su traducción del poema "Verde embeleso de la vida humana" sin modificación alguna (Merkl, p. 61, n. 43).

Las reseñas mutuas de Pfandl y Vossler son sintomáticas de su modo de comunicación que, de una manera extraña, reflejan el intercambio entre Sor Juana y los dos clérigos tan importantes en su vida: el obispo de Puebla y su confesor Antonio Núñez de Miranda. En su capítulo sobre la *Respuesta, Paz*²² observa que la discusión que comenzó con la publicación de la *Carta Atenagórica* se caracterizaba por la carencia de toda comunicación verdadera. Sor Juana, una mujer que eligió el convento para escapar del matrimonio y poder estudiar y escribir, estaba al margen de la Iglesia institucionalizada. Aunque los virreyes la protegieran, tuvo que conformarse con una cierta etiqueta, y la protección secular no afectaba su estado oficial dentro de la jerarquía religiosa. Algo parecido ocurre con Pfandl y la academia alemana.

El sistema de educación superior en Alemania sigue la tradición de ser muy rígido y subordinado al estado. El título de "Professor" siempre ha sido muy prestigioso. Pfandl, que en su papel como investigador independiente no pertenecía a la universidad, no era "Professor". Dentro de la jerarquía social y profesional, él era obviamente inferior a Vossler, que ocupaba una cátedra universitaria. La correspondencia entre Vossler y Pfandl, que se conserva en la Bayerische Staatsbibliothek en Munich, expone la ambigüedad de la relación entre los dos eruditos. "Las cartas muestran que, aunque los dos se expresaron

¹⁸ "...eine Form des inneren Widerstandes gegen das Nazi Regime" (MERK, p. 54).

¹⁹ PFANDL, *Die zehnte Muse...*, pp. 5-6.

²⁰ Reseña de *Die zehnte Muse von Mexico Sor Juana Inés de la Cruz*, de Ludwig Pfandl, *Hochland*, 39 (1946-47), 95-96.

²¹ "...ungemein fleißig und liebevoll" (pp. 95-96).

²² Cf. *Sor Juana Inés de la Cruz, o Las trampas de la fe*, Seix Barral, Barcelona, 1982, pp. 534-550.

de una manera cordial, su relación fue caracterizada definitivamente por una diferencia de autoridad²³. Las circunstancias personales y externas determinan una interacción ambigua en los dos casos: por un lado, el obispo de Puebla, que envía un doble mensaje de aprobación y crítica a Sor Juana, y por otro, Karl Vossler, que destruye la carrera intelectual de Pfandl con un tono al mismo tiempo benévolo y condescendiente.

Dos años después de la publicación del libro de Pfandl —o sea en 1948— hubo una segunda reseña. El reseñista permanece anónimo²⁴. Merkl nota que se refiere a Pfandl como "Professor", título que no tuvo nunca; además lo toma en serio como investigador, oponiéndose así a Vossler (p. 62). Merkl supone que a lo mejor la intención de esta reseña fue estimular la recepción del estudio de Pfandl (*id.*) Efectivamente, los hispanistas alemanes no estaban muy entusiasmados con el libro de Pfandl, ni tampoco con Sor Juana. A pesar de ellos, y mirándolo hoy a más de cuarenta años de distancia, la publicación del libro adquiere una importancia simbólica. Significa un triunfo político y personal de Pfandl, señala el fin del fascismo en Alemania y anuncia una nueva época de libertad intelectual.

Desgraciadamente, después de la muerte de Pfandl (1942) y de Vossler (1949), y después de la caída del régimen nazi, Sor Juana también desapareció de Alemania. Su obra no fue leída por un público general, es decir no-académico, con la excepción probable del libro de Marianne West²⁵. Sor Juana se leyó y se discutió en un círculo muy restringido de intelectuales, como ya era el caso en la época de Vossler y Pfandl. Entonces —y hasta cierto grado también hoy— son las circunstancias políticas y culturales las que determinan la recepción de Sor Juana y de su obra.

Aunque actualmente ya no tenemos el fascismo en Alemania, la situación académica alemana no ha cambiado mucho después de Marianne West, Ludwig Pfandl y Karl Vossler. La situación de los estudios hispánicos, así como la describe Adalbert Hämel, parecería muy conocida. En lo personal sólo conozco la Universidad de Tübingen y su departamento de lenguas y literaturas romances, del cual los estudios hispánicos forman parte. En los cinco años (1981-1986) que estuve allá, había tres o cuatro profesores y lectores que enseñaban español. Eran todos hombres y todos lingüistas. De vez en cuando llegaba un lector visitante para enseñar un curso de literatura por un semestre. Un día me quedé muy sorprendida cuando leí en *El País* sobre la fama

²³ "Die Briefe zeigen, daß, so herzlich sich die beiden auch ausgedrückt haben mögen, ihre Beziehung zweifellos durch ein Autoritätsgefälle geprägt war" (MERKL, p. 53, n. 21).

²⁴ Esta reseña a *Die zehnte Muse von Mexico Juana Inés de la Cruz*, de Pfandl, apareció en *Universitas*, 3 (1948), 89-90.

²⁵ Sin embargo, el libro popular en el cual fue reimpresa su traducción de la *Respuesta* en 1982 fue editado no por un alemán, sino por el distinguido crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal (*Die neue Welt*, Suhrkamp 811, Sigmaringen, 1982).

internacional de que gozaba nuestro departamento hispánico. Leí la lista de todos los hombres que me habían enseñado sistemáticamente el idioma, la fonología y la etimología, así como los usos y orígenes de las locuciones españolas, pero que nunca habían mencionado a Sor Juana.

No es sorprendente que la mayoría de los lectores alemanes de hoy no conozca a Sor Juana Inés de la Cruz. Su fama se limita a un reducido círculo de hispanistas académicos, quienes tampoco han mostrado gran interés en ella durante los últimos cincuenta años. Y muchos de los que se ocupaban de su vida y su obra, dice Merkl, salieron del país por una u otra razón después de la Segunda Guerra Mundial (p. 66). Por consiguiente, no formaron una nueva generación de sorjuanistas. Además, Merkl se extraña de que las mujeres alemanas no hayan comprendido la importancia de Sor Juana como modelo femenino, como es el caso en los países hispánicos (p. 65). Podemos responder que una razón poderosa es que las mujeres todavía no tienen mucha importancia en el ambiente universitario alemán. La lucha feminista tiene lugar fuera de las universidades.

Como ya había dicho Vossler, la voz de Sor Juana adquirió para él particular resonancia porque se encontraba en el umbral de un nuevo período cultural. Creo que algo parecido ocurre hoy día con la figura de Sor Juana y su importancia para las mujeres alemanas. Poco a poco están empezando a darse cuenta de quién fue la monja y por qué tiene relevancia para ellas.

El año pasado, Karin Walter editó una antología²⁶ con las biografías de "diecisiete mujeres de la historia del cristianismo, escritas por diecisiete autoras contemporáneas"²⁷. Entre los artículos sobre las mujeres de la Edad Media al presente —donde sólo figuran dos americanas— encontramos el de Nina Scott, "Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695). Die Liebe zum Wissen" [El amor al saber]. Aparte de su inclusión en la antología, este ensayo también apareció en *Orientierung* (1990, pp. 213-216), un periódico católico liberal publicado en Suiza que sirve como foro para discusiones socio-políticas, filosóficas e ideológicas. La publicación de este escrito sobre Sor Juana ha ayudado a darla a conocer en los círculos católicos germano-parlantes, ya que *Orientierung* goza de una amplia difusión.

Es obvio que la antología no se dirige a un público exclusivamente académico. Tiene un tono más bien informal, y uno siente siempre el compromiso personal de las autoras con las mujeres que re/presentan. En el caso de Sor Juana, Nina Scott confiesa que no le gustaba mucho la *Respuesta* cuando encontró el texto por primera vez:

²⁶ KARIN WALTER (ed.), *Sanft und rebellisch. Mütter der Christenheit -von Frauen neu entdeckt*, Herder, Freiburg, 1990.

²⁷ "...siebzehn Frauen aus der Geschichte des Christentums, dargestellt von siebzehn zeitgenössischen Autorinnen" (p. 213).

Hace apenas unos diez años me di cuenta de que Sor Juana fue una erudita seria y feminista convencida. Cuando comencé a trabajar con su texto, sentí inmediatamente que me hablaba una voz no sólo muy inteligente, sino también apasionada y humana²⁸.

La voz apasionada y humana se comunica al lector, y no sólo aprendemos algo sobre Sor Juana, sino también sobre Nina Scott. Podemos decir lo mismo de los otros artículos; todos son aproximaciones en forma de retratos, escritos con interés personal²⁹.

Esta antología nos provee de un nuevo contexto para situar a Sor Juana, mujer que nunca formó parte de una red de mujeres, que se percibía siempre como una paria en un mundo masculino. Karin Walter nota en su Introducción a *Sanft und rebellisch* que el aislamiento de Sor Juana era típico de todas las mujeres que se incluyen en la antología: "Las mujeres que se presentan aquí son, desde cierto punto de vista, luchadoras solitarias [Einzelkämpferinnen]. Normalmente no podían contar con una red de apoyo" (p. 10). Sor Juana pone énfasis en esta carencia de apoyo en su *Respuesta a Sor Filotea*. Nunca habla de las amigas que la apoyaban y protegían: las marquesas de Mancera y de la Laguna, o la condesa de Galve. En cambio, subraya las intrusiones y obstrucciones que tiene que confrontar diariamente en una comunidad femenina, el convento de San Jerónimo:

no sólo los de mis religiosas obligaciones [...], sino de aquellas cosas accesorias de una comunidad: como estar yo leyendo y antojárseles en la celda vecina tocar y cantar; estar yo estudiando y pelear dos criadas y venirme a constituir juez de su pendencia; estar yo escribiendo y venir una amiga a visitarme, haciéndome muy mala obra con muy buena voluntad [...] Y esto es continuamente, porque como los ratos que destino a mi estudio son los que sobran de lo regular de la comunidad, esos mismos les sobran a las otras para venirme a estorbar (ls. 446-458)³⁰.

La imagen que se nos presenta, y que Sor Juana misma proyecta en sus escritos —sus cartas a Antonio Núñez y a Sor Filotea en particular—, es la imagen de una intelectual solitaria y una luchadora por el derecho de las mujeres a estudiar y escribir. A pesar de este esfuerzo, Sor Juana aparentemente no buscaba el apoyo inmediato de otras mujeres, por lo menos no de las vivas. En la *Respuesta* se refiere a muchas mujeres doctas del Antiguo Testamento, de la Antigüedad, del Nuevo Testamento, de la temprana Cris-

²⁸ "Erst vor etwa zehn Jahren entdeckte ich als reifere Wissenschaftlerin und überzeugte Feministin Sor Juana neu. Als ich dann anfang, mich mit ihrem Text auseinanderzusetzen, fühlte ich sofort, daß mich hier nicht nur eine hochintelligente, sondern auch eine leidenschaftliche und menschliche Stimme ansprach" (WALTER, p. 117).

²⁹ "...aus persönlicher Betroffenheit formulierte, porträthafte Annäherungen" (*Orientierung*, p. 213).

³⁰ Cito la *Respuesta* por las *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, t. 4, ed. A. G. Salceda, F.C.E., México, 1957.

tiandad, de la Edad Media, y, finalmente, de su propia época³¹. Eso era, según Nina Scott,

una táctica que tenían en común muchas escritoras de las épocas pasadas, para justificar su propia actividad literaria que muchas veces fue percibida como actividad prohibida y aberrante por sus lectores y por sí mismas³².

La antología de las madres del cristianismo de Karin Walter presenta a Sor Juana en el contexto de otras mujeres, antiguas y modernas, y el enfoque no es un análisis crítico, sino más bien una representación personal. Sor Juana y las otras mujeres que se inscriben en este texto sirven de modelo para nosotras. Sus historias vienen a formar parte de nuestra propia historia: "En el espejo de los recuerdos que tenemos de las mujeres seguras de sí mismas, inteligentes y sensibles, se puede descubrir algo de nuestra propia historia" (Walter, p. 7).

Hace poco el estudio sobre Sor Juana de Octavio Paz fue traducido al alemán, y ahora, por fin, se cuenta con una traducción que hace accesible algo de la obra de Sor Juana a los lectores no académicos y no hispano-parlantes. Hildegard Heredia completa la labor iniciada por Marianne West, con un tomo que incluye la traducción de la *Carta de Sor Filotea*, la *Respuesta a Sor Filotea*, y un ensayo introductorio a Sor Juana y su obra. Sin embargo, este texto no me parece del todo satisfactorio.

Heredia traduce el texto entero de la *Respuesta*, con extensas notas textuales. La traducción de la Carta me parece adecuada, con la excepción de las citas de la Biblia. En el texto original, estas citas están en latín. El conocimiento del latín es una prueba importante de la sabiduría de Sor Juana, y ella lo aplica con una intención especial. La traducción al alemán omite este hecho. Leemos las versiones alemanas de la Biblia luterana.

Aunque las omisiones de Marianne West son más graves —no traduce completas muchas de las citas—, el tratamiento de las citas por Heredia también cambia el sentido del texto y la imagen que pinta Sor Juana de sí misma.

Otra crítica mía tiene que ver con un ensayo sobre Sor Juana, que resulta de su traducción. Éste también es una traducción, no del español, sino del

³¹ Para un estudio detallado del catálogo de las mujeres ilustres, véase el trabajo inédito de N. SCOTT, "«La gran turba de las que merecieron nombres»: Sor Juana's Foremothers in *La Respuesta a Sor Filotea*". Esta ponencia se presentó en el Simposio *Reflections of Social Reality* (abril 1990), dedicado a la literatura colonial hispanoamericana.

³² "...a tactic common to many early woman writers... in order to justify their own literary activity, often perceived by both them and their reading public as a forbidden or aberrant activity" (*ibid.*, p. 1).

italiano³³. Me pregunto, ¿no hicieron un esfuerzo por encontrar en Alemania una persona capaz de escribir esta clase de trabajos?

Volviendo al contenido del ensayo, Morino, como muchos antes de él, también quiere resolver los enigmas que rodean a Sor Juana. Se sirve del psicoanálisis para revelar que Sor Juana refutaba su identidad femenina y maternal. Según Morino, el problema no es la ausencia del padre, sino la presencia de la madre. Alude indirectamente a los conflictos de las hijas modernas, y, refiriéndose al pasaje de la *Respuesta* donde Sor Juana dice que se abstenía de comer queso, Morino mantiene que "la historia de cada hija es la historia de una anoréxica, de una hija hambrienta que tiene que satisfacer el hambre de los otros, pero que nunca debe satisfacer la suya"³⁴. Lo que implica que debemos leer la *Carta* como el relato de la primera hija moderna. Aunque sus observaciones sean tan plausibles como otras —recordemos que todos creamos nuestras propias imágenes de Sor Juana—, lo que Pfandl dijo sobre Karl Vossler hace más de cuarenta años se puede decir hoy sobre Angelo Morino: "Él se acerca a la obra de esta poeta singular sin reconocer ningún problema crítico, es decir sin consideraciones previas". Por lo menos hubiera podido citar a Ludwig Pfandl que introdujo el psicoanálisis al estudio sorjuanino. Al contrario: no hay referencias bibliográficas. Aparte de los textos españoles y franceses hay textos alemanes que son relevantes al tema (como los de West, Vossler, Pfandl y Merkl) que se citan, con la excepción del de West, en *Orientierung*. Así, el texto de esta traducción se presenta como si se diera en un espacio vacío. No se crea ningún contexto específico en el cual se podría leer, en la Alemania de hoy, la correspondencia de la monja con Sor Filotea.

El contexto se crea mediante las reseñas entusiastas de la traducción al alemán de María Bemberg de la obra de Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz, o Las trampas de la fe*, que también se publicó este año³⁵. Desde el mes de junio han aparecido diez reseñas en los periódicos más leídos en Alemania. Cuatro de éstas mencionan de paso la traducción de la *Respuesta*. Es muy evidente que Sor Juana se ha hecho interesante porque Octavio Paz, conocido y estimado en Alemania por haber ganado el premio Nobel el año pasado, se ocupa de ella. Las prioridades se ejemplifican en las respectivas casas editoriales donde se publicaron las traducciones de Paz y de Sor Juana:

³³ Angelo Morino, el editor de la versión italiana de *La Respuesta*, publicó este estudio por primera vez en una revista italiana en 1986. Cf. SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Die Antwort an Schwester Philotea*, Mit einem Essay von Angelo Morino, trs. H. Heredia & M. Wunderle, Neue Kritik, Frankfurt/M., 1991.

³⁴ "Die Geschichte einer jeden Tochter ist die Geschichte einer Anorektikerin, einer Ausgehungen, die den Hunger anderer stillen muß, nie aber den eigenen stillen darf" (p. 85).

³⁵ Martha Lilia Tenorio me informó que se había traducido al alemán el libro de Paz. Mi hermana Katrin Groote me mandó inmediatamente todas las reseñas de *Sor Juana Inés de la Cruz, oder die Fallstricke des Glaubens*.

Suhrkamp Verlag (Paz) es una casa editorial grande y prestigiosa, mientras Verlag Neue Kritik (Sor Juana) no es muy conocida.

Posiblemente Sor Juana obtendrá otra vez fama mediante los escritos sobre ella. En los años treinta y cuarenta fue el objeto de un diálogo entre dos investigadores alemanes, Vossler y Pfandl, que querían establecer sus propias posiciones dentro del sistema fascista de Hitler. Hoy el lúcido mexicano Octavio Paz nos la trae, y es curioso cómo Sor Juana, que está en el centro para mí, se vende como subproducto: Comprad dos al precio de uno.

Otra vez, Sor Juana está al margen de una jerarquía, no eclesiástica o política, sino económica y editorial. Esperemos que los lectores alemanes descubran su obra, no como subproducto de Octavio Paz, sino por sus propios méritos. Seguramente, la obra de Paz ayudará, de una manera irónica pero eficaz, a la causa de Sor Juana Inés de la Cruz. Paz ocupa una posición dentro del mundo literario e intelectual de la Alemania de hoy, que es muy diferente de la posición de un Pfandl o un Vossler en la Alemania de Hitler. La actitud del público lector está cambiando también. Actualmente los lectores alemanes tienen un interés auténtico en las literaturas y culturas extranjeras, y las latinoamericanas en particular. Hans-Jürgen Schmitt, reseñista de *Süddeutsche Zeitung*, dice, después de la lectura de algunos versos incluidos en el libro de Paz, que está esperando la traducción de una selección de sus poemas. Esta poeta, dice él, merece que uno la conozca³⁶. Y Fritz Rudolf Fries, de *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, nos avisa con entusiasmo de una traducción del *Sueño* de Sor Juana que se publicará en 1993³⁷.

³⁶ Cf. H.-J. SCHMITT, reseña de *Sor Juana Inés de la Cruz oder die Fallstricke des Glaubens* de Octavio Paz, traducido del español por Maria Bamberg, en *Süddeutsche Zeitung*, 148, 29-30 de junio de 1991, p. iv.

³⁷ FRIES, "Die Nonne, der Dichter, die Welt". Reseña de *Sor Juana Inés de la Cruz oder die Fallstricke des Glaubens*, de Octavio Paz, traducido del español por Maria Bamberg, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 190, 17 de agosto de 1991.

RECREACIONES DE SOR JUANA EN LA NARRATIVA Y TEATRO HISPANO/NORTEAMERICANOS, 1952-1988

FREDERICK LUCIANI
Colgate University

No es fácil delinear las fronteras entre la crítica, la biografía y la ficción en los estudios sorjuaninos. Las obras mismas de Sor Juana, en que se proyectan imágenes de un yo en diversos grados de abstracción ficticia, parecen haber iniciado una larga tradición de comentario en que la vida de la monja —una vida cuya "trama" ha sido recreada de mil maneras— predomina sobre otras consideraciones críticas. Esta tendencia se manifiesta ya en las ediciones originales de las obras de Sor Juana, desde la *Inundación Castálida* hasta la *Fama y Obras póstumas*: los elogios que adornan estos volúmenes subrayan la vida "maravillosa" de la autora, y los epígrafes insertados por los editores, además de disculpar benévolamente los textos que encabezan, tienden a sugerir un contexto biográfico que es, a veces, improbable o deformante¹. Esta tendencia fue reforzada por la biografía del padre Calleja (1700), una proyección hagiográfica inspirada por una amistad epistolar y trasatlántica —una amistad en la cual, por otra parte, el padre Calleja fue el receptor pasivo de las auto-creaciones textuales de la autora misma.

Desde entonces, la crítica biográfica ha intentado recrear a Sor Juana a través de una pesquisa textual que nunca da con la persona histórica, sino con textos anteriores, que no son necesariamente más confiables por acercarse más a la vida de la monja en términos cronológicos —salvo los pocos documentos existentes (el acta de bautismo, el testamento, etc.) que ofrecen información segura. Las interpretaciones que resultan de estas pesquisas varían según las "tesis" que los biógrafos quieren comprobar. Estas tesis, aunque de una variedad asombrosa, se reducen a unas cuantas categorías generales: la hagiográfica, de augusto linaje y de una perdurabilidad impresionante; la romántica, que surgió en el siglo XIX y que no da señas de desaparecer pronto; la psicoanalítica, que da sus frutos más extravagantes en Pfandl; la nacionalista, que se ha renovado en diversos períodos históricos; la feminista, un

¹ Para un análisis de estos epígrafes, véase mi "Sor Juana Inés de la Cruz: epígrafe, epíteto, epígono", *Revista Iberoamericana*, 51 (1985), 777-783.

producto de las últimas décadas, y que se encuentra todavía en proceso de desarrollo.

Los sorjuanistas que hacen estas interpretaciones a menudo reconocen los peligros de la "falacia biográfica" (siempre y cuando sea un error cometido por otros), pero logran superar este escrúpulo a través de un proceso de autojustificación combinada con cierta ingenuidad. La autojustificación casi siempre toma la misma forma desde los pronunciamientos de Menéndez y Pelayo en el siglo pasado²: el crítico/biógrafo reconoce que cierta porción de la lírica de Sor Juana, sobre todo la amorosa, corresponde a un lenguaje poético codificado, a una serie de temas y tropos que se remontan a los orígenes de la tradición lírica en el occidente; sin embargo, el crítico/biógrafo pretende estar dotado de un oído privilegiado, que puede distinguir entre lo "sincero" y lo meramente formulaico. Por lo tanto, el comentarista afirma su derecho a exponer lo que está fundado en la experiencia —vvida o imaginada, pero auténtica— en la lírica sorjuanina. La ingenuidad se manifiesta en la lectura de ciertos pasajes "autobiográficos" en la obra de Sor Juana, sobre todo, las anécdotas contadas por la monja en su *Respuesta a Sor Filotea*, anécdotas cuya procedencia bien puede ser, y en algunos casos parece ser, principalmente textual, y que están al servicio, no de la autobiografía en sí, sino de las metas retóricas de la carta³.

A pesar de la dificultad de delinear fronteras genéricas en los estudios sorjuaninos —crítica, biografía, ficción— este ensayo intenta limitarse a la ficción propiamente dicha. Se analizarán unas recreaciones ficticias de Sor Juana en algunas novelas y obras dramáticas escritas en español e inglés durante las últimas cuatro décadas⁴. La meta es triple: primero, el ensayo aspira a ofrecer un catálogo descriptivo de estas obras como artefactos literarios dignos de conocerse en sí. Segundo, identifica y comenta las propiedades particulares de cada obra, con el fin de demostrar cuáles son o parecen ser las premisas, la ideología, o la meta política o retórica, imperantes en la imagen que se proyecta de la protagonista. Tercero, el ensayo intenta señalar una evolución en

² Los comentarios de Menéndez y Pelayo son incluidos por FRANCISCO DE LA MAZA, editor de *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia*, UNAM, México, 1980, pp. 558-566.

³ Para una discusión de la anécdota de la observación de líneas visuales que forman una figura piramidal, véase mi "Anamorphosis in a Sonnet by Sor Juana Inés de la Cruz", *Discurso Literario*, 5 (1988), 423-432. Para una discusión de la anécdota de querer vestirse de hombre y asistir a la universidad, véase mi "Sor Juana: Dressing the Part", en *Sor Juana Inés de la Cruz: Selected Studies*, ed. L. Cortest, CEDES, Asunción, 1989, pp. 53-64.

⁴ Un estudio más extenso del tema debería incluir tres obras que no se considerarán en este ensayo. En *El eterno femenino* (F.C.E., México, 1975) de Rosario Castellanos, obra de teatro muy conocida y comentada, Sor Juana figura como personaje en el segundo acto, pero su papel no es predominante. Tampoco lo es en *Sueños*, obra de teatro inédita de Ruth Maleczech; este drama, basado en las obras de Homero Aridjis, Eduardo Galeano y Sor Juana, fue representado por la compañía teatral Mabou Mines en la ciudad de Nueva York en febrero y marzo de 1989. *Yo la peor de todas* (GEA Cinematográfica, 1990), de la directora argentina María Luisa Bemberg, ofrece una interesante versión cinematográfica de la vida conventual de Sor Juana.

estas imágenes, al mismo tiempo que identifica una serie de técnicas y tendencias constantes, algunas de las cuales son de larga ascendencia textual.

ARTURO TORRES-RIOSECO, *Llama de amor viva*⁵

Esta novela corta, publicada en dos entregas, es el mejor ejemplo de la tradición beatificante iniciada por el padre Calleja, y elaborada en el siglo XX por apologistas católicos como Ezequiel A. Chávez⁶; la influencia de Calleja y Chávez es decisiva en esta novela. Tanto su estilo como su espíritu son de un sentimentalismo que evoca el romanticismo del siglo pasado. El uso de epítetos, por ejemplo ("el buen padre Antonio", "la hermosa monja", etc.), y ciertas convenciones narrativas, como la intrusión conversacional del narrador ("Antes de seguir a Juana a Palacio, veamos por qué desde tan joven hizo poesía"; p. 408), le confieren a la novela este sabor decimonónico. Se nota, además, la evocación de una naturaleza sentimentalizada, la supresión de todo detalle naturalista y el énfasis en un amor purgado de afectos carnales.

El sentimentalismo corresponde a una imagen totalmente santificada de Sor Juana: su vida es vista como un ascenso a la perfección, cuyas etapas intermedias son el estudio de las ciencias profanas, que culmina en la teología, la abnegación cristiana que florece en el "misticismo" de sus últimos años y el martirio implícito en su muerte "heroica". Esta beatificación se expresa siempre en términos providenciales, desde los "anuncios" en el nacimiento y niñez de Juana que prefiguran un futuro glorioso, hasta los trastornos sociales de sus últimos años, interpretados como signos para su salvación. Por supuesto, los versos amorosos de la monja son atribuidos a sus años en la corte virreinal, y son calificados, en boca de la misma Juana, de "pura agudeza de conceptos y ejercicio retórico" (p. 412). De acuerdo con la trayectoria de esta vida de santa, la novela termina con una apoteosis que tiene algún tanto de *kitsch*:

Llegaba la noche y ella tuvo miedo; entonces apareció un alado grupo de ángeles que se disputaban el privilegio de llevarla en las alas; de entre ellos, coronada de estrellas, surgió la Virgen, quien la besó en la frente y la fue a dejar, dormida, en su lecho. ¡La Virgen tenía el rostro de la condesa de Paredes! (pp. 208-209).

ESTRELLA GENTA, *Juana Inés de la Cruz: poema dramático*⁷

Este drama, que consta de un acto dividido en cuatro escenas, está escrito, en su mayor parte, en versos alejandrinos. Es de notar que las acotaciones están

⁵ *Revista Iberoamericana*, 17 (1951-52), 393-416; 18 (1952), 171-209.

⁶ *Sor Juana Inés de la Cruz: ensayo de psicología* [1931], Porrúa, México, 1970.

⁷ Florensa & Lafon, Montevideo, 1952.

también versificadas, lo cual hace suponer que el drama no fue escrito para representarse. La acción tiene lugar en el oratorio de San Jerónimo, en el año 1668. Las personajes son Juana Inés, la superiora, la visión (Afrodita) y un coro de novicias.

En el comienzo de la obra, Juana Inés toca el órgano mientras el coro de novicias entona un himno compuesto por ella, un himno que, según la severa superiora, "padece de apasionados ímpetus" (p. 10). Al retirarse la superiora y el coro, Juana Inés, muy congojada, y aludiendo a su profesión inminente, le pide a Dios que le ayude a triunfar sobre sus dudas. Tras esta petición, aparece una visión de Afrodita, a quien Sor Juana confiesa que "[su] pecho estremecido / sangra un amor humano junto al amor divino" (p. 13). Mediante una explicación de la diferencia entre el amor mundano (fugaz e ilusorio) y el amor divino, Afrodita urge a Juana Inés que abandone su amor y su verso mundanos. La novicia queda convencida, y vuelve a escribir su himno. Al volver al escenario, la superiora expresa su satisfacción con el tono de la nueva versión: "¡Al fin nos alza a Dios tu vuelo de palabras!" (p. 17). La obra termina con la celebración de la decisión de Sor Juana —se entiende que ha abandonado su pasión secular y que va a profesar sin reservas— y la obra termina con la celebración coral del nuevo himno purgado de sentimientos demasiado mundanos.

Si la novelita de Torres-Rioseco es un ejemplo clásico de la beatificación de Sor Juana, el pequeño drama de Genta representa, por decirlo así, una progresión manierista. El lenguaje es ridículamente florido, de un cultismo arcaico combinado con un prosaísmo a veces involuntariamente cómico: "La novicia da un grito; se yergue, se persigna, / en tanto que la imagen despliega su sonrisa" (p. 11). A diferencia de Torres-Rioseco, Genta interpreta la santidad de Sor Juana como un triunfo instantáneo, si bien facilitado por intervención celestial, del amor divino sobre el amor humano. Esta idea corresponde al modelo romántico de un amor frustrado, aludido por Juana Inés en su coloquio con Afrodita:

Él sorprendió en mis ojos mi pasión, mi deliquio;
desmayé de su mano por un roce furtivo
y quien de tantas bellas enciende los suspiros,
si sonrío de lejos, cerca se torna ríspido... (p. 13).

Si bien la autora ha tomado el arquetipo del caballero desdeñoso —el que "enamora lisonjero" y "burla fugitivo"— de la lírica sorjuanina, su invención de un episodio amoroso basado en este arquetipo es de procedencia estrictamente romántica⁸.

⁸ Los textos recopilados por de la Maza sugieren que antes del período romántico, los biógrafos de Sor Juana rechazaban la teoría de un amor fracasado, anterior a su profesión. Estos biógrafos veían su "negación al matrimonio" como un resultado de su superioridad intelectual

SALVADOR GALLARDO DÁVALOS, *Santa Juana de Asbaje: poema dramático en tres actos*⁹

Este drama en tres actos utiliza una variedad de metros y estrofas tradicionales, aunque predomina el romance. Se representan tres días clave en la vida de Sor Juana: el del examen de la joven Juana Inés por los doctos de México en el palacio virreinal; el día que se anuncia la partida de los virreyes, marqueses de Mancera, durante los años conventuales de la protagonista; el día en que ésta firma su abjuración formal del estudio y las letras.

A pesar del título de esta obra, no se realiza en ella una beatificación de Sor Juana, por lo menos en el sentido religioso. Lo que sí hay es una glorificación nacionalista, de acuerdo con una ideología posrevolucionaria (no es casual que esta obra fuera publicada, según se indica en el colofón, "bajo los auspicios del gobierno de Aguascalientes").

Ya en el prólogo, se establece una clara identificación entre Sor Juana y el pueblo mestizo:

...no halló en él [mundo] otra alma
que vibrara cual la suya
con una nota tan clara;
nota en cuyas vibraciones
se fundiera, de la raza
de bronce, con sus dolores
sus angustias y nostalgias,
la heroicidad y estoicismo
y el culto de la esperanza,
con los valores mejores
que hubo en la sangre de España... (p. 7).

En general, este mestizaje espiritual de Sor Juana (y de Carlos de Sigüenza y Góngora, otro personaje de la obra) revela una predilección por la herencia indígena. Esta predilección se expresa sutilmente, a veces, como cuando la monja prefiere las flores de su tierra natal a las rosas y claveles de España. En otros momentos, el tono anti-español es más vehemente, como en el largo discurso de Sigüenza y Góngora sobre el atraso de las ciencias en México bajo el régimen colonial.

La interpretación imperante en esta obra es la de una Sor Juana precursora de la Independencia, victimada por el fanatismo de sus superiores religiosos y silenciada por un régimen que la considera capaz de fomentar una rebelión popular. Esta interpretación se facilita por la separación de los personajes en bandos de buenos y malos. Entre los últimos se encuentran los religiosos, sobre todo el padre Antonio Núñez de Miranda, objeto de una fuerte denun-

y espiritual; no tuvo, sencillamente, "par" masculino.

⁹ Aguascalientes, México, 1956.

cia anticlerical. Los buenos son la monja, por supuesto, sus compatriotas criollos (asociados, como ella, con la instrucción del pueblo que abrirá el camino a la Independencia) y los marqueses de Mancera que, según este drama, renuncian a su puesto para protestar por la miseria del pueblo mexicano y el desangramiento económico de la colonia.

La obra termina con una especie de apoteosis secular: la descripción de una serie de sueños en que Sor Juana ha vislumbrado la Independencia de su pueblo. El primer sueño descrito es, en efecto, el *Primero Sueño*, del cual se extrae la alusión a las pirámides como imagen —se entiende— de la caída de imperios. Este sueño se vincula con otros para formar una cadena de mitos y episodios históricos que culminan en la Independencia: la leyenda de Popocatepetl e Ixtacihuatl, la profecía del retorno de Quetzalcóatl, la Conquista, la Virgen de Guadalupe, el padre Hidalgo y el grito de Dolores. Las últimas palabras delfínicas de la protagonista son las siguientes:

Este mensaje he querido
—siendo mi sueño postrero—,
que lo transmitáis vosotros
como mi leal testamento... (p. 70).

La obra acaba con una proclamación, en boca de Sigüenza y Góngora, de "la Santa Virgen preclara / de nuestro glorioso México!" (p. 70).

ELSA BERISSO, *Estampas de la vida de Sor Juana Inés de la Cruz*¹⁰

Éste es otro drama versificado. Consiste en siete "estampas" o actos, que corresponden a diferentes sucesos en la vida de Sor Juana, algunos documentados y otros inventados, con un epílogo que tiene lugar un año después de su muerte. Está escrito en verso suelto, con un predominio de octosílabos.

En esta obra, como en la de Torres-Rioseco, la vida de Sor Juana es representada como un camino a la perfección espiritual, con las consabidas etapas intermedias: el estudio de las ciencias seculares, accesorias a la teología, la renuncia de los amores mundanos al comienzo de su carrera religiosa y de los estudios profanos al final, el comportamiento virtuoso que culmina en una muerte heroica. Como en la obra de Torres-Rioseco, los clérigos se dividen en severos e indulgentes; en este caso, es el padre Antonio quien reprende (siempre benévolutamente) a la monja, y el padre Calleja (colocado por Berisso en México, por error o licencia dramática) quien defiende su derecho a "hallar el camino a Dios" según sus dotes especiales. Al final, hay una reconciliación entre Sor Juana y el padre Antonio; éste reconoce que el

¹⁰ B. Costa-Amic, México, 1970.

punto de vista del padre Calleja era el más acertado: "No todos los caminos son iguales / quien más recibe más debe de dar" (p. 95).

En general, esta obra no llega a los excesos beatificantes de otros ejemplos del género, aunque se sugiere al final que hubo algo milagroso en la disminución de la peste en México después de la muerte de Sor Juana: "Y muchas veces pienso si su alma, / generosa y capaz de sacrificios, / no se ofreció en rescate de otras vidas" (p. 100). La moderación de la dramaturga es evidente también en su manejo de una trama secundaria, de tipo capa y espada: hay pretendientes masculinos a la mano de Juana Inés y rivales femeninas. Pero el interés que esta trama pudiera despertar queda completamente anulado por la santidad imperturbable de la protagonista, que recorre su camino a la perfección, siempre afable, sumisa y virtuosa. La ausencia casi total de un conflicto sugiere un fuerte instinto conciliador en la dramaturga, pero el resultado es un drama con poca o ninguna tensión dramática.

PATRICIA COX, *El secreto de Sor Juana*¹¹

Ésta es una novela escrita en primera persona, basada en las fuentes típicas (la *Respuesta a Sor Filotea*, la biografía de Calleja) a las que se agregan los documentos descubiertos en los años cuarenta y cincuenta que revelan el estado soltero de la madre de Sor Juana, el destino de sus hermanas, etcétera.

En esta novela, la trama hagiográfica recibe un tratamiento telenovelístico, ya anunciado en el título, cuyo "secreto" parece aludir a la ilegitimidad de Sor Juana. La novelista exprime todo el jugo sentimental que puede de este hecho, y también de las varias desgracias sufridas por la madre y la hermana mayor—sobre todo, el abandono del marido de ésta y de los amantes de aquélla. Los chismes envidiosos, que acosan a la monja como consecuencia de estas desgracias familiares, constituyen una buena parte del conflicto dramático de la novela (un conflicto que se desarrolla principalmente en la conciencia atormentada de la protagonista). El resto del conflicto dramático/psicológico lo constituye la lucha interior entre la Sor Juana que aspira a ser santa y la Sor Juana que se sabe imperfecta (a pesar de su santidad incansable, demasiado evidente para el lector).

Ésta es la última versión ficticia de la vida de Sor Juana, de las que se estudian en este ensayo, que no cuestiona las instituciones, y las premisas sociales y sexuales, del mundo colonial. Aunque la novela insiste en la leyenda piadosa sobre la supuesta oposición de Sor Juana a la esclavitud negra, y en una identificación profunda entre la monja y los sectores marginados de la sociedad, en realidad la visión sentimental de cuestiones sociales que la novela

¹¹ La Prensa, México, 1971.

ofrece está muy lejos de constituir una verdadera crítica. Esta laguna mejor se evidencia en la discusión casi incoherente de la crisis provocada por la *Carta Atenagórica* —incoherente por sólo reconocer escrúpulos santurrones y mortificaciones sociales en Sor Juana, y no las profundas injusticias e inconsecuencias de un sistema represivo.

La narración en primera persona se ajusta a las pretensiones "psicológicas" de la novela, pero en otro sentido falla gravemente: la santa candorosa que abre su corazón al lector no es identificable con la mujer cuyo intelecto pudo producir obras del alcance filosófico del *Primero Sueño*, del rigor escolástico de la *Carta Atenagórica*, y de la agilidad retórica de la *Respuesta a Sor Filotea*. Cox no puede, ni mucho menos, reproducir la erudición y el intelecto de Sor Juana, y esta incapacidad queda al descubierto al convertir a la protagonista en narradora de su propia historia. La inconveniencia de la primera persona alcanza dimensiones absurdas en las últimas páginas de la novela, en las que Sor Juana narra su propia apoteosis después de muerta —una apoteosis, por otra parte, aun más aparatosa que la ideada por Torres-Rioseco.

ELECTA ARENAL, *This Life Within Me Won't Keep Still*¹²

Esta obra de teatro en dos actos, en lengua inglesa, es una recreación de la vida y la obra de Anne Bradstreet, la poeta norteamericana del período colonial, y Sor Juana. Consiste en una serie de monólogos formados casi exclusivamente de citas de las obras de las dos escritoras. Ya que se alternan estos monólogos —en el estreno de la obra, una sola actriz representaba ambos papeles— no hay interacción entre los personajes, sino una yuxtaposición de temas parecidos en escenas paralelas. En las escenas correspondientes a Sor Juana, las citas (tomadas de su poesía, teatro y prosa) están reunidas y editadas de tal forma que adquieren una coherencia biográfica y filosófica que es, hasta cierto punto, artificial; es decir que se reducen textos de diferentes niveles de valor biográfico a un solo plano y se le confieren, por otra parte, un carácter lineal. Sin embargo, el resultado armoniza con el carácter de los escritos y con la perspectiva intelectual global de la monja.

El formato básico de esta obra añade una nueva dimensión valiosa al análisis feminista de la vida y obra de Sor Juana, al comparar éstas a las de una contemporánea suya que también era un caso "extraordinario" dentro de una cultura análoga, si bien diferente en muchos sentidos. Esta dimensión se acentúa en las dos últimas escenas, en las que Sor Juana y Bradstreet comentan las peripecias de la fama y de la vida intelectual, siempre desde una pers-

¹² Traducido por A. Powell (1979), en *Reinventing the Americas: Comparative Studies of Literature of the United States and Spanish America*, eds. B. G. Chevigny & G. Laguardia, Cambridge University Press, New York, 1986, pp. 158-202.

pectiva femenina. Ambas se ubican en una tradición de escritura y erudición femeninas que supera, en cierto sentido, las particularidades de sus respectivas culturas. Se sugiere la posibilidad de un feminismo universal en estado de gestación, cuyas premisas básicas son iguales, o por lo menos parecidas, a pesar del aislamiento mutuo de quienes lo proponen y las circunstancias distintas en que vivían: Bradstreet, protestante que vive en un ámbito doméstico y familiar; Sor Juana, católica que busca la independencia dentro de un asilo religioso.

ESTELA PORTILLO TRAMBLEY, *Sor Juana*¹³

En esta obra dramática en tres actos, escrita en inglés y en prosa, se alternan escenas que tienen lugar en 1693-1695, en las que Sor Juana reflexiona sobre su vida pasada, con escenas retrospectivas que elaboran estas reflexiones. En esta obra se resucitan unos temas establecidos —la experiencia romántica que acaba infelizmente, la santificación de la protagonista, la protesta feminista— pero el manejo de estos temas es original, ya que Portillo Trambley reinterpreta la vida de Sor Juana desde una perspectiva social. Esta perspectiva sugiere una ideología nacida del origen chicano de la dramaturga: una conciencia de clase y de raza, una búsqueda de raíces culturales, la teología de la liberación y la protesta contra una cultura hegemónica.

La trama romántica, por ejemplo, subordina el sentimentalismo de la situación imaginada a sus implicaciones sociales. Durante sus años en la corte, Juana se enamora de un tal Bernardo, caballero español. Éste corresponde a su amor, pero se niega a casarse con ella porque su rango hace imposible una unión con una muchacha que es, además de criolla, hija ilegítima y pobre. Al despedirse Bernardo por última vez, el comentario de Juana ("How strange —the ways of enslavement"; p. 154) prepara el terreno para la escena siguiente, en la que Juana se consuela con su esclava, de nombre Juana también, evocando la paz y, paradójicamente quizá, la libertad de una niñez que las dos amigas —criolla y negra— pasaron en feliz compañía.

La historia de la esclava Juana y su hermano Andrés forma una trama secundaria que ayuda a elaborar el mensaje social de esta obra. Los dos esclavos, tan queridos por la joven Juana Inés, son desplazados gradualmente a medida que la monja se identifica con la corte virreinal y los valores de la cultura hegemónica. Cuando Andrés es herido en los motines de 1692, y busca el amparo de Sor Juana en el convento de San Jerónimo, la monja experimenta una especie de crisis de identidad que se resuelve, al final, en una reafirmación de sus raíces culturales.

¹³ Bilingual Press/Editorial Bilingüe, Ypsilanti, MI, 1983.

Pero antes de esta reafirmación, Sor Juana sufre, durante un período prolongado, de un complejo de culpabilidad que se manifiesta en un severo ascetismo. Así se explican los últimos años de Sor Juana: no son, como en interpretaciones más tradicionales, la expresión de un misticismo acendrado, sino un auto-castigo ocasionado por la traición de sus valores originales. La superación, al final, de este complejo por medio de la recuperación de una conciencia social, se expresa en una especie de activismo: Sor Juana lucha heroicamente por los pobres de la ciudad, amparándolos fuera del convento (una imposibilidad, dado el voto de clausura de la Sor Juana histórica; se trata, quizá, de una licencia dramática). Este activismo, ligado siempre a una conciencia de su mexicanismo, forma la base de esta nueva versión beatificante de la vida de Sor Juana.

El papel del padre Antonio Núñez de Miranda en este proceso es interesantísimo, ya que Núñez representa la voz de la conciencia de una Sor Juana "vendida" a los españoles. Le dice: "Have you forgotten your beginnings? You are mejicana!" (p. 178). Basándose en las fuentes textuales que subrayan la santidad de Núñez de Miranda, sobre todo su trabajo con los pobres de México, Portillo Trambley inventa a un Núñez no solamente purgado de fanatismo, sino que predica una especie de teología de la liberación: "I am a Mexican, so I fight! I beg money off the rich, I hide the fugitive, I scramble around for food and medicine, because their hunger, their pain, their enslavement, their deaths wound me, consume me..." (p. 178).

El feminismo de esta obra toma la forma de una protesta contra los poderes institucionales de la Colonia: la administración virreinal y la Iglesia. La representación negativa del virrey y del obispo Fernández de Santa Cruz —éste un misógino inquisitorial, y aquél un racista tiránico— contrasta con los valores positivos, sumergidos pero nunca abandonados del todo, de la protagonista. Pero el feminismo también toma la forma de un proceso de autodescubrimiento en la protagonista. Dice la joven Juana Inés, "In my struggle with self, with my own femininity, I know there is no difference between the mind of a man and the mind of a woman" (p. 158). Esta conciencia de igualdad intelectual, basada en una reconsideración de su propia feminidad, es complementada al final por el autoconocimiento espiritual, racial y nacional.

IRIS M. ZAVALA, *Nocturna mas no funesta*¹⁴.

Esta novela consiste en cartas, documentos legales y pasajes de un diario y de un cuaderno, que en su conjunto forman el expediente de un proceso inquisitorial. La procesada es Sor Ana de Lansós, monja ficticia del Puerto Rico del

¹⁴ Montesinos, Barcelona, 1987.

siglo XVII, a quien el Santo Oficio acusa de herejía y otros crímenes, y quien, después de ser torturada, muere en la cárcel "antes de finalizar la causa contra ella" (p. 210).

Sor Juana es una de las varias figuras históricas o ficticias (Roland Barthes, Simone de Beauvoir, *The Dark Lady* de Shakespeare, Rubén Darío, George Sand son otras) cuya correspondencia epistolar con Sor Ana forma parte del expediente. Pero Sor Juana está presente en la novela en otros sentidos también: Sor Ana de Lansós parece ser, en realidad, su doble. Ana de Lansós/Juana Inés son nombres casi anagramáticos, y el título de la novela procede de un romance sorjuanino: "Nocturna, mas no funesta, / de noche mi pluma escribe..."¹⁵ La historia de Sor Ana se parece en muchos sentidos a la de Sor Juana: Sor Ana, también, es una autodidacta que estudia y escribe por "un irresistible impulso interior" (p. 163). Ambas monjas son acosadas y silenciadas por una jerarquía eclesiástica intolerante, aunque la represión sufrida por la puertorriqueña es más severa, directa y absoluta.

El "caso" de Sor Ana contiene fuertes implicaciones para el de Sor Juana. En primer lugar, hay una protesta feminista en contra del fanatismo y misoginia de una iglesia patriarcal, incapaz de tolerar la existencia de una mujer que no corresponde al ideal femenino de la beatería dócil e ignorante. Esta denuncia, así como la afirmación de la inocencia de Sor Ana, nunca se expresa directamente, sino que se colige de la "evidencia" del expediente. Los fragmentos textuales que constituyen la novela hablan con su propia voz —la voz lírica y explorativa de Sor Ana, por un lado, y las voces reaccionarias y bombásticas de los inquisidores, por otro. Como no hay narrador o narradora que intervenga, la indignación del lector frente a la injusticia trágica del caso nace de su propia interpretación de los textos. Por supuesto, el efecto deseado está determinado de antemano, pero aun así, la relativa autonomía concedida al lector es un recurso eficazísimo; se aproxima, además, a la "lectura" que la crítica hace del caso de Sor Juana, que evoluciona con los años, según variables criterios individuales y colectivos.

Al mismo tiempo, el expediente es fragmentario, y su evidencia es a veces contradictoria: no queda muy claro, por ejemplo, si los amores ilícitos de Sor Ana son, en realidad, una relación sexual a la que dio su consentimiento, o una violación ocurrida en su celda, o una fantasía suya. Todo esto sugiere que el "caso" de Sor Ana, como el de Sor Juana, está destinado a una reinterpretación perenne, que nunca dará con la persona histórica; los textos remiten al lector a otros textos en una vana búsqueda de una verdad original. Por otra parte, la correspondencia epistolar entre Sor Ana y figuras o ficticias o de épocas posteriores, junto con otros anacronismos deliberados, borra las fron-

¹⁵ *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. A. Méndez Plancarte, F.C.E., México, 1951, t. 1, p. 45.

teras entre historia y ficción, "textualizando" a seres históricos, que incluyen, por supuesto, a Sor Ana/Sor Juana.

DIANE ACKERMAN, *Reverse Thunder*¹⁶.

Este "dramatic poem" consta de tres actos, escritos en un verso libre que capta algo del ritmo e ingenio conceptual del lenguaje isabelino inglés. La obra mantiene un nivel altísimo de lirismo poético desde el comienzo hasta el fin. Es una recreación libérrima de los últimos años de Sor Juana en el convento; inventa unos amores entre Sor Juana, ya monja y poeta célebre, y un tal Giorgio, cortesano italiano en México. Enfoca, sobre todo, la última crisis de Sor Juana, ocasionada, en esta versión, tanto por la supuesta muerte de Giorgio en un naufragio, como por los consabidos sucesos de su vida, desde la publicación de la *Carta Atenagórica* hasta la abjuración de las letras profanas.

La inexactitud histórica y cultural de la obra llega, en realidad, a proporciones extravagantes. Esta Sor Juana es una científica a lo Isaac Newton; su celda es un salón adonde llegan visitantes, correspondencia y cartas no sólo de los dominios hispanos, sino del mundo entero. Bajo la influencia de Sor Juana, el convento se ha convertido en una academia en la que las hermanas religiosas se instruyen en las ciencias más avanzadas de la época. Sor Juana parece disponer de muchas horas de ocio; le queda tiempo, después de sus investigaciones científicas y actividades artísticas, para entrenarse en el fútbol, una novedad europea recién introducida por Giorgio. Ignorando o no haciendo caso del voto de clausura de la monja histórica, Ackerman inventa a una Sor Juana que lleva una vida libre, por no decir libertina, fuera del convento. Cuando se le antoja, va a Veracruz a pasar unas semanas en la playa, acompañada por su nuevo amigo. En Veracruz, monja y caballero comienzan su *affair* clandestino que es, a la postre, uno de los motivos por los cuales las autoridades censuran a la monja —ofreciéndole, antes de recurrir a medidas más severas, la opción de fugarse con su amante.

La Sor Juana ideada por Ackerman encarna el ideal contemporáneo de una mujer liberada intelectual, espiritual y sexualmente. Aun el martirio que sufre es el resultado, en esta versión, de una decisión valientemente feminista: decide no fugarse con Giorgio, sino quedarse para continuar la ilustración de sus hermanas: "Never! I'll stay and fight" (p. 60). Por otra parte, su consorte, Giorgio, representa un ideal masculino "post-women's lib": es fuerte pero sensible, nunca se siente amenazado por el éxito femenino y está enamorado tanto del intelecto como del cuerpo de su compañera. En contraste, la figura

¹⁶ Lumen Books, New York, 1988.

del arzobispo es una caricatura grotesca de la misoginia virulenta. Dice, en un larguísimo soliloquio en el que promete humillar y silenciar a Sor Juana:

This sister, she needs to be purified,
purified by a worm, a worm of terror
with a long, spiny maw below her gut
working its icy mischief as she sleeps;
she needs to have the cross burned on her tongue
so each word will be cleansed
by the agony of our Lord; she needs
to be stuffed with lilies dipped in holy oil,
and then the cave of her disgrace sewn shut (p. 84).

Paradójicamente, el retrato del arzobispo es el más verosímil de la obra, si se identifica este personaje con Aguiar y Seijas, el arzobispo cuyo fanatismo perverso está bien documentado, y quien tanto influyó sobre el ambiente hostil que rodeaba a Sor Juana en sus últimos años.

El resumen de imágenes de Sor Juana que se ha ofrecido en este ensayo sugiere una serie de tradiciones en estado de evolución. La santificación tradicional presente en las obras de Torres-Rioseco, Genta, Berisso y Cox, es secularizada según criterios nacionalistas en la obra de Gallardo Dávalos. En Trambley, lo religioso y lo político se funden en la imagen de una Sor Juana cuyo activismo corresponde tanto a una toma de conciencia racial como a la teología de la liberación.

El mito romántico, rechazado pudorosamente por Torres-Rioseco y Berisso, y presente pero subordinado a la espiritualidad de la protagonista en Genta y Cox, es resucitado por Portillo Trambley y por Ackerman, pero con perspectivas diferentes. En Portillo Trambley, la invención de una trama romántica sirve al propósito de realizar un comentario social. Ackerman, en cambio, inventa al perfecto complemento masculino de Sor Juana; Juana y Giorgio forman un solo ser que resuelve y supera las escisiones internas de una Sor Juana cuyo intelecto "masculino" fue visto, en su época, como una aberración.

Arenal y Zavala emparejan a la monja, no con un complemento masculino, sino con mujeres análogas, ya sea históricas o ficticias. En la obra de Arenal, las voces paralelas y armónicas de Sor Juana y Bradstreet sugieren una tradición femenina que no es, simplemente, una reconstrucción posterior de la crítica, ya que ambas poetas se ubican a sí mismas dentro de esa tradición. En este sentido, la obra de Arenal representa dramáticamente lo que la crítica de las últimas décadas está realizando por medio de la investigación histórica y textual: una reconsideración del canon literario según criterios feministas.

Zavala, por su parte, inventa a una monja parecida a Sor Juana en muchos sentidos, cuyo caso es, por una parte, más claramente trágico que el de Sor Juana, y por otra parte, tan ambiguo como el de la mexicana. Es decir, las emociones de indignación provocadas por la novela, y su implícita protesta feminista ante los abusos de un sistema patriarcal y represivo, se transfieren

fácilmente al caso de Sor Juana. Pero al mismo tiempo, la "textualidad" patente de Sor Ana, y la autonomía concedida al lector en su búsqueda de la "verdad" de su caso, sirven para subrayar la "textualidad" de Sor Juana, su historicidad indefinida, y la interpretación variable a la que ella ha sido sometida. En este sentido, la novela de Zavala es, en sí, la mejor ilustración de las fronteras borrosas entre géneros en los estudios sorjuaninos, y el mejor resumen de las varias imágenes de Sor Juana que se han creado a través de los años.

Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando se terminó de imprimir en mayo de 1997 en Corporación Industrial Gráfica, S.A. de C.V., Cerro Tres Marías 354, 04200 México, D.F. Composición tipográfica y formación: Alejandro Rivas. Se tiraron 1 000 ejemplares más sobrantes para reposición. Cuidó la edición Sara Poot Herrera.

Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer

Este libro es fruto del homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz, celebrado en la ciudad de México en noviembre de 1991. En él participaron sorjuanistas destacados y nuevos estudiosos de la vida y la obra de la Décima Musa, *Fénix de México*. En los trabajos que aparecen en este volumen se interpreta la biografía de Sor Juana en relación con su contexto histórico y documentos de aquella época; se analiza su poesía, teatro y prosa, y se muestran nexos con la crítica, la recepción y la recreación literarias. Este homenaje —inserto en una historia de homenajes que se inicia en el siglo XVII— fue una celebración literaria, un abrazo de cumpleaños, un nuevo acercamiento a Sor Juana Inés de la Cruz. Con éste queremos comprender más su obra. “Comprender —como dice Octavio Paz— es algo más que entender: significa *abrazar* en el sentido físico y también en el espiritual”. Fue éste un abrazo de voces, un diálogo, un encuentro de tres días, de treinta y dos lecturas; es ahora un libro: *Y diversa de mí misma / entre vuestras plumas ando*. El título —dos versos que Sor Juana regala de uno de sus romances “que no se halló acabado”— podría leerse como respuesta de la escritora novohispana a sus críticos de fines del siglo XX, una respuesta que atraviesa la historia de los estudios, los elogios y los homenajes sorjuaninos. Y el de 1991 es diverso, inconcluso: hubo muchos antes, habrá muchos más. Los “afectos festivos” de esta celebración dedicada a Sor Juana Inés de la Cruz —trescientos años después de su autobiografía *Respuesta* al mundo, como ser humano, mujer intelectual y genial— dan lugar a este libro “de amor y de discreción”.



EL COLEGIO DE MÉXICO

