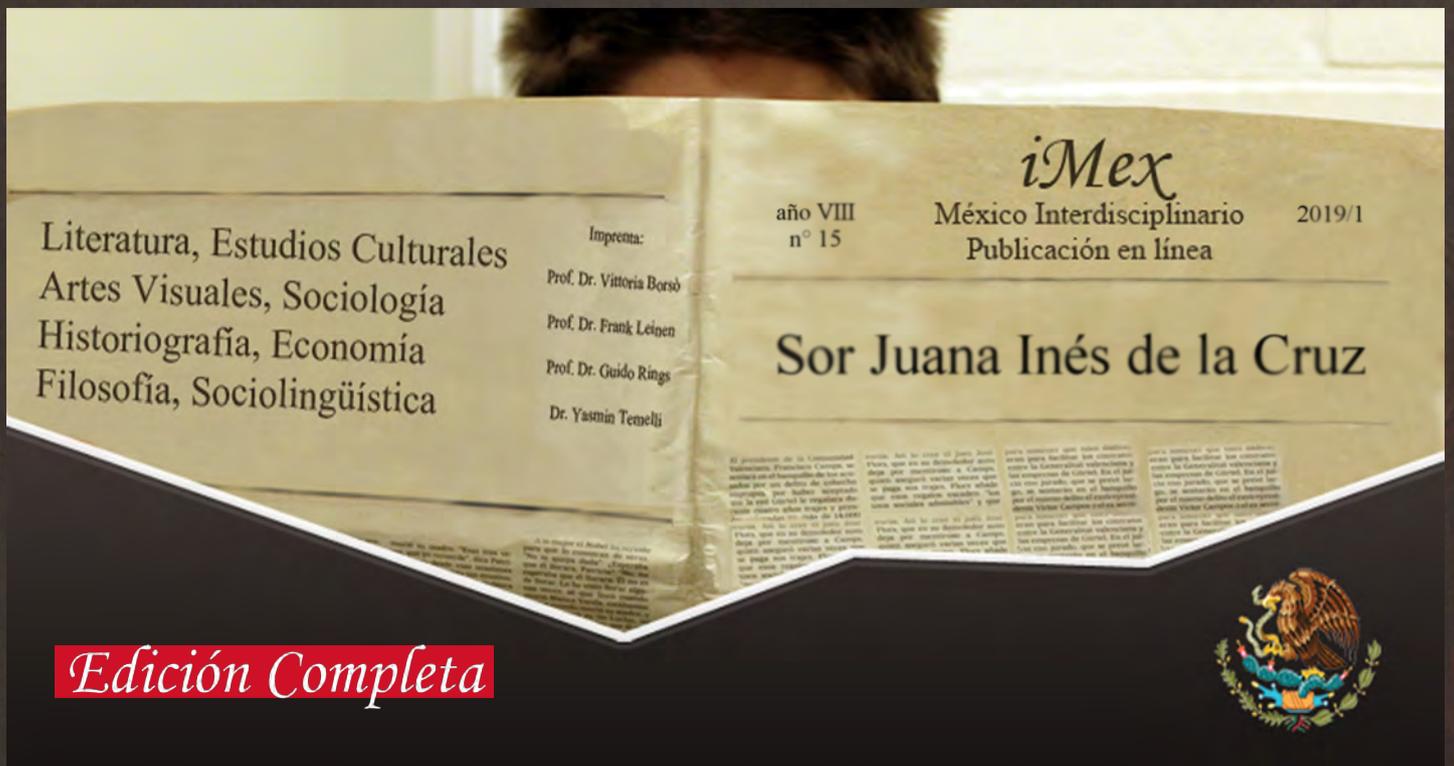


iMex REVISTA



Edición Completa





EDICIÓN XV

**SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ:
IDENTIDAD CRIOLLA Y PROCESOS DE TRANSCULTURACIÓN**

Claudia Jünke / Jutta Weiser (eds.)

Sor Juana Inés de la Cruz: identidad criolla y procesos de transculturación
Claudia Jünke / Jutta Weiser (eds.)
iMex. Mexico Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico, 2019/1, año 8, n° 15, 168 pp.
DOI: 10.23692/iMex.15
Website: <https://www.imex-revista.com/ediciones/xv-sor-juana-ines-de-la-cruz>

iMex. Mexico Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico

www.imex-revista.com

ISSN: 2193-9756

Vittoria Borsò
Frank Leinen
Guido Rings
Yasmin Temelli

Título / Title: Sor Juana Inés de la Cruz: identidad criolla y procesos de transculturación
Editor(a)s: Claudia Jünke / Jutta Weiser
Edición / Issue: 15
Año / Year: 2019/1
DOI: 10.23692/iMex.15
Páginas / Pages: 168

Corrección / Copy-editing: Ana Cecilia Santos, Hans Bouchard

Diseño / Design: Hans Bouchard



Esta publicación y sus artículos están licenciados bajo la "Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional" (CC BY-SA 4.0).

This publication and articles are licensed by the "Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License" (CC SA-BY 4.0).



Interdisciplinary Mexico / México Interdisciplinario

**SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ: IDENTIDAD CRIOLLA Y PROCESOS DE
TRANSCULTURACIÓN**

DOI: 10.23692/iMex.15

Año VIII (2019/1)

N°15

Editorial

CLAUDIA JÜNKE / JUTTA WEISER

Editorial. Sor Juana Inés de la Cruz: identidad criolla y procesos de transculturación.....8

Artículos

SARA POOT HERRERA

¿Volver a empezar? Viejos y nuevos documentos alrededor de Sor Juana.....14

BEATRIZ COLOMBI

Sor Juana Inés de la Cruz: figuraciones del mecenazgo y la autoría.....30

FRANCISCO RAMÍREZ SANTACRUZ

Sor Juana, las riquezas del Nuevo Mundo y el ingenio indiano. En torno a una polémica en los paratextos de las ediciones príncipes de 1689, 1692 y 1700.....46

JUTTA WEISER

"*Plus ultra!* ¡Más Mundos hay!" – Discurso criollo y autoría implícita en las loas sacramentales de Sor Juana Inés de la Cruz.....57

CLAUDIA JÜNKE

Prácticas literarias de pertenencia: identificación y diferenciación cultural en la loa del *Divino Narciso* de Juana Inés de la Cruz.....69

AGNIESZKA KOMOROWSKA

Construyendo el espacio teatral criollo: *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz.....83

VERÓNICA GROSSI

La transformación del código petrarquista en los *Enigmas* de Sor Juana Inés de la Cruz a través de una colaboración femenina transatlántica.....99

PATRICIA SALDARRIAGA

Sor Juana: el *Primer sueño*, el poder político y el flujo anti-imperialista de sus esferas.....117

KURT HAHN

La marginalidad puesta en el centro: algunas reflexiones acerca de las 'trampas' de la canonización de Sor Juana.....134

Reseñas

STEPHEN TRINDER

Raab, Joseph (ed.) (2014): *New World Colors: Ethnicity, Belonging, and Difference in the Americas*.....152

FRIEDRICH FROSCH

Meidl, Martina (2015): *Poesía, pensamiento y percepción. Una lectura de Árbol adentro de Octavio Paz*.....155

IMEX XV

EDITORIAL

Editorial

Sor Juana Inés de la Cruz: identidad criolla y procesos de transculturación

Claudia Jünke / Jutta Weiser

(Universidad de Innsbruck / Universidad de Mannheim)

El presente dossier enfoca las singularidades y el carácter propio de las obras literarias de la autora más destacada del llamado 'Barroco de Indias': Sor Juana Inés de la Cruz. Los rasgos característicos de la Nueva España del siglo XVII no sólo consisten en su condición colonial y periférica, sino también en su carácter transcultural que está –junto a la 'identidad criolla'– al centro de las investigaciones presentadas. La transculturalidad de la Nueva España hace hincapié en el hecho de que la cultura novohispana no es una entidad cerrada y homogénea, sino más bien un fenómeno dinámico, heterogéneo e híbrido que pone en tela de juicio la dicotomía entre 'lo propio' y 'lo ajeno'. En el barroco novohispano se encuentran, entrelazan y conectan ideas, conceptos, prácticas, saberes y discursos de distinta procedencia: de la tradición europea, de la cultura precolombina, de la tradición africana y de una 'conciencia criolla' que surgió precisamente en el contexto colonial del siglo XVII.

¿Qué implica la 'identidad criolla'? En general, se puede decir que resulta ser un fenómeno ambiguo. Por ser la élite letrada de los hispanoamericanos de descendencia española, los criollos –a pesar de su propia dependencia del poder colonial– representan un poder sectorial que impone los modelos metropolitanos a otros grupos sociales. Ciertamente, la influencia creciente de los criollos constituye la base para el surgimiento de tendencias culturales que modifican y tal vez incluso subvierten el modelo epistémico del poder colonial. Mabel Moraña señaló que el criollismo es además de una zona de contacto "un campo de batalla en que la creciente conciencia de la *diferencia* criolla comienza a redefinir y negociar los términos de la mestización como punto de partida para la fundación de una nueva identidad, donde los factores de raza, clase, género, lengua, adquieren nuevo peso y significación" (Morña 2004: 28).

La 'conciencia criolla' como nuevo tipo de identidad cultural fue también el fundamento de una nueva discursividad que atraviesa las obras literarias de los criollos. Este discurso se caracteriza por la evocación de un pasado mítico y la defensa de otras etnias; se manifiesta en un lenguaje que mezcla el castellano con expresiones indígenas y africanas en un estilo barroco; usa la parodia y la carnavalización para distanciarse de una manera crítica del discurso europeo

y para defender su carácter americano.¹ ¿Cómo se puede crear un espacio propio, una discursividad criolla en el marco de una irrefutable dependencia política y cultural?

La obra de Sor Juana se sitúa en la intersección de diferentes tradiciones culturales poniendo de relieve esa ambigüedad criolla. Por un lado, Sor Juana mantiene estrechas relaciones personales con la corte virreinal y, por consiguiente, debe someterse al orden imperial. Por otro lado, desestabiliza el saber oficial, hablando desde una posición periférica como sujeto americano y como mujer. En sus escritos, la monja recurre a la tradición literaria europea manteniendo a la vez su identidad criolla y americana. Además, reconoce el papel de los indígenas y les da una voz en sus obras; –pensemos, por ejemplo, en el dialogismo burlón, en la polifonía de los *Villancicos* que deforma la lengua castellana interpolando versos en náhuatl y en la medialengua de los esclavos africanos; o en el tema de la Conquista en las loas para los autos sacramentales.

Estos rasgos criollos de su escritura nos permiten hablar de una Sor Juana americana y americanista. No obstante, conocemos también una Sor Juana española que se integra al discurso oficial del poder colonial, adoptando e imitando los discursos literarios metropolitanos como la poesía de Góngora, el teatro de Calderón, las ideas neo-platónicas o el sistema petrarquista.

De muchas formas Sor Juana reclama una "desobediencia epistémica" y un "pensamiento fronterizo" en el sentido de Walter Mignolo (2010) para superar las estructuras epistémicas coloniales en el marco de la poética, la retórica y la ficción literaria. Se plantea la cuestión de si el pensamiento criollo apoya las diversas dimensiones de la colonialidad poniéndose del lado de la epistemología occidental o si se trata más bien de un cruce de culturas en un 'tercer espacio'. Cabe presumir que la 'conciencia criolla' participa en ambos sistemas de pensamiento: el europeo y el americano con su mezcla de etnias y prácticas culturales. De ahí que produzca potenciales transculturales que se basan en la idea de una confluencia de conocimientos europeos e indígenas. ¿Cómo se puede juzgar esa confluencia epistemológica? ¿Se trata de una transculturalidad en el sentido de una integración cultural que conduce a un universalismo cultural? ¿O se trata más bien de una igualdad de múltiples saberes en una sociedad multiétnica y pluricultural, similar al modelo desarrollado por Édouard Glissant bajo el lema de *créolisation*?²

Las contribuciones al presente dossier son una selección de los resultados de nuestra sección 'La Nueva España como lugar transcultural: identidad criolla y epistemología (post)colonial en

¹ Acerca del discurso criollo, véanse los estudios fundamentales de Martínez San Miguel (1999), Moraña (1998) y Sabat de Rivers (1998).

² Véase Glissant (1990).

tiempos de Sor Juana Inés de la Cruz' que tuvo lugar en el marco del XXI. Congreso de la Asociación Alemana de Hispanistas en la Universidad de Múnich, del 29 de marzo al 2 de abril de 2017.³

Un primer grupo de artículos se dedica al papel de los documentos de la época para la comprensión de la obra y del personaje de Sor Juana así que a las redes transatlánticas que emergen de la circulación de este material escrito. El número se abre con un artículo de Sara POOT HERRERA que indaga en una serie de 'nuevos' documentos alrededor de la biografía de la escritora e intelectual novohispana que contribuyen a matizar la imagen que tenemos de su persona. Siguiendo los rastros documentales del mismo nombre la poeta – Juana Inés de la Cruz, Juana Ynés de Asuaje, Juana Ramírez y otros –, Poot Herrera esboza diferentes contextos de la auto y heteropercepción de la poeta. De esta manera se señala el carácter dinámico e histórico del personaje de Sor Juana cuya imagen cambia en el transcurso del tiempo. Beatriz COLOMBI que estudia los intercambios entre Sor Juana y su mecenas, la condesa de Paredes, centrándose en la representación de la poeta y de su protectora en los escritos que se destinaron mutuamente. Colombi muestra como de este diálogo privado y público emergen nuevas figuraciones de la mujer y surgen nuevas agencias femeninas en el siglo XVII –desde un discurso producido tanto al margen del centro del poder imperial como al margen de un discurso patriarcal que estos nuevos lugares y roles femeninos ponen en cuestión. Al mismo tiempo – examinando, entre otros textos, los dos poemas que la condesa de Paredes le dedicó a la monja después de su propia vuelta a España– el artículo hace hincapié en la red comunicativa e intelectual femenina y transatlántica que se teje entre Madrid y México mediante estos escritos. Francisco RAMÍREZ SANTACRUZ investiga el intercambio entre América y Europa desde otra óptica. Analiza los paratextos de los tres tomos originales de la obra sorjuanina aparecidos en España en 1689, 1692 y 1700, centrándose en la recepción del carácter americano de la obra sorjuanina por parte de los españoles peninsulares. Muestra, por un lado, que desde la perspectiva de los peninsulares Sor Juana aparece como un "tesoro de Indias". Por otro lado, los textos de contemporáneos mexicanos de Sor Juana incluidos en la edición de 1700 dialogan polémicamente con los textos peninsulares del mismo tomo y con los dos tomos anteriores. Así, el estudio de este diálogo transatlántico brinda luz sobre la apropiación que cada grupo pretendía hacerse de la figura de Sor Juana.

³ Agradecemos a todos los participantes por sus charlas tan estimulantes y los debates intensos y fructíferos sobre la obra de Sor Juana: Beatriz Colombi, Verónica Grossi, Kurt Hahn, Agnieszka Komorowska, Kirsten Kramer, Sebastian Neumeister, Fátima López López Pielow, Yolanda Martínez San Miguel, Sara Poot Herrera, Jaime Puig Guisado, Francisco Ramírez Santacruz y Patricia Saldarriaga.

Los cuatro artículos siguientes se dedican a la representación y la puesta en escena del criollismo y de la transculturalidad en diferentes obras dramáticas y poéticas sorjuaninas. Jutta WEISER analiza la metateatralidad y la autoestilización de Sor Juana en las loas que preceden a sus autos sacramentales, *El mártir del sacramento*, *San Hermenegildo* y *El Divino Narciso*. Enfoca la construcción de figuras autoriales con las cuales la escritora pone de relieve su autoridad como mujer letrada. Weiser muestra que en las loas Sor Juana se posiciona entre el nuevo y el viejo mundo, conociendo ambos sistemas epistemológicos desde dentro. De este modo, intercede en favor de un pluralismo epistémico criollo que se caracteriza por su tendencia transculturadora y sus esfuerzos de mediar entre la cultura occidental y las tradiciones indígenas de América. Este pluralismo epistemológico y las dinámicas transculturales se tematizan también en la contribución de Claudia JÜNKE, quien estudia las prácticas de identificación y diferenciación en la loa del *Divino Narciso*. Se enfocan tres dimensiones en las cuales la autora se sirve de 'diferenciaciones' que estructuran la temática y la acción de la pieza: la dimensión geocultural, la dimensión ética y la dimensión geopolítica. Analizando estos tres niveles textuales, el artículo llega a la conclusión de que hay que entender el criollismo de Sor Juana no como una identidad que posee, sino más bien como el conjunto de las prácticas de pertenencia complejas que se traducen en sus textos.

Dirigiendo la mirada desde el teatro religioso hacia el teatro secular, Agnieszka KOMOROWSKA examina el carácter transcultural del festejo *Los empeños de una casa*, focalizándose en los distintos espacios teatrales y practicando una lectura de los aspectos híbridos y transculturales de la obra en términos espaciales. Se estudia primero la loa con sus espacios alegóricos, cuya representación del poder virreinal está solapada por el poder del espacio americano. Segundo, se examina la comedia que juega de manera irónica y lúcida con los códigos establecidos del género. Finalmente Komorowska concluye con un análisis del Sainete Segundo, mostrando que éste constituye una reflexión meta-teatral ingeniosa sobre la comedia criolla como espacio transcultural. Verónica GROSSI por su parte analiza los *Enigmas*, una obra lúdica-paródica poco estudiada dirigida a un público femenino, culto y cortesano. La escritora compuso estos textos ingeniosos por encargo de la condesa de Paredes para unas monjas portuguesas admiradoras de la obra sorjuanina. Enfocando el romance introductorio y el soneto-prólogo de los Enigmas, Grossi señala que el público femenino al que se destinan los enigmas reconfigura el papel de la mujer dentro de la retórica petrarquista bajo una dimensión gnoseológica innovadora. La obra es, por tanto, un emblema y una condensación simbólica de la labor lúdica colectiva que entraña la creación poética femenina.

Los dos últimos artículos se refieren a los saberes producidos en o sobre la obra sorjuanina. El artículo, de Patricia SALDARRIAGA se dedica a las teorías y representaciones de la tierra como globo terrestre en el siglo XVII e indaga en la contribución de los escritos de Sor Juana a estas teorías de la esfera. En un primer paso muestra que la utilización de la esfera está relacionada con un proyecto y una retórica imperiales que aprovechan la representación científica del mundo en la forma de esfera para visualmente manifestar su poder político, religioso y epistemológico. En un segundo paso señala a través de una mirada hacia algunos textos poéticos de Sor Juana como esta autora utiliza la misma retórica con el objetivo de cuestionar críticamente el mismo poder que representa. El número se cierra con un artículo que reflexiona sobre la recepción de Sor Juana en los siglos XX y XXI. Haciendo alusión al papel importante del voluminoso estudio de Octavio Paz, Kurt HAHN indaga en las 'trampas' de la canonización en las cuales los intérpretes actuales pueden caer al abordar la obra de Sor Juana desde la única perspectiva de su 'otredad', su 'ex-centricidad' y su 'marginalidad' subversiva. Revisando dos dimensiones centrales de los textos sorjuaninos, a saber su impronta femenina y transcultural, Hahn demuestra que la escritora novohispana no escribe tanto desde el margen del universo colonial, sino más bien en los estrechos intervalos concedidos por la cultura a la vez represiva y formativa del Barroco imperial. Así, los textos de Sor Juana logran abrir huecos y grietas en un orden epistemológico en el cual, en principio, corren el riesgo permanente de ser callados.

Bibliografía

- GLISSANT, Édouard (1990): *Poétique de la relation (Poétique III)*. Paris: Gallimard.
- MARTÍNEZ-SAN MIGUEL, Yolanda (1999): 'Subalternidad, poder y conocimiento en el contexto colonial: las conflictividades de la conciencia criolla'. En: Yolanda Martínez-San Miguel: *Saberes americanos: subalternidad y epistemología en los escritos de Sor Juana*. Pittsburg: Universidad de Pittsburgh, 207-235.
- MIGNOLO, Walter D. (2010): *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del signo.
- MORAÑA, Mabel (2004): 'Barroco y Transculturación'. En: Mabel Moraña: *Crítica impura. Estudios de literatura y cultura latinoamericanas*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert, 19-36.
- MORAÑA, Mabel (1998): *Viaje al silencio: exploraciones del discurso barroco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- SABAT DE RIVERS, Georgina (1998): *En busca de Sor Juana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

IMEX XV

ARTÍCULOS

¿Volver a empezar? Viejos y nuevos documentos alrededor de Sor Juana

Sara Poot Herrera

(Universidad de California, Santa Barbara)

UC-Mexicanistas

*A Georgina Sabat de Rivers quien, "en fundadas conjeturas",
una y otra vez volvió a su muy amada Juana.*

En estas líneas me ocupo en primer lugar (y sobre todo) del nombre 'de pila' de quien, a partir del domingo 24 de febrero de 1669, profesó en el Convento de San Jerónimo de la Ciudad de México: Sor Juana Inés de la Cruz. Al igual que toda monja, al profesar hizo los votos inminentes e insoslayables de pobreza, castidad, obediencia y clausura. Antes, ya había 'profesado' eminentemente como poeta con el soneto 'Suspende, cantor Cisne, el dulce acento', publicado por Diego de Ribera en la 'Preliminar a la *Poética Descripción de la Pompa Plausible* que admiró esta nobilísima ciudad de México, en la suntuosa *Dedicación* de su hermoso, magnífico y ya acabado templo [la Catedral Metropolitana], celebrada el jueves 22 de Dic. de 1667 años'.¹ ¿Dónde estaría la joven en esos días del festejo, para el que le solicitaron un poema publicado 'con privilegio' en primer lugar en la 'Preliminar' de este libro colectivo de 1668? ¡Qué ojo, qué tino, el del presbítero y poeta Diego de Ribera!

Para esas fechas festivas de finales de diciembre de 1667, quien sería monja jerónima en febrero de 1669 (después de un año de novicia), ya había pasado por el convento de las carmelitas descalzas, de donde se había retirado el 18 de noviembre: esto es, para aquel 22 de diciembre ya había sido novicia carmelita y ahora (como antes del 14 de febrero de ese año de 1667) era de nuevo seglar. Cuando al año siguiente se publica el libro *Poética Descripción de la Pompa Plausible*, la autora del poema que abre el volumen ya estaría (primero como seglar y luego como novicia) en el convento de San Jerónimo. Así presenta su soneto Diego de Ribera: 'De Doña Juana Ynés de Asuaje, glorioso honor del Mexicano Museo'; su autora —es lo más posible— escribiría el soneto después de haber ingresado al convento de la orden de las carmelitas.² Su nombre tal como lo escribe Diego de Ribera es, énfasis, *Juana Ynés de Asuaje*: una combinación del doble nombre y el apellido paterno.

¹ Véase Diego de Ribera (1668) en Alatorre (2007: 17).

² Antes, había escrito el soneto por la muerte del rey Felipe IV, 'Oh, cuán frágil se muestra el ser humano' (Cruz 1951: 298). Alfonso Méndez Plancarte informa que este soneto se publicó por primera vez en el *Segundo volumen de las Obras de Soror Juana Inés de la Cruz, monja profesa en el monasterio del señor San Gerónimo de la ciudad de México* (1692; cotejo el dato y allí leo este soneto 'de homenaje'). Véase Cruz (1951: 539). Se dice también que el soneto lo publicó Diego de Ribera en la *Descripción poética de las Funerales pompas que a las cenizas de su*

Meses antes del festejo de la Catedral, en el *Libro de Profesiones* del Convento de Santa Teresa la Antigua de la Orden de las Carmelitas Descalzas se asienta:

Recibióse para religiosa corista a Juana Inés de la Cruz, hija legítima de Pedro de Asuaje y de Isabel Ramírez, su mujer. Es natural de esta Nueva España. Diola el hábito de bendición, el Padre Capellán, don Juan de Vega, domingo 14 de agosto de 1667; asistieron los Señores Marqueses de Mancera. La dicha hermana no profesó, y en 18 de noviembre de 1667 años, salió del convento (en Schmidhuber de la Mora / Peña Doria 2016: 52).³

La descripción se asemeja a un historial, a un resumen de acontecimientos: se recibió ("para monja corista", una de sus virtudes), se le dio el hábito de bendición (lo recibió del padre Juan de Vega); no cumplió con el año de noviciado (se ha dicho que su salud era frágil y la orden muy estricta) pues a los tres meses salió del convento carmelita. La primera fecha –domingo 14 de agosto de 1667– pudo ser tanto el día de la entrada al convento como el de haber recibido el hábito de bendición (en San Jerónimo lo recibió días después de su ingreso). Ya en el convento de las carmelitas su nombre fue, énfasis, 'Juana Inés de la Cruz'. Es la primera vez que así lo encuentro.

Las dos anotaciones consignadas irrefutablemente en dos documentos de época –1667 y 1668, en el acta de profesiones de la orden carmelita y en la *Poética Descripción de la Pompa Plausible*– se refieren (en el convento) a Juana Inés de la Cruz y (en el libro) a Juana Ynés de Asuaje; en ambos casos, a Juana Inés. Sin embargo, en esa misma época y en otros documentos de innegable validez, el nombre de la futura e inmortal "única poetisa americana, musa décima" aparece como Juana Ramírez y como Juana Ramírez de Asuaje. Entonces, ¿cuál sería su nombre de pila antes de recibir el hábito de bendición en el convento de las carmelitas? ¿Se llamaría Juana Inés a partir de su estancia en este convento, retomado más tarde en el de San Jerónimo, en ambos Juana Inés de la Cruz? Como novicia en uno y otro convento, o entre uno y otro, Diego de Ribera respetó el "Juana Inés" y le añadió el "Asuaje". Pero, antes, ¿sólo se llamó Juana, como María su hermana quien únicamente tenía un nombre lo mismo que sus (medio) hermanas Antonia e Inés? ¿O sólo Inés, exactamente como se llamaba su segunda (medio) hermana Inés? ¿Inés una e Inés la otra? (raro, ¿no?). Es difícil aceptar que estando las dos vivas tuvieran como único el mismo nombre. Como tampoco es fácil aceptar (sin cuestionamientos)

*Majestad Augusta de Felipe IV el Grande... y a la plausible universal aclamación a la jura de la Majestad de Carlos II... hicieron el Marqués de Mancera, virrey, y la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de México. ¿Será? Hasta ahora (hasta donde sé) no se ha mostrado concisa, directamente, este soneto en estas *Funerales pompas* de 1666 (¿página?). Para el propósito inicial de este trabajo (nombre de pila de Sor Juana Inés de la Cruz), verlo sería más que interesante. Sí, respecto a la vida de la monja jerónima, hay aún más preguntas. Aplaudimos las respuestas certeras, documentales. La más importante, su legado literario, un 'tratado' de la más alta literatura en lengua española, novohispana, mexicana.*

³ En nota a pie, Schmidhuber agradece al Padre José Herrera la copia del *Libro de Profesiones* del Convento de las Carmelitas Descalzas (véase Schmidhuber de la Mora / Peña Doria 2016: 48). Informa también de la circulación anterior del acta (a partir de 1895 en *México viejo* de Luis González Obregón).

que Juana Inés (de la Cruz o Asuaje) sea la niña Inés del Acta de Bautismo de Chimalhuacán, descubierta (1948) y publicada (1952) por Alberto G. Salceda y Guillermo Ramírez España. Más aun a la luz de las varias actas de bautismo de hijas naturales de apellido Ramírez, publicadas por Guillermo Schmidhuber y Olga Martha Peña Doria en *La familia paterna y materna de Sor Juana. Hallazgos documentales*.⁴

En cuanto a rescate y circulación de escritos patentes no vistos antes, el aparato documental de esta publicación se coloca en las primeras líneas de los estudios sobre la familia de Sor Juana Inés de la Cruz. Sin embargo, es necesario que sus autores se detengan más en algunas de sus observaciones. Adelanto: no todas las hijas naturales con el apellido Ramírez que aparecen en las actas recogidas en este libro tienen que ser forzosamente, como aquí se asegura, hijas de Isabel Ramírez incluso siendo Ramírez también sus padrinos y madrinas de bautismo; en una de estas actas, la madre se llama Isabel Ramírez y la madrina también, a no ser que fueran dos y distintas Isabel(es) Ramírez, lo que habría que aclarar o al menos advertir. Cito estas tres actas:

1] *En dos de diciembre de seiscientos cuarenta y ocho bauticé a Inés, hija de la iglesia. Fueron sus padrinos Miguel Ramírez y Beatriz Ramírez [firmado] Fray Pedro de Monasterio* (Schmidhuber de la Mora / Peña Doria 2016: 37).

Es la famosa acta de bautismo de Chimalhuacán, aceptada por una buena parte del sorjuanismo; no así por, y anoto un par de ejemplos, Georgina Sabat de Rivers ni por Alejandro Soriano Vallès; yo tampoco la acepto.

2] *En veintitrés de julio de seiscientos cincuenta y un años bauticé a María, hija de la iglesia. Fueron sus padrinos Juan Ramírez [firmado], Fray Diego de Ruera [al margen] española* (Schmidhuber de la Mora / Peña Doria 2016: 39).

3] *En once de febrero del año de mil seiscientos cincuenta y dos bauticé a Isabel, hija de la iglesia. Fue su madrina Isabel Ramírez [firmado], Fray Juan de Cervantes* (Schmidhuber de la Mora / Peña Doria 2016: 39).

Tres actas que requieren de más contexto, de información más amplia respecto a las relaciones familiares de la familia Ramírez. Harían aún más valiosa la aportación maciza que ahora proveen estos documentos.

Esta publicación –*Familias paterna y materna de Sor Juana. Hallazgos documentales*–, antecedida por la publicación por *De Juana Inés de Asuaje a Juana Inés de la Cruz. El Libro de profesiones del Convento de San Jerónimo de México*, es sin lugar a dudas de gran avance documental.⁵ En esta línea, relacionada con la vida de Sor Juana Inés de la Cruz, está en los

⁴ Véase Schmidhuber de la Mora / Peña Doria (2016).

⁵ Véase Guillermo Schmidhuber (2013; con la colaboración de Olga Martha Peña Doria).

últimos tiempos *Sor Juana Inés de la Cruz. Doncella del verbo*, de Alejandro Soriano Vallès⁶ y las referencias y pistas proporcionadas por Augusto Vallejo (anunciadas, sí, pero todavía no publicadas) respecto a la familia de Sor Juana.

Volviendo al acta de bautismo de Chimalhuacán⁷. Si correspondiera a nuestra monja, de niña no se hubiera llamado Juana, sino tan sólo Inés. De ser así, en algún momento Inés empezaría a llamarse Juana (¿cuándo?), único nombre –no el de Inés– que aparece en varios documentos de su época. Hasta donde he visto, antes y después de las carmelitas y de las jerónimas, nunca aparece sólo como Inés, y sí como Juana. Rastrear el nombre verdadero nos lleva a su vez a otros puntos importantes de una biografía que se sugiere sea de carácter colectivo: 'viejos' y 'nuevos viejos' documentos, cotejos interdisciplinarios, archivos 'vitalizados' nos acercan al contexto de quien fue más allá de su época y, como ave fénix, perfila su pervivencia. Sigamos.

El virrey de Mancera la conoció antes de que ella profesara como monja. En la 'Aprobación del reverendísimo padre Diego Calleja, de la Compañía de Jesús' de la *Fama y Obras póstumas del Fénix de México, Décima Musa, Poetisa Americana, Sor Juana Inés de la Cruz*, el padre jesuita cita a Antonio Sebastián de Toledo Molina y Salazar, Marqués de Mancera, virrey de la Nueva España de octubre de 1664 a noviembre de 1673. Escribe Calleja: "*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*" (en Cruz 1700: 21). El nombre es Juana Inés. La cita es textual, parece que lo fuera. ¿Así la llamarían el virrey y la virreina Leonor de Carreto? Posiblemente, aunque seguramente la llamaron con el nombre de Juana. El Padre Calleja escribió que el marqués de Mancera le había "contado dos veces" el episodio. Como se lo contó ya siendo monja jerónima Sor Juana Inés de la Cruz (antes novicia carmelita con el mismo nombre), así pudo referirse a ella (pero no necesariamente), como lo hace y recuerda el jesuita. Por cierto, no he visto la dedicatoria de algún poema de Sor Juana dedicado al virrey de Mancera.

De años después de los segundos virreyes en México en época de Sor Juana, hay una 'cita virreinal': "Pues otra cosa de gusto que la visita de una monja que hay en san Jerónimo que es rara mujer no la hay" (en Calvo / Colombi 2015: 172). Fue lo que escribió la virreina de la Laguna, marquesa de Paredes –María Luisa Manríquez de Lara–, a su prima la duquesa de Aveyro. Y no al hablar de ella (sin decir su nombre, al menos no en esta carta) sino con ella, ¿cómo la llamaría y cómo quienes la conocieron antes de San Jerónimo? Seguramente el

⁶ Véase Soriano Vallès (2010).

⁷ Descubierta y dada a conocer por Guillermo Ramírez España y Alberto A. Salceda. Véase Schmidhuber de la Mora / Peña Doria (2016: 36).

nombre que se había extendido era el de Juana Inés, y la podían llamar (Sor) Juana pero no (Sor) Inés. Con sentido del humor, la poeta menciona su nombre en ovillejo jocoso: "Veinte años cumplir acaba / Juana Inés de la Cruz la retrataba" ("Pinta en jocoso numen, igual con el tan célebre de Jacinto Polo, una belleza"; Cruz 1951: 214). O en dos sonetos 'satírico burlescos' donde usa el nombre poético de Inés: "Inés, cuando te riñen por bellaca" (Cruz 1951: 159) e "Inés, yo con tu amor me refocilo" (Cruz 1951: 161). La monja se divierte.

Pero volvamos a 'la seriedad' de las cosas, al nombre de pila de Juana Inés de la Cruz. En lo personal, soy de quienes creen que la niña se llamaba Juana y me baso en el modo como se refiere a sí misma, a la manera como su madre la menciona y como aparece en otros escritos de la misma época. Este dato, rastreado por algunos investigadores sobre todo en documentos anteriores a la profesión de la monja jerónima, es punto de partida para comentar algunas situaciones relacionadas con la vida personal, familiar y conventual de Sor Juana Inés de la Cruz. Por cierto, en su época hubo otras monjas en San Jerónimo con el nombre de Juana y con el de Inés.⁸ Una de ellas fue Juana de Santa Inés, entre las definidoras del convento de cuando Juana Ramírez se hizo allí novicia y luego monja de velo negro. A Juana Inés de la Cruz se la confundió con Juana de Santa Inés en *Flor de volcanes. Sor Juana Inés de la Cruz: vida y obra en la región donde nació*,⁹ libro que apoya la tesis de que la autora de las loas que en el año 2001 hizo circular Augusto Vallejo es Sor Juana Inés de la Cruz cuando era niña.¹⁰ Ni su autora es Sor Juana ni Sor Juana Inés de la Cruz es Sor Juana de Santa Inés: son dos Juanas como otras hubo en San Jerónimo.

Muchas Juanas coincidieron con la nuestra en el convento de San Jerónimo: Juana de San Agustín, Juana de San Antonio, Juana de los Ángeles, Juana de San Ildefonso, Juana de Santa Ynés, Juana del Santísimo Sacramento, Juana de San José, Juana de la Natividad, Juana Manuela de San Gabriel, Juana de San Luis, Juana de San Jerónimo, Juana de Santa Rosa, Juana de San Antonio (cuento 13, además de Juana Inés de la Cruz). Otras monjas se llamaban Inés: Ynés de San José, Ynés de San Nicolás, Juana de Santa Ynés (cuento tres, además de Juana Ynés de la Cruz)¹¹. Entre los dos, predominaba el nombre de Juana. Esto es, de haberse llamado sólo Inés, no era necesario añadirse el Juana. He podido ver, además, que era respetado el primer nombre. Pocas veces se añadía un segundo nombre antes del "de...", "de San...", "de Santa...", "del...", "de los...", "de la...", "de las...", "de todos...", aunque sí hay ejemplos. En su época,

⁸ Véase Poot Herrera (2013).

⁹ Véase Chávez y Peniche (2011).

¹⁰ Véase Sara Poot Herrera (2003).

¹¹ Hago el recuento con base en el libro de Guillermo Schmidhuber. Véase Guillermo Schmidhuber (2013; con la colaboración de Olga Martha Peña Doria).

el añadido (religioso) "de la Cruz" sólo lo tuvo Sor Juana Inés de la Cruz; en el siglo, Juana Ramírez de Asuaje.

A la luz de nuevas publicaciones documentales, releemos las de décadas y siglos pasados, resignificadas cada vez más y, al cotejar unas y otras, nos acercamos más y documentalmente a la vida 'real' de este personaje extraordinario de México. Una especie de trabajo colectivo que haría justicia individual a quien propuso al mundo y desde México que las letras de oro español y los números universales podrían y podían seguir siendo eternamente nuevos. Lo hizo desde su propia creación. ¿Cómo se llamaba?, ¿qué nombre perdió o se transformó al renunciar a la publicidad del siglo, a su siglo? La propuesta es volver a la onomástica inicial de Sor Juana Inés de la Cruz y de allí (re)diseñar rutas de relaciones personales, familiares, sociales, entre otras. De esto tratan las líneas de este trabajo (sólo para interesados en la vida del genio del siglo XVII novohispano).

En la *Revista de la Universidad de México*, leemos esta nota de la redacción:

El investigador mexicano Enrique A. Cervantes ha realizado un hallazgo de importancia histórica y literaria singularísima: el original del testamento que Sor Juana Inés de la Cruz preparó el año de 1669, y que se encontraba, ignorado, en el Archivo de Protocolos de esta ciudad de México. El diario *Excelsior* dio a conocer el texto y, dada su innegable trascendencia, nos parece oportuno traerlo a las páginas de Universidad de México. Es el siguiente TESTAMENTO Y RENUNCIACIÓN DE BIENES DE JUANA INES DE LA CRUZ. NOVICIA DEL CONVENTO DE SAN JERONIMO DE LA CIUDAD DE MÉXICO (Redacción Revista de la Universidad de México 1947: 10).

Esta publicación de 1947, anterior al libro de Enrique A. Cervantes –*Testamento de Sor Juana Inés de la Cruz y otros documentos*, de 1949¹² (y que se dice ha aparecido antes en el periódico *Excelsior*, y en otros periódicos y medios de difusión dentro y fuera de México, como informa luego Cervantes en la Introducción del libro de 1949), ha sido poco comentada (en general, se ubica el hallazgo del testamento en 1949 y no a principios de 1947 cuando lo publica esta revista). Por orden de aparición la considero importante, puesto que documentalmente se adelanta a dos libros que con el mismo tenor aparecieron también en 1947: los *Cuatro documentos relativos a Sor Juana*, libro publicado por Lota M. Spell,¹³ y *La familia de Sor Juana Inés de la Cruz. Documentos inéditos* que, con prólogo de Alfonso Méndez Plancarte, editó Guillermo Ramírez España.¹⁴ Cabe comentar que en dichas publicaciones de la segunda

¹² Véase Cervantes (1949).

¹³ Véase Spell (1947). Se encuentran en el Archivo de Notarías. Departamento del (ex) Distrito Federal.

¹⁴ Véase Ramírez España (1947). Con los 31 documentos se publican 13 facsímiles de documentos, seis facsímiles de firmas y el 'Árbol de la familia de Sor Juana Inés de la Cruz'. La misma Lota M. Spell reseña este libro en la *Revista Iberoamericana* (véase Spell 1948).

mitad de los años cuarenta la Universidad Nacional Autónoma de México tuvo una función importante en términos de divulgación de este tipo de documentos.

En una reseña de la *Nueva Revista de Filología Hispánica* de 1950, Víctor Adib reunió el libro de Spell (1947), el de Ramírez España (1947) y el de Enrique A. Cervantes (1949).¹⁵ Adib informó que los cuatro documentos que aparecen en Spell –1) solicitud para testar, 2) la licencia, 3) el testamento y 4) carta de donación de una esclava– están incluidos en el libro de Cervantes, quien en la Introducción de éste informa que desde 1930 asiste todos los días al Archivo de Notarías de la Ciudad de México y revisa documentos (volúmenes protocolarios) de la época virreinal novohispana. Comenta que no había publicado antes varios de estos documentos seleccionados por él con la esperanza de que aparecieran otros hallazgos. Finalmente, en 1949, Cervantes publica 20 documentos entre los que se encuentran¹⁶:

Documento I: la "Solicitud de Juana Inés de la Cruz, novicia del Convento de San Jerónimo, para otorgar su testamento y renuncia de bienes. 15 de febrero de 1669" (Cervantes 1949: 15). Se incluye el Auto de licencia, "así lo proveyó y firmó el Doctor don Antonio de Cárdenas Salazar. Ante mí, Luis de Perea. Notario Apostólico y Público. Rúbricas. (Not. a cargo de José de Anaya. 20 de febrero de 1669. Foja 59)". Cervantes publica también el "facsímil de la solicitud de Juana Inés para otorgar su testamento" (Cervantes 1949: 13).

Documento II: el "Testamento y renuncia de bienes de Juana Inés de la Cruz, novicia del convento de San Jerónimo. 21 de febrero de 1669" (Cervantes 1949: 16-18).

Documento III: la "Donación de una mulata a Juana Inés de la Cruz por Doña Isabel Ramírez, su madre. 25 de febrero de 1669" (Cervantes 1949: 18-20).

Qué feliz ajetreo en el Convento de San Jerónimo de la Ciudad de México el jueves 21, el viernes 22, el sábado 23, el lunes 25 de febrero de 1669. Y en medio, ¡el domingo 24 de febrero!

En cada uno de estos documentos que consignan esos días, Cervantes anota en los títulos de cada uno el nombre de "Sor Juana Inés de la Cruz". Veamos qué pasa con este nombre y con el original. Y aquí me interesa una nota de Víctor Adib, donde da más crédito a la publicación de Spell que a la de Cervantes, debido a la pulcritud y cuidado en las transcripciones por parte de la investigadora. De todos modos, en su reseña de la *NRFH* Adib hace pequeñas correcciones a la transcripción de Spell; una de ellas, en la carta de donación de la esclava, que hace Isabel Ramírez a su hija monja, la investigadora transcribe "dicha Inés hija humilde" en vez de "dicha

¹⁵ Véase Adib (1950).

¹⁶ No tengo a la mano los *Cuatro documentos relativos a Sor Juana*, de Lota M. Spell (1947); sí el *Testamento de Sor Juana Inés de la Cruz y otros documentos* de 1949 de Cervantes (1949) y de allí cito los datos que interesan en este trabajo.

mi hija humilde", como corrige Víctor Adib (Abid 1950: 76), similar a la de la transcripción de Cervantes donde se dice: "y ser la dicha mi hija humilde" (Cervantes 1949: 18).

Hemos visto que su nombre ha aparecido como Juana Inés de la Cruz –*Libro de Profesiones del Convento de las Carmelitas Descalzas*– y como Juana Inés de Asuaje –'Preliminar a la *Poética Descripción de la Pompa Plausible*'–. Asomémonos a otros documentos de la misma época y más cercanos aún a la familia Ramírez (de los tres citados –I, II y III–, el de "Juana Ramírez de Asuaje" aparece en II y III, respectivamente por parte de ella y de su madre); el que abrió camino es su testamento.

Volvamos a la *Revista de la Universidad de México* (enero de 1947; cuarto número del tomo 1 de la revista y primer número del año).

Es "El testamento de Sor Juana Inés de la Cruz' del 23 de febrero de 1669 (que a la vista de 'todos' por primera vez circuló ampliamente en 1947) y más tarde entre los "otros documentos" de 1949) y allí se lee:

sea notorio al que presente vieren cómo yo, Juana Inés de la Cruz, novicia en este convento de mi padre San Jerónimo, que en el siglo me llamaba doña Juana Ramírez de Asbaje, natural de la provincia de Chalco, hija legítima de don Pedro de Asuaje y Vargas, difunto, y de doña Isabel Ramírez, su mujer y mis padres y señores [...] que es fecho en la Ciudad de México, a veinte y tres del mes de febrero de mil seiscientos sesenta y nueve años. Y la otorgante, a quien yo, el Escribano doy fé, conozco, lo firmó: siendo testigos el padre Antonio Núñez de Miranda de la Compañía de Jesús y el Licenciado José de Lumberia y Juan Güemes, vecinos de México. *Juana Inés de la Cruz*. Ante mí, José Anaya. Escribano de Su Majestad (en Redacción Revista de la Universidad de México 1947: 10).

De la cita, me interesa enfatizar la frase "que en el siglo me llamaba doña Juana Ramírez de Asbaje,¹⁷ natural de la provincia de Chalco, hija legítima de don Pedro de Asuaje y Vargas, difunto, y de doña Isabel Ramírez, su mujer y mis padres y señores". Mi interés aquí no es tanto por el apellido paterno ni por lo de "hija legítima" (que son muy importantes) sino por el nombre que ella misma documenta: el de Juana (que no el de Inés, ni el de Juana Inés).

Es importante también lo que dice en su testamento (1669) respecto a su propia muerte (llegaría el 17 de abril de 1695): "y cuando su Divina Majestad fuere servido de llevarme, quiero ser sepultada en la parte y lugar que se acostumbra sepultar a las religiosas profesas que lo han sido de este dicho convento" (en Redacción Revista de la Universidad de México 1947: 10).¹⁸

¹⁷ Copio el "Asbaje" tal y como aquí aparece; sin embargo, de aquí en adelante me referiré como "Asuaje".

¹⁸ Desde el viernes 17 de abril de 2015 los huesos atribuidos a Sor Juana están en una urna especial del coro bajo del (ex) Convento de San Jerónimo de la Ciudad de México, donde –si pertenecen a Sor Juana Inés de la Cruz– allí reposaban desde el domingo 17 de abril de 1695. Declarar oficialmente 'persona ilustre' a Sor Juana Inés de la Cruz no obliga llevar sus restos al cenotafio de los personajes ilustres en México.

Igualmente, la 'preferencia' que da, respecto a su herencia, a su hermana María Ramírez de Asuaje: "y por causa de ser fallecida la dicha mi madre, al tiempo que suceda el mío, nombro en su lugar y por tales mis herederas a mis dichas doña María de Asuaje y Vargas, mi hermana, y por su falta a doña Josefa Asuaje y Vargas, asimismo mi hermana". Lo llamo 'preferencia' tomando en cuenta que en 1669 Josefa ya se había casado (1664) y no así María, quien –se dice– se casó años después con Lope de Ulloque. Sin embargo, años más tarde –11 de enero de 1687–, a un año de su muerte (3 de enero de 1688) Isabel Ramírez en su testamento dice: "Item mando que a la dicha María de Asuaje, mi hija, de estado doncella, se le den trescientos pesos de oro común para que con ellos pueda tomar estado y quede igualmente con todos los demás mis hijos para que no tengan que decir ni alegar sobre este punto" (en Ramírez España 1947: 18).¹⁹

En el *Libro de Profesiones* de San Jerónimo, Sor Juana Inés de la Cruz anota que Ysabel María de San José profesó en este convento el 29 de agosto de 1688 (murió el 15 de julio de 1725); es hija de doña María Ramírez y del capitán Fernando Martínez de Santolalla (Acta 293). En otro lugar mencioné que me llamaba la atención que, a diferencia de todas las actas (a excepción de una de años antes de que Sor Juana estuviera en San Jerónimo), primero se mencionara el nombre de la madre y luego el del padre. María Ramírez (así aparece en el acta) fue la madre de Ysabel María de San José. De Fernando Martínez de Santolalla, su padre, no se sabe nada hasta el momento.²⁰ Tampoco se ha visto (hasta la fecha) el acta de matrimonio de María Ramírez con Lope de Ulloque;²¹ sí el acta de defunción (murió el 17 de septiembre de 1691) donde se menciona "viuda de Lope de Ulloque".²²

Habría que revisar lo que dice en su testamento de 1687 Isabel Ramírez –la dicha María de Asuaje, mi hija, de estado doncella–, que parece no coincidir con lo que se sabe del estado civil de María Ramírez: casada con Lope de Ulloque. Isabel Ramírez menciona a sus hijos casados: Josefa con José de Paredes ("de quien hoy es viuda"); Antonia, casada con Juan de la Nobela; Inés con José Miguel de Torres; Diego, casado con María Páez de Anunsarri; menciones relacionadas con las dotes y daciones a sus hijos (al casarse, a Josefa, una esclava mulata, de nombre Beatriz; a Inés, un esclavo mulato, de nombre Francisco; a Diego, un esclavo mulato,

¹⁹ Guillermo Ramírez España que dicho testamento está en el Archivo General de la Nación. Legajo 889, Expediente 3. Páginas 317 y siguientes.

²⁰ Empiezan a aparecer noticias (búsqueda de genealogías por Internet) acerca de estos personajes; por ejemplo, Fernando Martínez de Santolalla, del que se dice nació en 1634; María Ramírez (1645); Isabel María, su hija (1670). Aparece también el nombre de Lope de Ulloque y su fecha de nacimiento (1620).

²¹ En la Biblioteca Pública del Estado de Jalisco Juan José Arreola en 'Bienes de Difuntos' encuentro estos datos: Aparece el nombre de un Lope de Ulloque y Sotomayor (véase Biblioteca Pública del Estado de Jalisco Juan José Arreola s. f.: progresivo 2250 y 2251).

²² Véase Paz (1982).

de nombre José; a Antonia, casada, nada, y ahora Isabel pide que se le den trescientos pesos lo mismo que a María, "doncella"). Isabel declara haber dotado esclavos a sus hijos casados: Josefa María, Diego e Inés. No a Antonia, casada, tampoco a María, "doncella". Y un día después de la profesión de Sor Juana Inés de la Cruz, llamada Juana Ramírez de Asuaje por su madre, conocemos el acta específica de dotación de una esclava. Ya Octavio Paz se refirió al nombre religioso de Sor Juana y al nombre con que "en el siglo" dice ella misma que se llamaba.

Volviendo a citar su testamento, nos detenemos en estas líneas en las que dice: "Y declaro, que la cantidad de los tres mil pesos de la dote que se entregó a este convento, no es de ninguna de mis legítimas; y para que así conste, lo declaro" (en Redacción Revista de la Universidad de México 1947: 10). Dice que el dinero no proviene de sus "legítimas" pero no se dice quién lo proporcionó. Sabíamos de su 'padrino' don Pedro Velázquez de la Cadena, pero datos relativamente nuevos indican otra posibilidad.

Regresaremos a la dote de Sor Juana. Por ahora, la cita nos lleva al 'Testamento de José Miguel de Torres' (casado con Inés, medio hermana de Sor Juana) quien, cuando se refiere a su hija Sor Feliciano de San Nicolás, monja de San Jerónimo, dice: "a quien para su dote le dieron de limosna los tres mil pesos de él, y yo hice los gastos de entrada y profesión y demás cosas que se le ofrecieron, que en ellas gasté como dos mil pesos" (en Ramírez España 1947: 43).²³ Con la cita, una breve explicación: quien daba los tres mil pesos de dote no se encargaba precisamente de los otros gastos, que eran muchos. En este caso, fue el padre de la profesora; en otros, podría ser el padrino, quien no necesariamente pagaba la dote.

Habiendo anotado tres puntos del propio testamento de Sor Juana, relacionándolo con otros testamentos, volvamos a lo relativo a su nombre. En la 'Donación de una mulata a Juana Inés de la Cruz, por Doña Isabel Ramírez, su madre. 25 de febrero de 1669' (tercer documento en Cervantes 1949: 18s.), dice Doña Isabel:

Sepan cuantos esta carta vieren como yo, doña Isabel Ramírez, vecina de la provincia de Chalco, estando en esta ciudad, viuda de don Pedro de Asuaje y Vargas, mi esposo, digo: que, por cuanto siempre he tenido intención y deliberada voluntad de darle a *doña Juana Ramírez de Asuaje*, mi legítima hija y del dicho mi esposo que al presente se halla de religiosa profesora en el Convento del Señor San Jerónimo de esta ciudad, una mulata, mi esclava, nombrada Juana de San José, hija de Francisca de Jesús, una mulata, asimismo mi esclava, que está en dicho convento, sirviéndole; por haber sido y ser la dicha mi hija humilde, virtuosa y muy obediente, y porque de presente le es preciso y muy necesario el tener quien que le asista y sirva [...], le hago gracia y donación, pura, mera y perfecta e irrevocable 'inter vivos' que el Derecho llama, a la *Doña Juana Ramírez de Asuaje*, de la dicha mulata, que será de la edad de diez y seis años, [...] para que, de hoy en adelante, haga y disponga de ella a su voluntad como de cosa suya propia, vendiéndola, donándola o traspasándola [...] y la otorgué en la Ciudad de México a veinte y cinco de febrero de mil

²³ Informa Guillermo Ramírez España que dicho testamento está en el Archivo General de Notarías del D.F. Protocolo de Juan de Auncibay Anaya. Año de 1718.

y seiscientos sesenta y nueve años; y la otorgante que yo, el Escribano, doy fe conozco, no firmó, porque dijo no saber; a su ruego, firmó un testigo; siéndolo el Bachiller Ambrosio de la Lima; el Bachiller José de Lumberia, Presbítero, y Bachiller Diego de Figueroa, presentes. A ruego y por testigo, Bachiller Ambrosio de la Lima. Ante mí: José de Anaya, Escribano de su Majestad. Rúbricas. (Notarías a cargo de José de Anaya. 21 de febrero de 1669, foja 61 vuelta) (en Cervantes 1949: 19; mi énfasis).²⁴

Desde 1947, cuando Enrique A. Cervantes publicó en la *Revista de la Universidad de México* el 'Testamento y renunciación de bienes de Juana Inés de la Cruz, novicia del convento de San Jerónimo de la ciudad de México' y ese mismo año aparecieron los *Cuatro documentos relativos a Sor Juana*, con advertencia de Lota M. Spell, se leyó lo dicho por parte de quien estaba a punto de profesar –"que en el siglo me llamaba doña Juana Ramírez de Asuaje"– y de su madre Isabel, recién acabada de profesar su hija –"he tenido intención y deliberada voluntad de darle a *doña Juana Ramírez de Asuaje*, mi legítima hija y del dicho mi esposo que al presente se halla de religiosa profesa en el Convento del Señor San Jerónimo de esta ciudad, una mulata, mi esclava, nombrada Juana de San José". Madre e hija coinciden en lo de "Juana"; ninguna se refiere a "Inés". Y así aparece en otros documentos. Entonces, anotamos; Juana Inés de la Cruz, religiosa; Juana Ramírez de Asuaje, en 'la publicidad del siglo'. Pero, curioso, estamos viendo documentos de la misma época, y pasado ya el episodio del convento de las carmelitas.

De ese mismo año de 1947 de cuatro documentos sacados a la luz es el libro de Guillermo Ramírez España, *La familia de Sor Juana Inés de la Cruz*. Los 31 documentos que contiene fueron de fundamental importancia para los interesados en la vida de la monja jerónima. ¿Por qué el interés en la vida personal? Por el genio de una mujer clausurada que trascendió tiempos y espacios, una mujer que también fue censurada en su época. ¿El motivo? Su genio, su fama, 'el no ser de padre honrado', el estar 'despierta' mientras la 'sombra fugitiva' recorría los horizontes de la noche y llegaba 'el mundo iluminado'. Pero, más que censurada, fue famosa y querida, dentro y fuera del convento; dentro y fuera de México: ella, la niña Juana, Juana Ramírez de Asuaje, Juana Inés de la Cruz. Entre otros documentos destaco el 'Testamento de Isabel Ramírez', madre de Sor Juana, y una 'Declaración rendida por Sor Juana Inés de la Cruz', los dos localizados en el Archivo General de la Nación.²⁵

Comencemos por el 'Testamento de Isabel Ramírez'. En una parte de este testamento, Isabel Ramírez dice: "declaro que yo he sido mujer de estado soltera y he tenido por mis hijos naturales, a Doña Josefa María y a Doña María de Asbaje y a la *madre Juana de la Cruz* [yo enfatizo], religiosa del Convento del Señor San Jerónimo de la ciudad de México" (en Ramírez

²⁴ El siguiente documento es 'Licencia a Sor Juana Inés de la Cruz para que venda una esclava de su propiedad. 19 de mayo de 1683' (véase Cervantes 1949: 16-18) [Publicado antes por Spell]. Y el siguiente, 'Sor Juana Inés de la Cruz vende a su hermana doña Josefa Ramírez de Asbaje, una esclava. 6 de junio de 1694' (Cervantes 1949: 22s.).

²⁵ Véase Ramírez España (1947: 12-21; 70s.).

España 1947: 17).²⁶ El testamento "es hecho en la hacienda de labor nombrada Panoayan, que está en términos del pueblo de Amecamecan, de la provincia de Chalco, a once días del mes de enero de mil seiscientos y ochenta y siete años" (en Ramírez España 1947: 19). Juana Inés llevaba casi 18 años de ser monja jerónima (más uno de novicia, y antes con las carmelitas apareció como Juana Inés de la Cruz) y su madre la seguía nombrando Juana, madre Juana de la Cruz.

Más adelante, Isabel Ramírez dicta:

declaro que a la *Madre Juana de la Cruz*, mi hija, al tiempo y cuando entró religiosa, no le di ni le he dado parte ni porción alguna, la cual me tiene dicho que antes de su profesión en su testamento, otorgó donación y renuncia de lo que le podía venir y tocar de mis bienes en Doña Josefa María de Asbaje, mi hija y su hermana y en Doña María de Asbaje, asimismo su hermana y mi hija. Aunque es verdad que a la dicha *Madre Juana de la Cruz* le di una mulata esclava nombrada Juana por modo de donación, que está en mi voluntad no se comprenda en la cómoda división y participación que se hiciera de mis bienes entre mis herederos, sino que hayan las dichas en quienes tiene renunciando lo que les cupiere en dicha división y partición (en Ramírez España 1947: 20; mi énfasis).

Vemos una vez más que Isabel Ramírez tenía arraigado en ella el nombre de su hija Juana. Había cambiado el "Ramírez" por el "de la Cruz", pero en ningún momento se ha referido a ella como Inés ni como Juana Inés.

Por su parte y años después, en su 'Declaración rendida por Sor Juana Inés de la Cruz' el 2 de junio de 1683, Sor Juana aclara que no le debe a don Francisco de Villena lo que él dice ("cantidad de plata labrada") sino que recibió "seis platillos de plata" por parte de su hermana Josefa para que le consiguiera dinero a ésta, interesada por comprar una hacienda. Que lo recibido no era lo suficiente para hacerlo y que quien le debe dinero a ella –a Sor Juana– es él, lo mismo que el rédito de trescientos pesos "pertencientes a una niña que tiene esta declarante a su cargo [...] y dijo ser la verdad so cargo del juramento hecho en que se afirmó y ratificó; declaró ser de más de treinta años y lo firmó con dicho Señor Provisor [Don Diego de la Sierra]. Juana Inés de la Cruz" (en Ramírez España 1947: 70s.). Se ha relacionado a esta niña (1683) con Sor Isabel María de San José, quien profesó en San Jerónimo el 29 de agosto de 1688, cinco años después de la declaración de Sor Juana. Tendríamos que hacer más búsquedas relacionadas con monjas emparentadas con ella, que tampoco está cerrado este capítulo. ¿Cuál lo está en cuanto a la biografía de Sor Juana?

²⁶ Más adelante, Isabel Ramírez dice: "Y asimismo declaro por tales mis hijos naturales a Don Juan Ruiz Lozano, a Doña Antonia y Doña Inés Ruiz Lozano [declárolos por tales mis hijos naturales, para que de ellos conste]" (Ramírez España 1947: 17). Otro documento del libro de Ramírez España es el 'Acta de defunción de Isabel Ramírez': "En tres de enero de mil seiscientos y ochenta y ocho años murió Doña Isabel Ramírez, vecina de Meca Meca, soltera [...] Vivía en la calle de Monte Alegre. Enterróse en la Iglesia de Nuestra Señora de la Merced" (en Ramírez España 1947: 57).

Posteriormente a su salida del convento de las carmelitas (18 de noviembre de 1667) y a poco más de un año de haber profesado en el de las jerónimas, hay un 'Memorial y licencia para llevar a cabo el orden de hábito de bendición' en este convento. Augusto Vallejo dio pistas de este documento y fue publicado por Alejandro Soriano Vallès.²⁷

Y aquí aparece esa otra posibilidad de quien dio la dote para la profesión de Sor Juana Inés de la Cruz. Cito (del libro de Soriano Vallès) lo pertinente al modo de referirse a quien un año después tomará los hábitos en San Jerónimo:

Sébase por esta carta cómo yo Juan Caballero maestro cirujano de esta ciudad de México. Digo que por quanto en el conbento de religiosas de San Jerónimo della está *Doña Juana Ramírez* hija legítima de Don Pedro de Asuaje y de Doña Isabel Ramírez la cual tiene y ha tenido ánimo y deliberada voluntad de permanecer y tomar el ábito de bendición en él, para lo qual por memorial al que presentó ante el Señor Don Juan de Poblete Deán de la santa iglesia catedral metropolitana de esta dicha ciudad me hizo relación de lo referido y pidió se sirviese de conceder licencia a las madres Piora vicaria y difinidoras del dicho conbento para que la propusieran a la comunidad y que siendo recevida por votos se otorgasen las escrituras de dote y todo lo demás que se acostumbra Reservando de los sietecientos pesos y para que se señalase persona que le diese el dicho ábito de bendición= [...] y estando recevida concede licencia para que otorguen las dichas escrituras en orden al dote, obligándose la persona legallana y abonada a/ que quince días antes de su profesión lo entregará a dicho convento... y así cuando la persona que le aya de dar el dicho ábito de bendición para proveer lo que convenga, como más largamente consta y parece del dicho memorial y licencia que es del tenor siguiente memorial (Soriano Vallès 2010: 435).

El escrito es prueba de que Juan Caballero (primo político de *Doña Juana Ramírez*) es quien se compromete a pagar la dote. Se pierde así la plena certeza de que hubiera sido Velázquez de la Cadena quien pudo haber sido quien pagara los gastos de la ceremonia como, lo vimos anteriormente, lo hizo y declaró el padre de otra monja.

En el escrito, cambia la voz del declarante y oímos hablar a la joven, "la cual tiene y ha tenido ánimo y deliberada voluntad de permanecer y tomar el ábito de bendición en él":

Doña Juana Ramírez hija legítima de Don Pedro de Asuaje y de Doña Isabel Ramírez=Digo que con la licencia quello. a Se sirvió de concederme de entrar en el conbento de San Jerónimo donde estoy actualmente entraxe de seglar mientras se disponía el tomar el ábito de bendición para poder conseguir mi buen deseo, pido y suplico alla Señoría, se sirva de conceder licencia a las madres Piora Vicaria y difinidoras para que me propongan a la comunidad, y siendo Recevida por botos se otorguen las escrituras de dote y alimentos, y todo lo demás que se acostumbra, Reservándome los sietecientos pesos, y así mesmo para que pueda señalarse persona que me dé el ábito de bendición, espero Recevir el favor que de la grandeza de ellas se espera=*Doña Juana Ramírez* Licencias México y febrero seis de mill seiscientos y sesenta y ocho años [...] (Soriano Vallès 2010: 435s.).

²⁷ Véase Soriano Vallès (2010: 433-438). Copio los datos de Vallès: "SELLO TERCERO UN REAL, AÑOS DE MILL Y SEISCIENTOS Y QUARENTA Y DOS Y SEISCIENTOS Y QUARENTA Y TRES. Archivo General de Notarías de la ciudad de México. Fondo Antiguo. Escribano Real José de Anaya, número 6, volumen 13, año de 1667, ff. 20-22".

Doña Juana Ramírez (que no Juana Inés de la Cruz) ya estaba en el convento desde días antes del 6 de febrero de 1668. Juan Caballero retoma la escritura y vuelve a referirse, y dos veces, a Doña Juana Ramírez. La priora, la vicaria y las tres definidoras de San Jerónima aceptan la solicitud y se comprometen, "otorgamos que aceptamos esta escritura de obligación... nos obligamos de dar a la dicha *Doña Juana Ramírez* el ámbito de bendición luego y "ascrito" la profesión solemne y belo negro" (Soriano Vallès 2010: 436). Eso fue el 8 de febrero de 1668. Entre los testigos con Juan Caballero, estaba Joseph de Lumbeira.²⁸ No tenemos todavía el dato de quién dio el hábito de bendición a Sor Juana Inés de la Cruz, seguramente en días cercanos a ese 8 de febrero y al 24 del mismo mes de 1667. Pasó así de seglar, a novicia y un año después profesó como monja jerónima. Lo recordaría en su *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* el 1º de marzo de 1691.

Del 18 de febrero de 1669 es una Carta de pago, relacionada con el documento anterior (de febrero de 1668)²⁹. Es la carta de pago que retira las escrituras en las que Juan Caballero se compromete a pagar la dote de Doña Juana Ramírez. Cito (lo hice antes) sólo una parte:

En la ciudad de México a diez y ocho días del mes de febrero de mil y seiscientos y sesenta y nueve años, estando en el convento de San Jerónimo y en un locutorio de él, ante mí el escribano [José de Anaya] y testigos parecieron las madres priora, vicaria y definidoras de él [...], y con asistencia del doctor don Antonio de Cárdenas Salazar [...], y de Salvador de Careaga [...], a todas las cuales doy fe conozco, y dijeron que por cuanto Juan Caballero [...], por escritura que otorgó en ocho del mes de febrero del año pasado de seiscientos y sesenta y ocho, ante mí el presente escribano se obligó a pagar y satisfacer el dicho convento tres mil pesos de oro común en reales por la dote de *doña Juana Ramírez*, novicia, en cera, propinas y demás alimentos, y cumpliendo con su obligación y porque está de próximo la susodicha para hacer su profesión, quiere enterar la dicha cantidad con que se le otorgue carta de pago en forma que mejor en derecho lugar haya, otorgan que reciben del dicho Juan Caballero, por mano del licenciado José de Lumberra, presbítero, los dichos tres mil pesos de oro común en reales en mi presencia y de los testigos, de que me piden de fe, yo la doy, cómo en mi presencia recibieron la dicha cantidad y que doy en su poder y de la clausura adentro del dicho convento, realmente y en efecto [...] y cómo entregadas de ella otorgan carta de pago en forma y dan por nula, rota y cancelada la dicha escritura por no pedir ni demandar cosa alguna por haber cumplido el dicho Juan Caballero con su obligación, la cual original le entregaron al dicho licenciado José de Lumberra y lo otorgaron y firmaron con el dicho señor provisor mayordomo, siendo de testigos...
RÚBRICAS.

Eso fue el lunes 18 de febrero de 1669. Días después, Juana Ramírez religiosamente se llamó Sor Juana Inés de la Cruz, como consta en su Acta de Profesión (251):

²⁸ Véase Soriano Vallès (2010: 438).

²⁹ La copia de una transcripción que encuentro en un documento llamado 'Diplomática privada', publicada ésta por la Universidad del Claustro de Sor Juana. Entre otros documentos, es el número 12. *Carta de pago del convento de San Jerónimo a Juan Caballero por concepto de la dote de la novicia Juana Ramírez*. Escribano: José de Anaya. Ciudad de México, 1669, 18 de febrero, 137.

Yo sor Juana Ynés de la Cruz hija legítima de don Pedro de Asuaje Vargas Machuca y de Ysabel Ramírez por el amor y servicio de Dios nuestro señor y de nuestra señora la virgen María del glorioso nuestro padre San Jerónimo y de la bien aventurada nuestra madre Santa Paula hago voto y prometo a Dios nuestro señor y a vuestra merced el señor doctor don Antonio de Cárdenas y Salazar, canónigo de esta catedral juez provisor de este arzobispado en cuyas manos hago profesión en nombre del ilustrísimo y reverendísimo señor don Payo de Ribera obispo de Guatemala electo arzobispo de México y su gobernador y de sus sucesores de vivir y morir todo el tiempo y espacio de mi vida en obediencia pobreza sin cosa propia en castidad y perpetua clausura sola regla de nuestro de nuestro padre San Agustín y constituciones a nuestra orden y casa concedidas en fe de lo cual firmo de mi nombre hoy a 24 de febrero del año de 1669.

María de San Miguel
Priora.

Juana Ynés de la Cruz.

Dios me haga santa (en Schmidhuber 2013: 199).

No era la primera vez que se llamaba así. En su testamento del sábado 23 de febrero de 1669 declaró: "yo, Juana Inés de la Cruz, novicia en este convento" (en Redacción Revista de la Universidad de México 1947: 10). Cedía sus bienes materiales. Éstos se multiplicarían a partir de sus palabras, sus números, los bienes literarios que le eran encomendados y los que le venían del cuerpo y del alma de la poesía.

Horas después de haber hecho su testamento y ya en domingo, 24 de febrero de 1669, firmó su acta de profesión. En la parte inferior de la hoja aparece de nuevo su firma, adelantando el día de su muerte, como lo pensó también al testar. Repensar el nombre de quien inmortalmente sería Sor Juana Inés de la Cruz nos lleva a pensar que en 2019 serán 350 años de su profesión, y también será domingo.

Bibliografía

ADIB, Víctor (1950): '*Cuatro documentos relativos a Sor Juana* [...] [Reseñas].' En: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 4.1, 76-80.

ALATORRE, Antonio (2007): *Sor Juana a través de los siglos (1668-1910). Tomo 1 (1668-1852)*. México: El Colegio de México / El Colegio Nacional / UNAM.

BIBLIOTECA PÚBLICA DEL ESTADO DE JALISCO JUAN JOSÉ ARREOLA (s. f.): 'Base de datos Bienes de Difuntos'. http://www.bpej.udg.mx/difunts_busc4_old [13.01.2019].

CALVO, Hortensia / Beatriz Colombi (2015): *Cartas de Lysi. La mecenas de sor Juana Inés de la Cruz en correspondencia inédita*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert.

CERVANTES, Enrique A. (1949): *Testamento de Sor Juana Inés de la Cruz y otros documentos*. México: s. n.

CHÁVEZ Y PENICHE, Margarita Loera (2011): *Flor de volcanes. Sor Juana Inés de la Cruz: vida y obra en la región donde nació*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / ENAH / INAH.

CRUZ, Juana Inés de la (1700): *Fama y Obras pósthumas del Fénix de México, Décima Musa, Poetisa Americana, Sor Juana Inés de la Cruz* [...]. Editado por Juan Ignacio Castorena y Ursúa. Madrid: Imprenta de Manuel Ruiz de Murga.

CRUZ, Juana Inés de la (1951): *Obras completas I. Lírica personal*. Editado por Alfonso Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica.

PAZ, Octavio (1982): *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. Barcelona: Seix Barral.

POOT HERRERA, Sara (2013): 'Nueve Juanas y dos Inés en mi crucigrama de lectura' [sin publicar]. En: *Congreso Internacional de Lectura / UC-Mexicanistas "Lectores somos y en la Filey andamos"*, 12 de marzo. Mérida: Universidad Autónoma de Yucatán.

POOT HERRERA, Sara (2003): 'Hay loas que no hacen ruido. La hipotética loa infantil de Sor Juana'. En: Mabel Moraña / Yolanda Martínez-San Miguel (coords.): *Nictimene... sacrilega. Estudios coloniales en homenaje a Georgina Sabat-Rivers*. México: Universidad del Claustro de Sor Juana / Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 299-330.

RAMÍREZ ESPAÑA, Guillermo (1947): *La familia de Sor Juana Inés de la Cruz. Documentos inéditos*. México: Imprenta Universitaria.

REDACCIÓN REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO (1947): 'El Testamento de Sor Juana Inés de la Cruz'. En: *Revista de la Universidad de México*, 4.1, 10. <https://www.revistadelauniversidad.mx/storage/93d19657-3f74-42d1-ac0c-f4136e54fbe3.pdf> [13.01.2019].

SCHMIDHUBER DE LA MORA, Guillermo (2013): *De Juana Inés de Asuaje a Juana Inés de la Cruz. El Libro de profesiones del Convento de San Jerónimo de México*. Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura.

SCHMIDHUBER DE LA MORA, Guillermo / Olga Martha Peña Doria (2016): *Familias paterna y materna de sor Juana. Hallazgos documentales*. México: Centro de Estudios de Historia de México Carso.

SORIANO VALLÈS, Alejandro (2010): *Sor Juana Inés de la Cruz. Doncella del verbo*. Hermosillo: Editorial Garabatos.

SPELL, Lota May (1948): 'La familia de Sor Juana Inés de la Cruz [Reseña]'. En: *Revista Iberoamericana*, 13, 26, 395-396.

SPELL, Lota May (ed.) (1947): *Cuatro documentos relativos a Sor Juana*. México: Imprenta Universitaria.

Sor Juana Inés de la Cruz: figuraciones del mecenazgo y la autoría

Beatriz Colombi

(Universidad de Buenos Aires)

Sor Juana produjo numerosos textos que tuvieron como destinatarias a las distintas virreinas novohispanas (Mancera, Laguna y Galve), pero la mayor parte de ellos estuvieron dedicados a María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, condesa de Paredes, marquesa de la Laguna, por la importancia indudable que tuvo en su destino letrado y por el lazo particular que las unía. Los distintos abordajes a la relación entre Sor Juana y su mecenas han seguido carriles dispares. Entre literatura y vida, retórica de amor cortés y amistad femenina, poética y política, tradición petrarquista, sáfica o neoplatónica, las lecturas se han diversificado asediando la poesía de ocasión, laudatoria, amorosa o festiva que la monja le destinó en los largos años de residencia de María Luisa en Nueva España, entre 1680 y 1688. Mi perspectiva se centrará en la representación de la poeta y de su protectora en los escritos que mutuamente se destinaron y que nuevos documentos permiten iluminar. Contamos hoy con pocas pero significativas piezas de la virreina sobre la poeta, entre ellas dos poemas y las cartas de Tulane, recientemente publicadas, que echan nueva luz sobre este relacionamiento, basado en el patrocinio y la reciprocidad. Si la poeta es presentada como un ingenio americano, la protectora es modulada en la poesía a través de distintas tradiciones discursivas que exaltan el rol femenino. Planteamos en este trabajo que en este diálogo de figuraciones se juega la emergencia de nuevas agencias femeninas en el siglo XVII, desde un discurso producido al margen del centro del poder imperial, como lo fue la Nueva España, y al margen también de un discurso patriarcal, que estos nuevos lugares y roles femeninos ponen en cuestión.

1. María Luisa y una primera stampa de su protegida

Hace un par de años publiqué, en coautoría con Hortensia Calvo, cartas inéditas de la condesa de Paredes, María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, con el título *Cartas de Lysi. La mecenas de sor Juana Inés de la Cruz en correspondencia inédita*. Se trata de dos piezas autógrafas conservadas en el fondo de manuscritos novohispanos de la Latin American Library de Tulane University, en New Orleans. A pesar de estar catalogadas, nadie había reparado seriamente en ellas hasta el momento del hallazgo, lo que confirma la percepción del archivo como un dispositivo de clasificaciones arbitrarias, que impone conservación y, al mismo tiempo, inquietantes silencios. Se trata de escritos privados de una mujer noble del siglo XVII que, como muchos, fueron desatendidos o bien librados al anonimato, confundidos entre legajos

burocráticos. Las dos cartas de la condesa fueron escritas en México y están dirigidas a sus parientes en España. La primera, fechada en diciembre de 1682, tiene por destinataria a su prima, María de Guadalupe de Alencastre, la duquesa de Aveiro, a quien Sor Juana homenajeara con un romance epistolar.¹ La segunda, destinada a su padre, Vespasiano Gonzaga, está datada en julio de 1687. A partir de estos documentos, fue posible trazar la primera biografía de la virreina y acercarse a alguien tan determinante para la fortuna literaria de la jerónima.² En uno de los pasajes más relevantes de esta correspondencia, en la carta de diciembre de 1682, la condesa esboza un breve retrato intelectual de la poeta mexicana, quizá el primer testimonio escrito de esta naturaleza sobre la monja documentado hasta hoy. Sus palabras resumen en pocos rasgos lo que será luego la imagen pública de la poeta:

Mucho te estimo que tomes el cansancio de participarme las novedades las cuales no te puedo corresponder con otras porque esta es una tierra que si no es las que llegan de allá no hay otras, que es insulsísima la tierra hacia eso y grande la soledad que de todos modos se padece, te aseguro. Pues otra cosa de gusto que la visita de una monja que hay en san Jerónimo que es rara mujer no la hay. Yo me holgara mucho de que tú la conocieras pues creo habías de gustar mucho de hablar con ella porque en todas ciencias es muy particular esta. Habiéndose criado en un pueblo de cuatro malas casillas de indios trujéronla aquí y pasmaba a todos los que la oían porque el ingenio es grande. Y ella, queriendo huir los riesgos del mundo, se entró en las carmelitas donde no pudo, por su falta de salud, profesar con que se pasó a San Jerónimo. Hase aplicado mucho a las ciencias pero sin haberlas estudiado con su razón. Recién venida, que sería de catorce años, dejaba aturdidos a todos, el señor don fray Payo decía que en su entender era ciencia sobrenatural. Yo suelo ir allá algunas veces que es muy buen rato y gastamos muchas en hablar de ti porque te tiene grandísima inclinación por las noticias conque hasta ese gusto tengo yo ese día (en Calvo / Colombi 2015: 177s.).

El fragmento contiene *in nuce* la leyenda sorjuanina, que seguramente otros relatores transmiten en la corte española y que consolidará, con el correr de los años, la 'fama' de la poeta. Encontramos aquí numerosos motivos usados por los distintos panegiristas, muchos de ellos retomados por Diego Calleja en la primera biografía en *Fama y obras phostumas* de 1700. Por eso, puede ser considerado el genotexto de la 'vida de autor' que de un modo u otro acompaña a las diversas ediciones de la obra de la jerónima, publicadas con tanto éxito después de *Inundación castálida*. Están presentes muchos de los caracteres que la propia sor Juana se atribuye en sus auto-representaciones, por lo que podemos sospechar que varios ingredientes

¹ Véase Colombi (2015b).

² María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, condesa de Paredes de Nava y marquesa de la Laguna (1649-1721) realizó una carrera ascendente en la corte española, siendo menina, dama de la reina, virreina de la Nueva España y, finalmente, camarera de Mariana de Austria y dama de Mariana de Neoburgo. Tras la muerte de Carlos II en 1700 y con el desencadenamiento de la guerra por la sucesión del trono, María Luisa parte al exilio en 1710, al igual que otros nobles que apoyaron la causa de los Habsburgo frente al reclamo de la casa Borbón. El exilio difumina sus rastros, como la historia ha difuminado mucho de lo que rodeó al mundo sorjuanino: manuscritos, cartas y huellas que buscamos afanosamente para conocer más y mejor a los sujetos que tuvieron un lugar privilegiado en su entorno. Véase Calvo / Colombi (2015).

proviene de los frecuentes encuentros en San Jerónimo entre la poeta y la virreina. Si bien la condesa no nombra a Sor Juana sino que se refiere a ella como "una monja que hay en san Jerónimo", el pasaje permite identificarla plenamente: origen humilde, ingenio, rareza, profesión religiosa, precocidad, autodidactismo.

El origen humilde destaca la virtud del personaje retratado, cuya procedencia no determina su destino, como en el discurso tradicional; al contrario, el ingenio sorjuanino resalta aun más en estas condiciones desfavorables. La pobreza es, por otra parte, un tópico acudido por la misma Sor Juana en varias oportunidades en las que se vale del tópico de la *humilitas*. Traduce, igualmente, la cosmovisión cristiana de la condesa, ya que remite a un biografema de ese universo, sobre todo a partir de la impronta franciscana. Las palabras trasuntan la profunda admiración que la virreina profesa por su protegida y ponen en evidencia que la desigualdad estamental no es óbice para el trato de confianza, afecto y complicidad que muestra la escena, propia de una *amicitia* femenina.³

Sor Juana es definida como "rara mujer"; raro según el *Diccionario de Autoridades* (1737), segunda y cuarta acepción, significa "Extraordinario, poco común o frecuente" (Real Academia Española 1737: s.v. *raro*₂) e "insigne, sobresaliente o excelente en su línea" (Real Academia Española 1737: s.v. *raro*₄), por lo que está usado con un sentido superlativo. La rareza es un rasgo común en un género biográfico femenino que circula desde el Renacimiento, conocido como 'catálogo de mujeres fuertes'. El sintagma "rara mujer", es el mismo que usa Diego Calleja y Castorena y Ursúa en *Fama y obras posthumas* de 1700. La propia Sor Juana se autodenominó "rara avis" en el romance 49 (v. 40), en respuesta al "caballero recién venido a la Nueva España". También encontró excepcional, y por tanto rara, la belleza de María Luisa, a quien atribuye "rara hermosura" (romance 61, v. 65). La condesa exhibe a Sor Juana como una extrañeza, una monstruosidad americana, propia del discurso del asombro frente al Otro articulado por Occidente sobre el Nuevo Mundo, imagen que permeará la recepción futura de la monja.

La profesión religiosa no aparece relatada como la canalización de una vocación espiritual sino como vía para huir de los "riesgos del mundo", lo que coincide con lo expuesto por Sor Juana años después en su *Respuesta* a Sor Filotea. No debe extrañarnos la naturalización de esta elección por parte de María Luisa: el atajo de la vida conventual era un modo de preservar

³ El amigo designa, en una primera instancia, a un individuo del mismo cuerpo social, pero la amistad moderna se manifiesta como una instancia nueva de relacionamiento, donde no intervienen intereses patrimoniales o familiares. Véase Ranum (1989). La amistad moderna anula inclusive las jerarquías sociales, como es el caso entre sor Juana y María Luisa. Gil-Olse, uno de los principales estudiosos de la *amicitia* femenina en el siglo XVII, sostiene que la representación de esta relación desplaza el tradicional tópico de "los dos amigos", ya una constante en la literatura auricular. Véase Gil-Olse (2016).

la moralidad entre las jóvenes en la colonia novohispana; como dice Sor Juana en la *Respuesta*, "era lo más decente que podía elegir". Si bien las cartas de María Luisa no dejan de aludir a la religiosidad, ya que hay menciones a Dios, a las oraciones, a su devoción por la Señora de los Milagros y de la Soledad, a su interés en la conversión y evangelización en América, en su retrato de Sor Juana no construye una etopeya en base a los caracteres espirituales o morales de su retratada, sino que enfatiza en su ingenio y relevantes dotes intelectuales, lo que entra en consonancia con la propia prédica sorjuanina sobre el nuevo lugar que reclama para las mujeres doctas de su tiempo.

Está presente también en esta estampa el tema de la frágil salud que la hace abandonar el convento de carmelitas descalzas para profesar en San Jerónimo, tema que ciertamente encontramos en Sor Juana, tematizado, por ejemplo, en el soneto 186 'Convaleciente de una enfermedad grave'. Del mismo modo, la alusión a su saber precoz y autodidacta, mentado por María Luisa como ciencias adquiridas "sin haberlas estudiado con su razón", es decir, sin la mediación de instituciones o maestros, cuestión a la que la propia monja refiere, entre otros lugares, en la *Respuesta* y en su último romance, el número 51 '¿Cuándo, númenes divinos?'. Relacionado con esto, el aturdimiento que su saber produce en sus contemporáneos, al punto de hacerlos dudar sobre si su conocimiento es "ciencia sobrenatural", esto es, infundida por Dios, o adquirida por el estudio, en palabras de Fray Payo, a quien cita la virreina.

El fragmento está enmarcado en un momento de la carta en que la condesa de Paredes confidencia la soledad que padece en su nuevo destino, por lo que la presencia de Sor Juana supone compañía, amistad, intercambio intelectual y lazo afectivo, circunstancias todas que desea transmitir a su más estrecha amiga al otro lado del Océano, su destinataria y admirada prima, la duquesa de Aveiro. Si la tierra mexicana es "insulsísima" por la falta de noticias, según sus propias palabras, sor Juana compensa sobradamente esta falta. La cita transmite ese ámbito de la intimidad en el que fácilmente pudo convertirse el locutorio de San Jerónimo, lugar de diálogo entre mujeres que se reconocen en los intereses compartidos.⁴ El gusto ("buen rato") que la mecenas extrae de estos encuentros traduce en términos de carta privada y discurso doméstico la relación que Sor Juana expresa, a través de los tópicos de la alabanza y el amor cortés, en la poesía que le destina a la virreina. La mecenas construye la imagen de la poeta al mismo tiempo que la poeta encomia en sus piezas a la mecenas, en un intercambio simbólico del cual ambas se benefician. Podemos considerar este texto como la presentación de la poeta ante la corte, ya que la destinataria, la duquesa de Aveiro, era una partícipe conspicua del mundo

⁴ En carta de Sor Juana a Antonio Núñez, conocida como carta de Monterrey, escrita en este mismo año de 1682 de acuerdo a los datos que se desprenden del mismo texto, los encuentros en San Jerónimo con los virreyes de la Laguna eran motivo de reproche por parte del confesor.

áulico e intelectual madrileño. También como el momento de cristalización de un rol, el de la mecenas, que dibuja en estos trazos el futuro que avizora para su protegida, ya en 1682.

2. El soneto dedicatoria a *Inundación castálida*

Ese futuro se concreta con la publicación de *Inundación castálida*, siete años más tarde, en 1689. Collantes Sánchez y García Aguilar, quienes realizan un estudio de las dedicatorias femeninas auriseculares en la poesía impresa entre 1650 y 1750, en un corpus representativo de este conjunto, encuentran que "[l]a primera autora que dirige en vida sus poemas impresos a una dignidad femenina es sor Juana Inés de la Cruz, quien en 1689 ofrece su recopilación poética a María Luisa Gonzaga Manrique de Lara, condesa de Paredes y marquesa de la Laguna" (Collantes Sánchez / García Aguilar 2015: 7). Este hecho no tiene una significación menor: la poeta indiana y la mecenas homenajeadas inauguran así un nuevo tipo de relacionamiento. El soneto dedicatoria sella, en el lugar de máxima exhibición, la relación contractual entre la poeta y su protectora.⁵

A la excelentísima señora condesa de Paredes, marquesa de la Laguna, enviándole estos papeles que su excelencia le pidió y que 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

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, Lysi 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 V. Excia., su criada
Juana Inés de la Cruz
(Cruz 1995-2004, tomo I: 303s.)⁶

⁵ El mecenazgo supone un acuerdo en el nivel simbólico: tanto para la poeta como para sus mecenas lo que se intercambia es fama y reconocimiento. Coincidimos con Alonso-Muñumer en su estudio sobre el mecenazgo hispánico en el siglo XVII, quien recalca que hubo "un doble aspecto en la dinámica del mecenazgo: el de perpetuar y ensalzar la memoria del mecenas –utilización política y social de la cultura– y el de cumplir con las necesidades de reconocimiento social del artista" (Alonso-Muñumer 2008: 51).

⁶ Se cita por la edición de la *Obras completas* de sor Juana, al cuidado de Méndez Plancarte; sólo se ha repuesto la mayúscula en algunas palabras siguiendo la primera edición en *Inundación castálida*, 1689.

No sabemos si Sor Juana tuvo alguna injerencia en el orden de esta obra, pero sí podemos estimar la función liminar que asignó a la pieza, destinada a la apertura del volumen. El poema ofició como puerta de ingreso a una publicación destinada, en una buena parte de sus composiciones, a la condesa de Paredes, quien, sin tener el lugar de Laura en el *Canzoniere* de Petrarca, funciona como hilo narrativo intermitente de todo el libro. *Inundación* comienza con este soneto y concluye con el *Neptuno Alegórico*, primer encuentro poético, ya que no real, de Sor Juana con la virreina. Como invirtiendo el orden del *Canzoniere*, cuya 'primera vez' narrada en el Fragmento III está ubicada en el comienzo del volumen, en una hábil apropiación y al mismo tiempo transformación de este modelo.

El soneto que abre *Inundación castálida* traduce el patronazgo en varios niveles alegóricos. En la equivalencia esclava y dueño en el primer cuarteto, campo y señor en el segundo cuarteto, escritora y musa en el primer terceto. En este terceto, la alegoría decanta parcialmente su sentido literal, ya que los sujetos implicados encuentran su correspondencia, pero todavía en un mundo ficcional, ya que la destinataria es designada con su alias poético (Divina Lysi) y la destinadora se presenta como madre de estos "borrones". En el final del poema, en una línea que es externa al mismo, el pacto de mecenazgo se precisa sin equívocos: una es "ama y señora" y la otra, "criada". La distancia jerárquica evidente en los paratextos (en el epígrafe del poema y en la última línea de la firma, donde el trato refleja la diferencia estamental entre ambos sujetos) se opone a la proximidad afectiva mostrada en el interior del poema que se hace visible en el tuteo ("a ti", "tuyos", "tuyas"). Como si dentro del poema se reprodujese un clima de familiaridad, intimidad y amistad. Y hasta un lenguaje amoroso de entrega de sí misma y de su obra, rendida ante la excelencia de la destinataria, donde confluyen las tradiciones del amor cortés y del discurso mariano, como veremos. Esta cercanía y alejamiento se sucede en el resto del libro, marcando los límites caprichosos entre los roles sociales y las genealogías poéticas puestas en juego.

El poema utiliza la matriz propia de la dedicatoria, donde el sujeto agradecido desea retornar los favores a su protector, presente en otras composiciones de la época regidas también por las pautas del patrocinio. Quizá Sor Juana tenga en cuenta la dedicatoria de Lope de Vega al Conde Duque de Olivares en *Circe*, en la que Lope utiliza la misma imagen de la esclavitud y de la poesía ofertada por el poeta como hijos putativos del mecenas:

Al Excelentísimo señor Don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares

Estos versos en la lengua de Castilla que se usaba no ha muchos años, expuestos a los pies de vuestra excelencia, como hijos de quien no puede ampararlos, salen a la luz forzados a llevar mi nombre; pero, pues son esclavos nacidos en su ilustrísima casa, los que no pudieron serlo por la sangre, serán Guzmanes por la crianza. Dios guarde a vuestra excelencia. Su capellán, Lope Félix de Vega Carpio (Lope de Vega 1983: 932).

Del mismo modo, la segunda alegoría del poema, la que se manifiesta en la relación señor, campo y frutos, se encuentra en la dedicatoria de Lope de Vega de sus *Rimas sacras* a Martín de San Cirilo, religioso descalzo de Nuestra Señora del Carmen: "Frutos son estos pensamientos del campo que V.P. ha labrado, y así es justo que se le ofrezcan, si bien es verdad que no corresponde a la labor el fruto". Y más adelante: "V.P. los reciba como hijos" (Lope de Vega 1983: 307).

Pero reparemos en la polisemia de la metáfora de la esclavitud en Sor Juana. Es, como vimos más arriba en el caso de Lope, la colocación subalterna propia del mecenazgo, donde el patrocinado suele representarse como siervo, criado y esclavo ante el señor.⁷ La esclavitud es también, dentro de la retórica del amor cortés, la típica rendición del amante frente a la amada, de la que se declara prisionero. No obstante, en el ámbito religioso, la esclavitud expresa inequívocamente la sumisión de la monja ante el Señor. Las profesas son ante todo, *Christi Ancilla*, o esclavas de Cristo. En otra dedicatoria, muy próxima en años a esta ya que está fechada en 1690, la correspondiente al Villancico a San José, Sor Juana destina el texto introductorio al santo y firma con la expresión "vuestra esclava, aunque indigna". Este solapamiento de imágenes religiosas y cortesanas se produce de modo próximo a la advertencia de Sor Filotea, el obispo de Puebla, sobre los límites entre las ciencias sagradas y las profanas. La esclavitud, por tanto, guarda todas estas ambigüedades y se nutre en su discurso de tan distintas procedencias.

El soneto dedicatoria connota, a través de la alegoría de la esclavitud, el tema de la propiedad. La propiedad intelectual es una de las marcas centrales de la autoría moderna y un evidente espacio de conflicto para la monja quien, de asumirla, debe también asumir la responsabilidad civil que conlleva.⁸ En otro trabajo he planteado que el pasaje entre ser una 'mujer docta' y convertirse en una 'autora' (publicada, reconocida, con fama) es, justamente, el gran desafío enfrentado por Sor Juana, y que sacó adelante no sin contratiempos.⁹ Por eso, en el soneto dedicatoria desplaza la posesión de la obra a su patrona a través de distintos códigos,

⁷ Nina Scott sostiene que el soneto tiene como tema central la gratitud y el amor de Sor Juana hacia la virreina, con quien comparte su obra como compartió parto y embarazo (véase Scott 1993: 167).

⁸ Véase Chartier (1994).

⁹ Véase Colombi (2015a).

ya sea legales ("dice el derecho") o bien lógicos ("será razón").¹⁰ Si el mecenazgo supone la tutela y protección, la monja da un paso más allá para ceder la responsabilidad, como modo de exculpar su lugar de escritora. Abundará en este argumento en la *Respuesta*, donde manifiesta que la mayoría de sus escritos los ha producido por encargo, a excepción del *Sueño*. La autoría femenina en el mundo hispánico era aun un espacio problemático, inclusive para las seglares, a pesar de la nutrida actividad en academias y los abundantes manuscritos que nuevas investigaciones en el campo revelan.¹¹ Por eso no es fortuito que el soneto aluda de modo insistente a la maternidad, punto de encuentro del género del que ambas participan.

En efecto, entre los dos sujetos alegorizados a lo largo del poema dedicatoria, aparece la obra, que se metaforiza en hijo, fruto, borrones y partos. Las metáforas aluden a la gestación biológica (hijo, partos), a la fructificación (frutos) o al germen de la escritura (borrones), en un campo compartido entre patrona y protegida. Ambas son madres, una real y la otra metafórica de sus respectivas obras. Con los poemas que "hijos del Alma son", la monja imposta un modo de maternidad alternativa a través de la escritura y alude a un motivo frecuente en su poesía dedicada a María Luisa. La condesa había experimentado la pérdida de hijos infantiles en España y el malogro de un embarazo en tierra mexicana, como le confiesa a su prima, la duquesa de Aveiro, en la carta de 1682 a la que aludimos. El tema de la maternidad reviste un interés personal y político, excede el ámbito privado para adquirir una dimensión de estado, y así lo encara Sor Juana en su poesía. Sor Juana escribió dos loas a mujeres de la realeza, a María Luisa de Borbón y a Mariana de Austria, esposa y madre de Carlos II, respectivamente, donde la potestad femenina de la concepción aparece en primer plano. En el primer caso, escenifica las expectativas respecto a la gestación del heredero a la sucesión de la corona, que demoraba en producirse, en el segundo caso, juega con los vaivenes entre "Reina madre" y "Madre reina" por los que cursó Mariana.¹² La maternidad de María Luisa sedimenta el poder virreinal ya que completa la familia en la que se deposita la administración colonial; el nacimiento del infante en Nueva España hace las veces de la ansiada descendencia de Carlos II en la metrópoli. El virrey, alter ego del rey, queda investido por el imaginario real donde la descendencia juega un

¹⁰ En el Romance 82 Sor Juana discute la propiedad del posesivo en "Lysi mía", así como lo hace en el romance 11 que destina a Fray Payo, *Pide, con discreta piedad, al señor arzobispo de México, el sacramento de la confirmación*.

¹¹ Para citar un caso próximo, la abuela de María Luisa, Luisa Enríquez, también monja y escritora, fue obligada a ocultar su nombre bajo el seudónimo de Aquiles Napolitano, entre otras prácticas conventuales de ocultación de la autoría, como lo fue la reescritura de la vida de las religiosas por parte del confesor.

¹² Según Méndez Plancarte, la Loa a María Luisa de Borbón es de 1682, en el mismo año de la carta de María Luisa a su prima, cuando la reina consorte era motivo de preocupación en la corte por no procrear un heredero para el Reino. En la Loa a Mariana de Austria, publicada en el *Segundo volumen*, Sor Juana juega con la oscilación entre "Reina madre" y "Madre reina", que tuvo peso en el destino político de Mariana, si bien para estos años ya se habían apartado los nubarrones que pesaron sobre su regencia.

papel fundamental. Del mismo modo, María Luisa en su condición de virreina. Y Sor Juana en su función procreadora, ya que dará a luz a las piezas, "partos del pecho", poniendo en escena la prodigalidad del ingenio americano y la generosidad de sus protectores. La preñez, el nacimiento y crecimiento del hijo de los virreyes, José, fueron tema de numerosas composiciones que estuvieron tramadas por esta relación de amistad y por el interés de estado, donde la voz de la letrada novohispana tuvo un rol determinante para explicitar su simbolismo. En el romance 24, escrito para celebrar el primer año de vida del niño, Sor Juana se atribuye la gestación compartida, así le dice al hijo de los marqueses:

que sepáis que os quise tanto
antes de ser, que primero
que de vuestra bella madre,
nacisteis de mi concepto
(Cruz 1995-2004, tomo I: 74)¹³

Sor Juana es la madre intelectual del niño, así como María Luisa lo es de su obra en el soneto dedicatoria, en una suerte de extensión del pacto de intercambio que establece el mecenazgo. Pero con un aditamento: mecenas y poeta parecen gestar solas, en alusión a la partenogénesis que remite al imaginario mariano y a un poder femenino que desplaza, si quiera simbólicamente, el eje del discurso patriarcal.

La destinataria del soneto dedicatoria aparece referida con un superlativo que hace innecesaria toda otra adjetivación: divina. La calificación eleva a María Luisa a un lugar sin par, como el que podría ocupar la virgen.¹⁴ A partir del siglo XIII, el discurso mariano fundió la retórica de la Amada del amor cortés con el discurso de la Señora y Madre de la tradición católica, conforme ha propuesto Julia Kristeva, lo que produce una superposición de imágenes y lenguajes.¹⁵ Si esta doble tradición discursiva prolifera en la representación de la virgen María, no es impropio que Sor Juana acuda a la misma en los poemas destinados a María Luisa y dé rienda suelta a las analogías amparada en esta síntesis, que cruza el imaginario profano con el sagrado. Construye así una virreina-madre-virgen, que tiene poder y atributos de mediadora

¹³ Gracián había relacionado el "concepto" también con la concepción; agradezco esta observación a Aurora Egido.

¹⁴ Como ha observado Sara Poot Herrera (1998), sor Juana llama de "María" a María Luisa por no encontrar un término superior de comparación para equipararla; su trabajo resulta un punto de partida imprescindible para estas reflexiones. En un artículo reciente, que conocí cuando ya había desarrollado estas ideas, Antonio Cortijo Ocaña (2016) sostiene que la construcción de la virgen María y de la condesa de Paredes en la obra de Sor Juana obedece a retóricas semejantes, lo que hace que compartan adjetivaciones y sobre todo la condición de "divinas", es decir, partícipes de una misma posición sobrehumana. La poeta mexicana elevó también a la condición de divina a Elvira de Galve.

¹⁵ Julia Kristeva sostiene en 'Stabat Mater', suerte de genealogía del tránsito de las imágenes de la virgen en la tradición occidental, que María reúne a partir del siglo XIII los atributos tanto de la "madre sagrada" como los de la amada en la retórica del amor cortés. Véase Kristeva (1986).

para favorecer a su esclava-poeta, quien es también su amiga, como nos revela la propia mecenas.

La iglesia indiana, según nos dice Jacques Lafaye, tuvo un rostro claramente mariano, alimentado por franciscanos y, sobre todo, por jesuitas, quienes impulsaron el dogma y la festividad de la Inmaculada Concepción, gracias a lo cual la madre de Cristo adquirió el carácter de salvadora del Nuevo Mundo.¹⁶ Por eso el discurso mariano impregna no sólo la producción de textos doctrinarios de Sor Juana, en particular sus conocidos villancicos a la virgen, sino que va más allá y atraviesa las fronteras de los textos religiosos para instalarse entre los profanos, lo que demuestra el diálogo intenso que la jerónima estableció con esta tradición que, potenciada en el ámbito americano, favoreció su propia representación de la agencia femenina desde un lugar orbital respecto a la centralidad metropolitana. En la representación de María, Sor Juana privilegió nuevamente a la mujer docta, como dice en el Villancico de Asunción de 1676: "La soberana doctora / de las escuelas divinas, / de quien los ángeles todos / dependen sabiduría" (Cruz 1995-2004, tomo II: 6).

Con referencia a su mecenas, la condesa de Paredes, la analogía con la virgen se acentúa al elegir el nombre de María para designarla. Ya aparece en el primer texto donde alude a la condesa, el *Neptuno Alegórico*, donde relaciona la etimología de su nombre con el de la virgen: "Señora del Mar, pues su nombre en el hebreo significa *Domina Maris, vel Doctrix, et Magistra Maris*." (Cruz 1995-2004, tomo IV: 401). Aparece también mentada como María en la letra por el "Bellísimo Narciso" de *Los empeños de una casa*, en el romance 16 ("con la divina María"), el 21 ("excelsa bella María"), o el 33 ("excelsa clara María"), para mencionar algunos ejemplos. La condesa de Paredes recibe también los apelativos de Lysi, Lisis o Lísida, seudónimos poéticos que remiten a la amada en el cancionero de Francisco de Quevedo, *Canta sola a Lisi*,¹⁷ tenido como el poemario más petrarquista de la tradición hispánica y probable fuente literaria del nombre, nueva intervención de la jerónima en esta tradición.¹⁸ También es llamada de Filis, personaje poético asociado a Francisco de Aldana y Lope de Vega; estas convenciones literarias merecen una mención jocosa en el Quijote.¹⁹ A estos nombres poéticos debemos agregar María y Cielo, usados también para designar a la virgen, con los que la poeta mexicana invoca a su patrona, confiriéndole atributos y poderes metafóricamente semejantes. Pero no tan solo los

¹⁶ Véase Lafaye (1974: 320-327).

¹⁷ Canta "exclusivamente" a Lisi.

¹⁸ También puede pensarse en el diálogo de Platón, *Lisis o de la amistad*, donde el nombre alude a un personaje masculino.

¹⁹ En la Primera parte, Capítulo 25: "¿Piensas tú que las Amarilis, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Fílicas y otras tales de que los libros, los romances, las tiendas de los barberos, los teatros de las comedias están llenos, fueron verdaderamente damas de carne y hueso, y de aquellos que las celebran y celebraron?" (Cervantes 1999: 285).

epítetos y propiedades marianas transmigran de María a la virreina, sino también la estructura de las plegarias a ella asociadas.

De este modo, el soneto que analizamos puede ser leído como un *Magnificat* laico. El *Magnificat* es el himno que canta María en ocasión de su visita a su prima Isabel, por medio del cual agradece, como esclava del Señor, el haberla favorecido con su elección. Se encuentra en Lucas 1, versículos 26-56, y es uno de los textos centrales del culto a la virgen, ya que la plegaria denota la conciencia de su misión así como una mirada profética sobre el porvenir. Sor Juana alude a esta oración en la *Respuesta a sor Filotea*, como prueba del uso del verso en textos sagrados: "La Reina de la sabiduría y Señora nuestra, con sus sagrados labios, entonó el cántico de la *Magnificat*; y habiéndola traído por ejemplar, agravio fuera traer ejemplos profanos, aunque sean de varones gravísimos y doctísimos, pues esto sobra para prueba" (Cruz 1995-2004, tomo IV: 470). En el soneto dedicatoria de *Inundación castálida*, la poeta-esclava agradece por su protección a la mecenas-señora, quien le dará acceso a la publicación y a la fama. El poema es un canto de reconocimiento a un ser superior, que en este caso no es Dios, pero sí alguien tocado por virtudes divinas, como la "divina Lysi". ¿Cuánto de una retórica cristiana y cuánto de un componente profano está presente en esta dedicatoria? Seguramente se cruzan de modo proporcional para articular un discurso que, proviniendo de un espacio transcultural y al margen del centro del poder imperial, como la Nueva España, permite la expresión de nuevos lugares y roles femeninos, que tanto Sor Juana como María Luisa encarnan.

El último romance consagrado a la marquesa de la Laguna, 'Lámina sirva al Cielo el retrato', podría cotejarse con la *Letanía Lauretana*, oración de culto a la virgen que se adopta ya a comienzos del siglo XVII y que enumera, como el romance mismo, cualidades y facultades de la destinataria. Encontramos este sistema enumerativo en los villancicos a la virgen, como en el de la Concepción de 1689, el mismo año de publicación de *Inundación castálida*, donde aparecen los varios epítetos atribuidos a María: divina esposa, ciudad de Dios, lirio, vaso de oro, fuente, trono, archivo de todo el bien, y "trescientas cosas más", como dice, con humor, el jugueteo que acompaña a esta composición. El romance 61, 'Lámina sirva al Cielo el retrato', recorre la figura de su destinataria conforme el modelo del retrato petrarquista, donde belleza se traduce en virtud, con osadas comparaciones celestes y hasta planetarias, en razón de las cuales la virreina como una *donna angelicata* es elevada a las alturas propias de la virgen María: "Lámina sirva el Cielo al retrato, / Lísida, de tu angélica forma: / cálamos forme el sol de sus luces; / sílabas las Estrellas compongan." (Cruz 1995-2004, tomo I: 171). La distribución de los

atributos de la retratada, unidos a cada parte del cuerpo en cada estrofa, remeda la cadencia de una oración de alabanza.

En otro breve texto, una décima también incluida en *Inundación castálida*, Sor Juana se auto-representa con un "erizo" que deposita "castañas espinosas" en las manos divinas de su patrona. La décima puede ser leída como una versión más íntima y familiar de la relación de mecenazgo planteada en el soneto dedicatoria, donde nuevamente se expresa la asimetría de las posiciones, así como la gestación y la donación a su patrona:

Lysi: a tus manos divinas
doy castañas espinosas,
porque donde sobran rosas
no pueden faltar espigas.
Si a su aspereza te inclinas
y con eso el gusto engañas,
perdona las malas mañas
de quien tal regalo hizo;
perdona pues, que un erizo
sólo puede dar castañas.
(Cruz 1995-2004, tomo I: 260s.).

En el *Diccionario de Autoridades* de 1729, la castaña es definida como una fruta indigesta, con forma de corazón, que crece dentro de vainas espinosas llamadas erizos.²⁰ Sor Juana obedece nuevamente al tópico de la *humilitas* al atribuirse una presunta rusticidad, a sí misma y a su obra, la cual entrega, metaforizada en la castaña-corazón, en las manos de la mecenas. La virreina no solo es una Laura *sui generis*, inscripta en la tradición del discurso petrarquista de la cual buena parte de su representación abreva; es también la mediadora necesaria entre la obra sorjuanina y sus lectores.

3. La mecenas responde

En la segunda edición de *Inundación castálida*, "corregida, y mejorada por su autora", que aparece en Madrid en 1690 con el título de *Poemas de la única poetisa americana, musa décima, Soror Juana Inés de la Cruz*, María Luisa sigue apareciendo en la portada del volumen como su mecenas.²¹ En la tercera edición de Barcelona de 1691, si bien la virreina no figura ya en ese lugar, permanece como patrona en los epígrafes de los dos poemas que abren el libro, el

²⁰ "Castaña. s. f. Fruta, que casi tiene la figura de corazón, con dos cáscaras, una delgadita pegada a la carne, y otra exterior y mas gruesa de color amusco. Su comida es indigesta, y se cría dentro de unas váinas con unas puas, las quales llaman herizos, y cada uno tiene dentro regularmente dos o tres castañas" (Real Academia Española 1729: s.v. *castaña*).

²¹ El título se ajusta más al modo como es referido el libro en la 'Fe de erratas' y 'Suma de la Tasa' en *Inundación castálida*, donde aparece como *Poemas de soror Juana Inés de la Cruz, Religiosa profesora en el convento de san Jerónimo de México*. Mientras que, en este mismo volumen, en la 'Suma de Privilegio', se lo denomina como *Varios poemas castellanos de soror Juana Inés de la Cruz*. Esta alternancia revela que el título definitivo se decidió en la etapa final.

romance 'Prólogo al lector' y, a continuación, el soneto dedicatoria, 'El hijo que la esclava ha concebido'. El *Segundo volumen de las obras de sor Juana Inés de la Cruz*, publicado en Sevilla en 1692, está dedicado a Juan de Urue y Arbieta, caballero de la orden de Santiago y vizcaíno, como la propia ascendencia de sor Juana, tema al que la monja alude en su dedicatoria al patrocinador:

La intención Ordinaria de nuestros Españoles, en dedicar sus obras, expresa, que es tener mecenas, que las defiendan de las detracciones del Vulgo: como si la desenfadada Multitud, y libre Publicidad guardasse secreto à la más Venerable Soberanía. Yo en estos papelillos, que a V.m. dedico, llevo muy diverso fin, pues ni quiero empeñar su respeto en tan imposible empresa, como mi defensa, ni menos coartar su libertad a los lectores en su sentir: el intento no passa de obedecer a V.m. en su entrega; porque siendo, como soy Rama de Viscaya, y V.m. de sus nobilísimas familias de las *Casas de Urue, y Arbieta*, vuelvan los frutos a su tronco, y los arroyuelos de mis Discursos tributen sus corrientes al Mar a quien reconoce su Origen (Cruz 1692: 3).

Esta vez usa la metáfora de ser una "rama" de Vizcaya y de la "vuelta de los frutos a su tronco", así como los arroyos al mar, retomando la idea de la retribución presente en el soneto dedicatoria de *Inundación castálida*. En esta oportunidad, Sor Juana identifica al mecenazgo con la defensa de las "detracciones del Vulgo", donde deja explícito que el pacto implica el ejercicio de una protección. Si bien, graciosamente, Sor Juana exime de tal misión a Orve y Arbieta, el mismo incluye un número extraordinario de panegiristas (y defensores) en este tomo, hecho que se ve obligado a justificar en una nota.²² En este segundo volumen, uno de los contribuyentes, el valenciano Pedro Juan Bogart, escribe panegíricos y anagramas para la monja y los dedica a la condesa de Paredes, por lo que su presencia sigue viva en los preliminares.

María Luisa no sólo promocionó a Sor Juana con el gesto histórico de la publicación de su primer tomo en España, sino que también tomó la pluma para hablar de su protegida. En carta privada a su prima, la duquesa de Aveiro, como vimos al comienzo, pero también de forma pública. En *El viaje al Parnaso*, Cervantes deja constancia de aquellos miembros de la nobleza y mecenas que no solo patrocinaron la labor literaria, sino que también demostraron su propio interés en ejercer la escritura.²³ María Luisa pudo encontrarse entre este tipo de favorecedores de las letras, ya que existen testimonios de su participación como intermediaria real en academias y ediciones, fue además destinataria de poemas y autora ella misma de piezas poéticas. El romance que la virreina le destina a Sor Juana en *Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer*, puede ser leído como una respuesta al soneto dedicatoria en *Inundación castálida*. Si la poeta había cedido la maternidad de la obra a su mecenas, ésta le responde: "Amiga, este libro tuyo / es tan hijo de tu ingenio, / que correspondió, leído, / a la esperanza, el efecto" (en Cruz

²² Véase Cruz (1692: 16).

²³ Véase Alonso-Muñumer (2008: 53).

1994: 83). El apóstrofe "Amiga", con el que interpela a su protegida, nivela la asimetría de la esclavitud planteada en el soneto; es el mismo trato con el que se dirige a María de Guadalupe, la duquesa de Aveiro, en la carta a la que aludimos al comienzo, a quien llama "señora, amiga y prima de mi vida".²⁴ El romance restituye la propiedad y maternidad de la obra a la poeta, al mismo tiempo que afirma algo que suena perturbador si consideramos la situación de Sor Juana por aquellos años. La condesa manifiesta la vocación de consagración de su protegida, así dice: "Ambición tienes de gloria / pues *Enigmas* componiendo / quieres que hasta la ignorancia / conozca tu entendimiento" (en Cruz 1994: 84), lo que contradice la frecuente negación de sor Juana de su dedicación a las letras en pos de fama o reconocimiento. En el cierre del poema, la mecenas hace uso de la *humilitas* al mentar el "destemplado / ronco, indigno, torpe plectro" (en Cruz 1994: 85) de su propia lira, con lo que responde a los "borrones" (en el soneto dedicatoria), a las "rústicas líneas" ('Lámina sirva al cielo'), o a las "castañas espinosas" ('Lysi: a tus manos divinas') con que la jerónima refiere a su poesía.

Pero María Luisa aún le destina una pieza más. Se trata de la décima acróstica anónima en *Fama y obras posthumas*, que Antonio Alatorre le atribuye apoyado en la 'Advertencia del editor', Juan Ignacio de Castorena y Ursúa quien, si bien no revela la identidad de la autora, entrega pistas para ello al decir que se trata de "una de las señoras Damas de la Reyna nuestra señora" y "*De una gran Señora muy Discreta, y Apasionada de la Poetisa*":

Assumptos las Nueve Musas
 Jocosos dictan, y graves;
 Unica en todos, tu sabes
 Azer te admiren confusas,
 Numen de ciencias infusas,
 Assombro de inteligencias,
 Imponderable en cadencias,
 No imitada en consonancias,
 Erudita en elegancias,
 Singular en todas ciencias.
 (Cruz 1700: s.p.)

No hay muchos más elementos para sostener la autoría de esta pieza. Pero si comparamos la décima con el fragmento de la carta de la condesa de Paredes que analizamos al comienzo, aparecen aquí reiterados algunos conceptos para referirse al ingenio sorjuanino, así "ciencia infusa" en la décima remite a "ciencia sobrenatural" en la carta, "singular en todas ciencias" evoca "en todas ciencias es muy particular", el motivo del aturdimiento que producía en sus contemporáneos, que María Luisa relata en la carta, es traducido en el poema como "Assombro

²⁴ En el prólogo a *Enigmas ofrecidos a la casa del placer*, Antonio Alatorre resalta el "tú" que usa la condesa en esta oportunidad y lo atribuye al "trato entre amigas" (en Cruz 1994: 32). El mismo tú aparece en la décima acróstica atribuida a María Luisa en *Fama y obras póstumas*.

de inteligencias". No podemos descartar que se tratase de lugares comunes para referir a la décima musa, como lo demuestran los abundantes discursos de los comentaristas y panegiristas para la misma época. Pero es indudable que en los pocos escritos de María Luisa dedicados a la poeta persiste la construcción de una imagen volcada a su perfil intelectual, en consonancia con el interés de su protegida por las mujeres doctas, cuyo lugar supo defender desde un lugar al margen y valiéndose de las armas y argumentos que los propios discursos centrales le brindaron.

Un detalle editorial podría convalidar la autoría de esta décima. Mientras que en la primera edición de *Fama y obras posthumas* de Madrid, 1700, la décima acróstica anónima aparece al final de los preliminares, antes de la 'Carta de la muy ilustre señora Sor Philotea de la Cruz', en la edición de Lisboa de 1701, y luego en la de Barcelona del mismo año que la reproduce, encontramos la décima, precedida por la 'Advertencia' de Castorena y Ursúa, a continuación de la portada, es decir, presidiendo toda la obra y ocupando el mismo lugar que tuvo la mecenas en *Inundación castálida*.²⁵ ¿Será esta relocalización en la edición lisboeta y barcelonesa una señal velada pero sugerente de la autoría de la décima por parte de la condesa de Paredes?²⁶ ¿Pudo la duquesa de Aveiro, por sus nexos con Portugal, intervenir en la edición de Lisboa, lo que explicaría esta relocalización del texto? No lo sabemos a ciencia cierta, pero de ser así, el cambio adquiere sentido y señala, una vez más, la presencia de María Luisa en el destino editorial sorjuanino.

Bibliografía

ALATORRE, Antonio (1980): 'Para leer la *Fama y obras póstumas* de sor Juana Inés de la Cruz'. En: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 29.2, 428-508.

ALONSO-MUÑUMER, Isabel (2008): 'Nobleza y mecenazgo en la época de Cervantes'. En: *Anales Cervantinos*, 40, 47-61.

CALVO, Hortensia / Beatriz Colombi (2015): *Cartas de Lysi. La mecenas de sor Juana Inés de la Cruz en correspondencia inédita*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert.

CERVANTES, Miguel de (1999 [1605-1615]): *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Instituto Cervantes.

CHARTIER, Roger (1994): 'Figures of the autor'. En: Roger Chartier: *The order of books*. Stanford: Stanford University Press, 25-59.

²⁵ *Fama y obra posthumas* tuvo su primera edición en Madrid en 1700; fue reimpresso cuatro veces durante el siglo XVIII, dos en 1701, en Lisboa y Barcelona, y dos en Madrid, en 1714 y 1725. La edición de *Fama* de 1714 reproduce la de 1700, mientras que la de 1725, para aumentar las conjeturas, no incluye la 'Advertencia' de Castorena ni la décima acróstica. El exilio de María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga a partir de 1713, ocasionado por la pérdida de la facción austracista frente a los borbones, pudo haber incidido en esta desaparición en la edición de 1725.

²⁶ El duque de Sessa, mecenas de Lope de Vega, abre con un epigrama el apartado de 'Elogios panegíricos' en la edición de *Fama posthuma a la vida y muerte del Doctor Frey Lope Felix de Vega Carpio*.

- COLOMBI, Beatriz (2015a): '*Mulier Docta* and Literary Fame: The Challenges of Authorship in Sor Juana Inés de la Cruz'. En: Ileana Rodríguez / Mónica Szurmuk (ed.): *The Cambridge History of Latin American Women's Literature*. New York: Cambridge University Press, 81-96.
- COLOMBI, Beatriz(2015b): 'Parnaso, mecenazgo y amistad en el romance a la duquesa de Aveiro de sor Juana Inés de la Cruz'. En: *Zama. Revista del Instituto de Literatura Hispanoamericana*, 6, 85-97.
- COLLANTES SANCHEZ, Carlos M. / Ignacio García Aguilar (2015): 'Dedicatorias femeninas en la poesía impresa del bajo barroco'. En: *Criticón*, 125, 49-64.
- CORTIJO OCAÑA, Antonio (2016): '*Mulier dea*. Sor Juana y la construcción de la femineidad'. En: *Revista Anthropos: Huellas del conocimiento*, 243, 97-113.
- CRUZ, Juana Inés de la, sor (1995-2004 [1951-1957]): *Obras completas*. IV tomos. Editado por Alfonso Méndez Plancarte [tomo I-III] y Alberto G. Salceda [tomo IV]. México: Fondo de Cultura Económica.
- CRUZ, Juana Inés de la (1994): *Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer*. Editado por Antonio Alatorre. México: El Colegio de México.
- CRUZ, Juana Inés de la (1700): *Fama y obras posthumas del Fenix de Mexico, Decima musa, Poetisa americana, Sor Juana Ines de la Cruz*. Madrid: Imprenta de Manuel Ruiz de Murga.
- CRUZ, Juana Inés de la (1692): *Segundo volumen de las obras de soror Juana Inés de la Cruz monja profesa en el monasterio del señor san Gerónimo de la ciudad de México*. Sevilla: Tomás López de Haro Impresor.
- GIL-OLSE, Juan (2016): 'La tradición de la amistad femenina en *La traición en la amistad* de María de Zayas'. En: *Bulletin of Hispanic Studies*, 93.4, 361-384.
- KRISTEVA, Julia (1986 [1977]): 'Stabat Mater'. En: Toril Moi (ed.): *The Kristeva Reader*. New York: Columbia University Press, 160-186.
- LAFAYE, Jacques (1974): *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- LOPE DE VEGA CARPIO, Félix (1983): *Obras poéticas*. Editado por José Manuel Blecua. Barcelona: Planeta.
- POOT HERRERA, Sara (1998): "'Romances de amigas": finezas poéticas de sor Juana'. En: *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 4.1-2, 189-207.
- RANUM, Orest (1989): 'Los refugios de la intimidad'. En: Philippe Ariès / Georges Duby (ed.): *Historia de la vida privada. Tomo 3. Del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid: Taurus, 211-265.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1726-1739): *Diccionario de Autoridades*. Madrid: Real Academia Española. <http://web.frl.es/DA.html> [29.12.2018].
- SCOTT, Nina M. (1993): "'Ser mujer, ni estar ausente, no es de amarte impedimento": los poemas de sor Juana a la condesa de Paredes'. En: Sara Poot Herrera (ed.): *Y diversa de mí misma / entre vuestras plumas ando. Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*. México: El Colegio de México, 160-169.

**Sor Juana, las riquezas del Nuevo Mundo y el ingenio indiano.
En torno a una polémica en los paratextos de las ediciones prínceps
de 1689, 1692 y 1700**

**Francisco Ramírez Santacruz
(Benemérita Universidad Autónoma de Puebla)**

En 1689, con la publicación de *Inundación castálida* en Madrid, se concretó, en palabras de Antonio Alatorre, "la entrada poética de América en el mundo" (Alatorre 1980: 461). Los lectores españoles recibieron los versos de Sor Juana Inés de la Cruz con enorme entusiasmo y al primer tomo le siguieron varias reediciones con nuevo material (Madrid, 1690; Barcelona, 1691; Zaragoza, 1692) y un *Segundo volumen* en 1692. Cuando en 1700 salió de la imprenta madrileña de Manuel Ruiz de Murga el tercer y último volumen, *Fama y obras póstumas*, la monja mexicana era la figura literaria más admirada del imperio español; pocos años después se convertiría incluso en uno de los poetas más editados de los Siglos de Oro.¹

Explicar el desmesurado talento de la monja-escritora a los lectores europeos fue una de las tareas claves de los paratextos de los tres tomos originales. Más allá de la cuestión del sexo femenino de la poetisa –la actividad poética e intelectual, ya no se diga la teológica, solía entenderse en los Siglos de Oro como una empresa masculina– o de sus versos sumamente apasionados, muchos de ellos dirigidos a la condesa de Paredes –si bien producto de una profunda amistad y los códigos del mecenazgo, no por ello insólitos en la poesía española²–, una de las problemáticas esenciales a la que se enfrentaron los autores de estos paratextos fue la de definir, entender y explicar un elenco singular de facultades poéticas e intelectuales en un miembro del estamento criollo.³ En dichos paratextos Sor Juana fue vista por los peninsulares como "inestimable tesoro" (en Alatorre 2007: 121),⁴ "perla" (2007: 129), "pepa de indiano"

¹ De 1689 a 1725 *Inundación castálida* fue editada en nueve ocasiones (a partir de la segunda edición se cambió el nombre por el de *Poemas de la única poetisa americana, Musa Décima, sórora Juana Inés de la Cruz*); el *Segundo volumen* tuvo entre 1692 y 1725 seis ediciones; finalmente, la *Fama* contó con cinco ediciones de su fecha de aparición a 1725. ¡20 ediciones en 36 años! Para más detalles, véase Sabat de Rivers (1982: 72-75).

² Con la intención de calmar cualquier sospecha de indecencia, el autor de los epígrafes de *Inundación castálida* redactó una advertencia que antepuso al primer poema que explícitamente se dirige a la condesa (en la edición de Méndez Plancarte es el núm. 16): "O el agradecimiento de favorecida y celebrada, o el conocimiento que tenía de las relevantes prendas que a la señora virreina dio 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" (en Cruz 1951: 48).

³ La bibliografía sobre el criollismo en Sor Juana es enorme. Para un desarrollo crítico inicial, véase López Cámara (1957). Más recientemente son de particular interés los estudios de Catalá (1987), Sabat de Rivers (1992 y 1998), Moraña (1998), Martínez-San Miguel (1999) y Merrim (2010), por solo mencionar algunos trabajos seminales.

⁴ Ya que los editores de los tres volúmenes originales no foliaron, en su mayoría, los paratextos, lo conveniente para una expedita identificación de la cita es utilizar las ediciones facsimilares publicadas por la UNAM en 1995

(2007: 177), "preciosa mina" (2007: 298) o como "el mayor tesoro que ha contribuido [América a España]" (2007: 129). Esta visión fue epitomizada por Ambrosio de la Cuesta y Saavedra en el *Segundo volumen*: "*Ergo et opus nomenque tuum tanti usque valebunt, / Quanti divitiæ, quas habet Indus, erunt* ['Así, pues, tu nombre y tu obra valdrán tanto como todas las riquezas de las Indias'; traducción del autor]" (en Alatorre 2007: 126).

Pero, ¿a qué motivaciones culturales y políticas responde este bagaje metafórico que, si bien podría ser tópico en un contexto panegírico, deja de serlo en el contexto colonial de la época? Y más aún: ¿cuál fue la reacción de los paisanos de Sor Juana en *Fama y obras pósthumas* ante estas imágenes asociadas a la Conquista y explotación material del suelo americano? Sostengo que, aunque en los paratextos de los dos primeros tomos surge una 'mitopoiesis' peninsular en torno a la figura de la monja jerónima cuya capacidad artística es percibida como un hecho aislado, en el tercer tomo varias voces criollas cuestionan dicha percepción de los peninsulares para dar voz a sus legítimas aspiraciones intelectuales.

En la primera página de *Inundación castálida* se encuentra no una aprobación o una dedicatoria o un prólogo, sino un romance del español José Pérez de Montoro; los editores del volumen, al otorgarle este lugar de honor, lo convirtieron en la carta de presentación de Sor Juana en Europa. De sus versos se desprende una idea bastante fidedigna de la valoración de la poetisa en ese momento por los intelectuales europeos y de la imagen que deseaban promover de ella entre el público lector.⁵ Una de las ideas que cohesiona la composición de Montoro es la de Sor Juana como tesoro desconocido: "Goza, ¡oh feliz América!, este nuevo / ignorado tesoro, que, difuso / ya en la noticia, vale el nuevo aplauso / con que el resto del Orbe le hace suyo" (en Alatorre 2007: 37). Montoro establece, pues, las coordenadas para la incipiente relación de Europa con la monja: un tesoro americano, durante años ignorado, ha sido descubierto por los españoles, quienes la publican y, en consecuencia, hacen posible que el resto del mundo la conozca y se la apropie.

Al romance de Montoro le sigue una larga aprobación del fraile Luis Tineo de Morales, quien abiertamente declara que el tesoro que representa Sor Juana es trasladado de América a España con la divulgación de sus obras en la península: "No soy nada misterioso, pero a la verdad que no me deja de hacer algún reparo ver un tesoro como este, que con tanta bonanza le condujeron a España las ondas y las espumas" (en Alatorre 2007: 38).⁶ A continuación, el fraile

o Alatorre (2007). He optado por la segunda opción para facilitar el cotejo de las citas en un solo libro; aun así, revisé cada una de las citas en los originales.

⁵ Maza señala que este romance "tan importante pareció a los editores que lo ponen incluso antes de la aprobación eclesiástica" (Maza 1980: 48).

⁶ De Tineo de Morales se sabe que escribió algunos poemas de circunstancia en su juventud, época en que cultivó una amistad con Gabriel de Bocángel y Luis de Ulloa Pereira, y que, además, publicó un volumen de sermones en

emplea por vez primera el vocablo *ingenio*, que es el más utilizado en los paratextos para referirse a las habilidades artísticas de la monja: "Ahora diga el Catón más rígido si por ventura hay sílaba de sórora Juana que no la eleve a tan exquisita línea de superlativo encarecimiento la idea, el ingenio, la llenura de las noticias, lo amaestrado del discurso, aquella facilidad dificultosa del Argensola, que parece que todo se lo halla dicho" (en Alatorre 2007: 39). Con este elogio, Tineo de Morales da paso al tema del 'valor' de la monja, materia que rige a partir de ese momento el resto de la aprobación. Prosigue el fraile premonstratense:

En el nacimiento de Platón escriben las historias profanas que llovió el cielo oro, para simbolizar lo precioso de aquel ingenio. En el nacimiento de sórora Juana no se dice que genial el cielo se desatase en esta lluvia supersticiosa, pero sabemos que nació en una tierra que ella misma produce el oro como llovido. Si esto es pronóstico de algún aprecio, no hay duda que éste es mayor y más abundante (en Alatorre 2007: 39).

De esta manera, el fraile termina por reconfigurar el bagaje metafórico de las Indias y sus riquezas en la imaginación popular para enlazarlo directamente con la monja-escritora.

Un anónimo prólogo es, tras el romance de Montoro y la aprobación de Tineo, la última pieza de lo que podríamos llamar la Conquista metafórica de la última maravilla americana. El desconocido prologuista⁷ entra en materia desde la primera línea: "Gusto suele ser de los entendidos reparar en que todas las cosas que en España nos refieren de las Indias los que vuelven de allá siempre son grandes, aun excesivamente mayores que las nuestras" (en Alatorre 2007: 43). Para ilustrar su opinión, brinda los casos de los pájaros, las plantas o los frutos. Pero si el llamado encarecimiento de Indias ha terminado por dañar en muchas ocasiones la reputación del Nuevo Mundo ya que distorsiona su realidad y hace que una duda general se ciña sobre la veracidad del relato, el caso de Sor Juana es distinto, arguye el prologuista, pues sobran razones para creer que lo que se dice de ella es cierto y no raya en la exageración: "Esta grandeza en todo [...] que los habituados a la moderación tasada de las cosas en nuestra España antigua, o ya la pasan por donosura de gracejo, o ya sospechan que la abulta el arbitrio fértil del relator, y dicen que por su culpa no es más grande, lo puede apoyar con probabilidad verisímil el ingenio indiano de la madre Juana Inés de la Cruz" (Alatorre 2007: 43).

1671, el *Mercurio Evangélico*. Murió en 1693, un año después de la aparición del *Segundo volumen*. Alatorre sostiene que fue la misma Sor Juana quien le pidió el prólogo (véase Alatorre 1984: 13).

⁷ Para Alatorre (1980: 466) debe ser Francisco de las Heras, antiguo secretario de la condesa de Paredes, pero a juzgar por la primera oración del prólogo parecería que el autor jamás estuvo en América como sí fue su caso. Peñalosa sugiere que el autor del prólogo fue Juan Camacho Jayna, pues él aparece en la portada de la *príncipeps* como editor (véase Peñalosa 1988: 130-136). Dato curioso: Camacho Jayna fue de 1680 a 1687 alcalde mayor de San Luis Potosí, rica ciudad minera mexicana. Al terminar su mandato regresó a Cádiz como gobernador, no sin antes llevarse consigo un espectacular retablo de plata que había mandado a hacer en 1685 y que hoy puede admirarse en el sagrario de la Iglesia Mayor Prioral de esa ciudad; así que el primer 'editor' de Sor Juana en España fue, en efecto, alguien que llevó tanto riquezas materiales del Nuevo Mundo a su patria como culturales.

Si Tineo de Morales había hablado llanamente de ingenio sin mayores calificativos, a ojos del anónimo prologuista las facultades poéticas e intelectuales de Sor Juana se explican por su nacimiento en las Indias y, asumo yo, por el ambiente cultural de estas. Es tentador ver en la feliz formulación ("ingenio indiano") del anónimo un antecedente conceptual de "la expresión americana" o del así llamado "Barroco de Indias".⁸ Y si una vida como la de Sor Juana hubiese sido imposible en la España de los Austrias, con esta expresión queda claro que también lo hubiese sido su obra. El 'genio' de Sor Juana, entendido no solo como don sino también como el producto cultural que surge de este, es indisociable de su nacimiento en América.

El *Segundo volumen*, aparecido en 1692 y editado por Orbe y Arbieto, incluye entre sus preliminares dieciocho textos de sevillanos que tuvieron la oportunidad de leer su contenido antes de que este saliera a la luz pública; se trata en algunos casos de poesías laudatorias y en otros de textos en prosa. En todos, sin excepción, se discurre una y otra vez sobre el ingenio de la madre Juana Inés de la Cruz y este se relaciona con las riquezas minerales de las Indias.

Ambrosio de la Cuesta y Saavedra, el primero en dar su opinión sobre el volumen, escribe:

Juzgaba yo que nuestra España se reconocía solo agradecida a la América de los tesoros con que repetidamente la enriquece; mas ya la reconozco también deudora de lo más fino y oculto de la sabiduría que deseaba Job ver en su siglo, aventajándola a todo lo mejor que del Nuevo Mundo viene [...]. Este inestimable tesoro, descubierto en el mineral fértil del ingenio singular de la madre s^oror Juana Inés de la Cruz [...] es el que en varias y elegantes obras enriquece gloriosamente dos mundos (en Alatorre 2007: 121).

Pedro Zapata, por su parte, se hace eco del romance de Montoro del primer volumen para dar "el parabién a la Nueva España, no de los mares de plata con que inunda la Europa, sino de que es la preciosa concha en que nació esta perla y el mayor tesoro que ha contribuido aquel reino a nuestra España" (en Alatorre 2007: 129). A este coro se suma Gaspar Franco de Ulloa, quien señala que toda España debe estar agradecida con Orbe y Arbieto "por haber trasladado a ella las noticias y obras de tan singular ingenio, que excede sin comparación todas las riquezas que aquel país nos remite al nuestro" (en Alatorre 2007: 139). Para Juan Bautista Sandi de Uribe Sor Juana es incluso más valiosa que la plata extraída de las minas novohispanas: "México no blasone poderoso / por el metal que su región argenta, / que la vena de Nise, más preciosa, / es impreciable esmalte de sus venas" (en Alatorre 2007: 171). El poeta Montoro, quien vuelve a contribuir con un romance para este volumen, insiste en relacionar a Sor Juana con los metales preciosos americanos: "Mujer, déjame que dude / si en esa región naciste / para que de sus metales / labre tu Fama clarines" (en Alatorre 2007: 172). Pedro del Campo, a su vez, parece hacerse eco de la sugerente imagen de Tineo de Morales –citada *supra*–, donde iguala los versos

⁸ Véase, respectivamente, Lezama Lima (1957) y Picón Salas (1944).

de la madre Juana a las materias primas que llevaban los galeones de Veracruz a Sevilla: "¿Qué millones trae la flota?', / pregunta el vulgo en llegando; / '¿Qué obras de la madre Juana?', el discreto cortesano" (en Alatorre 2007: 177). Finalmente, Pedro Ignacio de Arce actualiza un tópico de la Antigüedad para elogiar a la jerónima y encarecer su valor:

"¡Felice a los discretos el presente siglo, pues ha sublimado su estimación este precioso ingenio! No se lamente el tiempo con Ovidio: *Ingenium quondam fuera pretiosius auro* ['En otro tiempo fue el ingenio más precioso que el oro'; traducción del autor], que ya suspende sus quejas el oro más aquilatado que el américo suelo ha producido" (en Alatorre 2007: 186).

Las calas precedentes ilustran que los presentadores peninsulares de Sor Juana en los dos primeros tomos, al tratar de entender su talento, concluyeron que la única justa medida para la monja era la desmesura de las riquezas minerales del Nuevo Mundo.

Ahora bien, en *Fama y obras pósthumas* hay, si bien no un cambio en el discurso peninsular, sí, por primera vez, una oportunidad para que algunas voces novohispanas expresen su punto de vista sobre la ecuación Sor Juana-metales preciosos. La historia de este libro comenzó, como se sabe, cinco años antes con la muerte de la monja. Aunque publicado en España, el encargado de editar el libro fue un paisano de Sor Juana, el pudiente Juan Ignacio de Castorena y Ursúa, miembro del privilegiado estado eclesiástico; sabemos que Castorena conoció a Sor Juana y que incluso escribió un papel en defensa suya, el cual agradeció la monja con un poema.⁹

Precisa detenerse brevemente en este personaje. Castorena llegó en 1697 a España y trajo con él los escritos póstumos de la monja, que estuvo recopilando pacientemente durante dos años, así como un cartapacio de composiciones fúnebres escritas por sus admiradores mexicanos. Después de dedicar un año a doctorarse en Teología en la Universidad de Ávila se trasladó a Madrid para publicar el volumen, pero antes de hacerlo optó por solicitar colaboraciones de españoles para los preliminares. En su prólogo Castorena detalla las dificultades a las que se enfrentó para armar lo que es el tercer y último volumen de las obras de Sor Juana; explica que no fue fácil hacerse de los manuscritos de la jerónima que muchos guardaban con gran celo; por ello, tras ofrecer una lista de las obras de Sor Juana de las que tuvo noticia pero que no pudo conseguir, le solicita al lector que si posee los manuscritos o si sabe de alguien que los tenga que, por favor, se los remita para incluirlos en una edición futura. Este hombre se convirtió, tras su regreso a la Nueva España, en rector de la Real y Pontificia

⁹ El poema de agradecimiento es el núm. 112 en la edición de Méndez Plancarte de la *Lírica personal* (Cruz 1951: 249). En *Fama y obras pósthumas* Castorena le otorgó con toda la intención un lugar privilegiado al colocarlo como el último poema de la Décima Musa que aparece en el volumen (véase Cruz 1700: 165). Sobre las razones de agradecimiento hay especulación; Alatorre y Tenorio sugieren que Castorena pudo haber sido el autor de la carta que se firmó con el seudónimo de Serafina de Cristo en defensa de Sor Juana contra el anónimo censor de su *Crisis de un sermón* (véase Alatorre / Tenorio 2014: 177-185).

Universidad de México y es considerado el primer periodista de América, pues fundó en 1722 la *Gaceta de México*. Terminó sus días en Yucatán en 1733, donde ostentó la mitra por tres años.¹⁰

Para el tema que me ocupa son de particular interés tanto los textos españoles que solicitó Castorena así como el prólogo del libro, redactado por él mismo, y los poemas elegiacos mexicanos que cierran el volumen.¹¹ En los poemas escritos por peninsulares, como era de esperarse, se insiste en el vínculo entre Sor Juana y los metales preciosos. Alonso de Otanzo, por ejemplo, apostrofa a España y le pide que disfrute la riqueza que representa Sor Juana: "Y tú, España, que en números conduces / el más noble tesoro americano, / logra su mineral, porque no envidies / en Persia pomos ni en Ceilán topacios" (en Alatorre 2007: 258). Por su parte, Luis Verdejo Ladrón de Guevara canta el ingenio áureo de la jerónima y a través de él elogia a toda América:

¡Oh, América! ¡Oh! ¿Hasta cuándo
de esa tu preñez fecunda
inventando estarás nuevas
a la admiración disculpas?
¿Hasta cuándo? ¿No te basta
ver que en la luciente pluvia
de tus arterias dos mundos
preciosamente fluctúan?
¿No el ver han saciado tanta
soberbia ambición difusa
de tus huesos las brillantes
endurecidas medulas,
sin el mostrar que de esta alma
tu seno taller, oculta
también de oros racionales
las más apreciables sumas? (en Alatorre 2007: 263).

La ecuación Sor Juana-metales preciosos alcanza su clímax en las palabras de Muñoz de Castilblanque, quien en su respuesta a Castorena declara: "No habían menester las Indias ser tan ricas para ser tan opulentas, encerrando en sí tan preciosa mina, como la de su peregrina ciencia. Llámense ciencias las letras, y las de nuestro alfabeto son veinticuatro, como de

¹⁰ Para su labor periodística, véase Ochoa Campos (1944).

¹¹ Los preliminares (Dedicatorias de Castorena, Aprobaciones de Diego de Heredia y Diego Calleja [el texto de Calleja es, en realidad, una protobiografía], poemas laudatorios y fúnebres de peninsulares en honor de Sor Juana [hay también una composición que celebra la labor de Castorena], carta de Castorena a Jacinto Muñoz Castilblanque, respuesta de este a Castorena, una bella elegía muy probablemente de la mano de Calleja y el Prólogo de Castorena) suman 129 páginas no numeradas. Los poemas elegiacos mexicanos vienen tras las obras póstumas de la jerónima y una advertencia de Castorena; abarcan en su totalidad 45 páginas, estas sí numeradas. Estas páginas ofrecen un rico material de análisis como, por ejemplo, la cuestión de si Sor Juana debe ser recordada más como una monja devotísima, casi santa, o como poeta; sin embargo, en este trabajo solo me he concentrado en el tema del ingenio indiano de la monja-escritora y el debate entre peninsulares y criollos en torno a él. Además de Alatorre (1980), Echenberg (2000 y 2011) ha abordado con mayor suspicacia el tema de marras; sus ideas han sido decisivas para guiar mi investigación, por lo que quiero dejar constancia de ello en este lugar.

veinticuatro quilates el oro más subido; y no hay vena de oro tan alto como el que incluye mineral científico" (en Altatorre 2007: 298). Una composición, sin embargo, sobresale en el sentido de que como ninguna otra pone de manifiesto una idea persistente en la metrópolis según la cual los virreinos padecen un atraso cultural irremediable; el autor del soneto, Pedro de Verdugo, describe que el imperio español está dividido en dos mitades: una, la europea, culta y racional, y otra, la americana, inculta y bárbara. Sobre todo dos tercetos de este poema debieron de haber molestado a más de un criollo: "Murió, y una mujer que tanta gloria / al medio mundo de su clima inculto / y al débil de su sexo le concede, / que rendido a su mérito y memoria, / el medio mundo racional y culto / al bárbaro respeta, al débil cede" (en Altatorre 2007: 251). Según se colige, Pedro de Verdugo ve en el ingenio de Sor Juana un fruto aislado de una tierra poco fértil para el pensamiento y las artes, y no deja de sorprender que un promotor del mexicanismo militante, como lo fue Castorena, no censurase estos versos.

En abierta polémica con estas ideas, Castorena –en sus dos dedicatorias y prólogo–, y los autores de los dieciocho poemas mexicanos se proponen, por un lado, cuestionar la relación que se ha venido estableciendo desde 1689 entre el ingenio de Sor Juana y la riqueza del Nuevo Mundo y, por otro, mostrar que la Nueva España cuenta con un nutrido grupo de intelectuales, del cual Sor Juana solo es una representante, si bien la más célebre. Dicho de otra manera, los criollos en *Fama y obras póstumas* reclaman ser partícipes de aquello que fue definido por aquel desconocido prologuista de *Inundación castálida* como "ingenio indiano". Visto así, Sor Juana representaría el potencial intelectual de todos los mexicanos; de esta manera es como debe entenderse la insistencia de Castorena de que una de las finalidades de su labor de compilador de textos novohispanos en honor a Sor Juana es "que se conozcan en ambos orbes los delicadísimos y agudos ingenios de nuestra América" (en Altatorre 2007: 307).¹²

El nacionalismo de Castorena se extiende incluso hacia los indígenas lo que sugiere que, a sus ojos, "ingenio indiano" no solo debió significar 'ingenio criollo', sino una especie de 'ingenio americano' que incluiría también a los habitantes originales del continente. En su segunda dedicatoria dirigida a la marquesa del Valle de Oaxaca, el zacatecano Castorena compara su trabajo de editor con el de los artesanos indígenas de Michoacán que 'pintan' con plumas de aves. Escribe el eclesiástico:

¹² Con enorme agudeza sugiere Echenberg que al final de su prólogo Castorena establece una nueva correlación entre el oro y las habilidades intelectuales de los habitantes de América (véase Echenberg 2000: 137): "Ponga término a las alabanzas de la poetisa [...] una paranomasia que describía un crítico italiano a favor de los ingenios de la América, alusivo al nacimiento de la poetisa entre dos volcanes. Pintó dos montes, uno que se liquidaba en arroyos de oro, otro que se vertía en ríos de plata; en las cumbres dos ingenios con este epígrafe: *Si hoc in montibus, quid in mentibus?* [Si esto sucede en los montes, ¿qué no sucederá en las mentes?]; traducción del autor]" (en Alatorre 2007: 316).

En estas provincias [de Michoacán], de las más fértiles de aquellos reinos, son los naturales muy industriosos, y con graciosa habilidad desairan los pinceles y pintan con plumajes. Cazán unos pajarillos, aves propias de aquellos países; los desnudan de sus plumas y, siendo la luz vida de los colores como migajas de resplandor, las unen al metal según la distante proporción que ha de ocupar la imagen, saliendo con exquisito primor sin pinceles la pintura y sin colores el matiz, quedando unidas vistosamente en la lámina las plumas, pero siempre con tal subordinación a la influencia de los astros, que si no las ilumina el reflejo del sol, ni brilla su artificio ni lucen sus primores (en Altatorre 2007: 236).

Lo que pretende subrayar Castorena es que la riqueza de América no está bajo la tierra, a saber en el oro y en la plata, sino en las manos y en el ingenio de la gente y, como prueba de ello, ofrece una obra de arte. Por lo demás, Sor Juana también en varios momentos se mostró orgullosa de las habilidades de los indígenas, como lo atestigua aquella célebre expresión referente a los "indios herbolarios de mi patria" (Cruz 1951: 160).

Por otra parte, de los dieciocho poemas escritos por mexicanos ninguno tiene por tema el oro de Indias. De hecho se podría aseverar que lo que pretenden es desvincular a América de una riqueza comercial a favor de una cultural como lo hace Castorena, lo que confirmaría una estrategia en común. Por razones de espacio limito mi análisis al poema con tintes más proto-nacionalistas, el de Lorenzo González de la Sancha, que además es el mejor logrado.¹³

González de la Sancha responde con un poema titulado 'Romance heroico' a los versos de Montoro en *Inundación castálida*, que, según he dicho, fueron decisivos para establecer una correspondencia entre la monja y las riquezas minerales del Nuevo Mundo. En su composición decía Montoro: "Allá, donde en los senos de los montes / que el codicioso afán deja infecundos, / solo se aspira a que propague Apolo / las civiles tareas de Mercurio" (en Altatorre 2007: 36). Lo que estos versos expresan es que en tierras de financieros, es decir América, se desea que Apolo, a saber, la poesía, supere a Mercurio, es decir, el comercio. Si Montoro se siente obligado a enfatizar este aspecto es porque la Nueva España seguía siendo asociada a casi dos siglos de la Conquista más con riquezas materiales que con culturales.

La respuesta de González de la Sancha es contundente. Donde Montoro dice "allá", responde él con seis estrofas diciendo "acá". Mientras que para Montoro Sor Juana es una voz poética aislada que surge entre gente dedicada al comercio, o sea los seguidores de Mercurio, González de la Sancha arguye que la monja es una representante de los numerosos súbditos de Minerva que hay en la Nueva España: "Acá dije, que acá, si dan los montes / preciosos poros, envidiados frutos, / más vasallos se rinden a Minerva / que a civiles tareas de Mercurio" (en Altatorre 2007: 345).

¹³ De este autor, como de tantos otros incluidos en los paratextos, no sabemos nada.

Adicionalmente González de la Sancha aprovecha los siguientes versos para referirse al problema económico de las imprentas mexicanas; en su opinión, las mermadas finanzas de sus dueños son las responsables de que tan pocos ingenios mexicanos se den a conocer en el mundo.¹⁴ No exageraba; recordemos, verbigracia, el caso de Carlos de Sigüenza y Góngora, el único intelectual novohispano capaz de medirse con la monja de San Jerónimo pero que fue en Europa prácticamente desconocido debido a que la mayoría de sus manuscritos permanecieron inéditos. Escribía Sigüenza y Góngora en 1684, cinco años antes de la aparición de *Inundación castálida*: "Si hubiera quien costeara en la Nueva España las impresiones (como lo ha hecho ahora el Convento Real de Jesús María), sacara yo a luz diferentes obras a cuya composición me ha estimulado el sumo amor que a mi patria tengo y en que se pudieran hallar singularísimas noticias" (Sigüenza y Góngora 1995: 48). En breve, lo que González de la Sancha sostiene es que "acá", o sea en México, Sor Juana no es tan única como puede parecer "allá", es decir en España.¹⁵

Es también probable que a la afirmación de González de la Sancha sobre la dificultad de otros ingenios mexicanos para encontrar quién los publicase no le faltase algo de malicia e ironía, pues bien sabía él que no todos contaban con el privilegio de tener como amiga íntima y promotora a una antigua virreina en la metrópolis como fue el caso de Sor Juana. Precisa también señalar que Sor Juana no solo representó un bien cultural, sino un gran negocio editorial de España; por lo menos para aquellos impresores que explotaron sus obras durante dos décadas como no se había hecho con ningún otro poeta del Siglo de Oro representó ella oro molido real y no metafórico.

En conclusión, el tema del ingenio indiano de la madre Juana Inés de la Cruz dio pie a una polémica abierta entre peninsulares y criollos sobre las legítimas aspiraciones intelectuales de estos últimos. En este sentido, debe quedar claro que reclamar para sus obras artísticas una originalidad intelectual asociada al sitio de producción fue el primer paso para otro tipo de aspiraciones; es así como creo debe entenderse una cuestión que nunca fue solo estética y siempre tuvo un trasfondo político.

¹⁴ "Acá, donde, si a falta de las prensas / no zozobrara el más tirante estudio, / más hojas floreciera su distancia / que dio laureles a su Oriente Augusto" (en Altatorre 2007: 345).

¹⁵ Véase Alatorre (1980: 462).

Bibliografía

- ALATORRE, Antonio (2007): *Sor Juana a través de los siglos (1668-1910)*. Tomo I. México: El Colegio de México / El Colegio Nacional / UNAM.
- ALATORRE, Antonio (1984): 'Un soneto desconocido de Sor Juana'. En: *Vuelta*, 94, 4-13.
- ALATORRE, Antonio (1980): 'Para leer *Fama y obras póstumas* de Sor Juana Inés de la Cruz'. En: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 29.2, 428-508.
- ALATORRE, Antonio / Martha Lilia Tenorio (2014): *Serafina y sor Juana (con tres apéndices)*. Segunda edición corregida y muy aumentada. México: El Colegio de México.
- CATALÁ, Rafael (1987): *Para una lectura americana del barroco mexicano: Sor Juana Inés de la Cruz y Sigüenza y Góngora*. Minneapolis: Prisma.
- CRUZ, Juana Inés de la (1951): *Lírica personal*. Edición de Alfonso Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica.
- CRUZ, Juana Inés de la (1700): *Fama y obras póstumas*. Madrid: Manuel Ruiz de Murga.
- ECHENBERG, Margo (2011): "'Crear y recrear la Fénix americana'". En: Serafín González et al. (eds.): *Plumas, pinceles, acordes. Estudios de literatura y cultura española e hispanoamericana (siglos XVI-XVIII)*. Tomo II. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- ECHENBERG, Margo (2000): *On "Wings of Fragile Paper": Sor Juana Inés de la Cruz and the Fama y obras póstumas (1700)*. Tesis doctoral inédita: Brown University.
- LEZAMA LIMA, José (1957): *La expresión americana*. La Habana: Instituto Nacional de Cultura / Ministerio de Educación.
- LÓPEZ CÁMARA, Francisco (1957): 'La conciencia criolla en sor Juana y Sigüenza'. En: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 6.3, 350-373.
- MARTÍNEZ-SAN MIGUEL, Yolanda (1999): *Saberes americanos: subalternidad y epistemología en los escritos de Sor Juana*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- MAZA, Francisco de la (1980): *Sor Juana Inés de la Cruz ante la Historia. (Biografías antiguas. La "Fama" de 1700. Noticias de 1667 a 1892)*. Revisión de Elías Trabulse. México: UNAM.
- MERRIM, Stephanie (2010): *The Spectacular City, Mexico, and Colonial Hispanic Literary Culture*. Austin: University of Texas Press.
- MORAÑA, Mabel (1998): *Viaje al silencio: exploraciones del discurso barroco*. México: UNAM.
- OCHOA CAMPOS, Moisés (1944): *Juan Ignacio María de Castorena Ursúa y Goyeneche, primer periodista mexicano*. México: Talleres de impresión de estampillas y valores de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público.
- PEÑALOSA, Joaquín Antonio (1988): *Letras virreinales de San Luis Potosí*. San Luis Potosí: Universidad Autónoma de San Luis Potosí.
- PICÓN SALAS, Mariano (1944): *De la Conquista a la Independencia: tres siglos de historia cultural hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- SABAT DE RIVERS, Georgina (1998): *En busca de Sor Juana*. México: UNAM.
- SABAT DE RIVERS, Georgina (1992): *Estudios de literatura hispanoamericana: Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la Colonia*. Barcelona: PPU.

SABAT DE RIVERS, Georgina (1982): 'Noticia bibliográfica': En: Sor Juana Inés de la Cruz: *Inundación castálida*. Editado por Georgina Sabat de Rivers. Madrid: Castalia, 72-75.

SIGÜENZA Y GÓNGORA, Carlos de (1995 [1684]): *Parayso occidental, plantado y cultivado por liberal benéfica mano*. México: UNAM / Condumex.

"Plus ultra! ¡Más Mundos hay!" – Discurso criollo y autoría implícita en las loas sacramentales de Sor Juana Inés de la Cruz

Jutta Weiser

(Universidad de Mannheim)

Cierto es que la vida pública literaria de Sor Juana Inés de la Cruz se debe principalmente a la protección de los virreyes novohispanos y, especialmente, a su relación amistosa con la Condesa de Paredes, en nombre o en favor de la cual Juana Inés escribió un gran número de obras literarias. Se sabe también que la monja tenía que defenderse constantemente de algunos eclesiásticos, los cuales no podían aceptar la notoriedad de la religiosa en los círculos clericales e intelectuales. A pesar de todo ello, logró un alto grado de prestigio como mujer de letras.

Por consiguiente, sus obras deben analizarse teniendo en cuenta su condición de mujer intelectual y de criolla en el Virreinato que dependía políticamente y culturalmente de España. En el siglo XVII, la sociedad criolla formaba la élite letrada en la colonia y disfrutaba de muchos privilegios. Según Mabel Moraña, los criollos se encontraban en un "espacio intermedio entre hegemonía y subalternidad" (Moraña 1998: 15). Esto incluye una dualidad en sus prácticas culturales en la medida en que, por un lado, respaldaban los intereses coloniales de la metrópoli, a la que debían su legitimidad y su poder sectorial, y por otro lado, se veían en la periferia respecto de los centros políticos y culturales de Europa. Con el objetivo de su propio ascenso político, social y cultural, los criollos letrados formaban y desarrollaban una discursividad particular que se caracteriza especialmente por sus operaciones transculturadoras y sus intentos de mediar entre el centro y la periferia, entre la tradición metropolitana-occidental y las tradiciones indígenas precolombinas.¹ En las palabras de Mabel Moraña:

Habitar ese espacio intermedio entre hegemonía y subalternidad implica justamente poner a prueba el límite de manera constante, ocupar la frontera y hacer de ella, progresivamente, un centro "otro", construir una territorialidad y una subjetividad inéditas, un espacio de deseo, un "lugar del saber" capaz de ir imponiendo sus propias condiciones para el diálogo, desde los resquicios de la ortodoxia y las fisuras del *establishment* (Moraña 1998: 15).

Por cierto, existen opiniones diferentes acerca de la 'conciencia criolla' y la correspondiente actitud frente al imperialismo europeo. Algunos piensan que "se puede pecar de anacronía al hablar de conciencia criolla con respecto al siglo XVII" (Marín 2006: 15), lo que parece justo en relación con la Independencia política. Sin embargo, se puede hablar de una 'conciencia

¹ Para más detalles sobre el desarrollo de la discursividad criolla que se basa en una serie de posturas diferentes, véase la síntesis del debate en Martínez-San Miguel (2005).

criolla' en el sentido de una conciencia de ser diferente y de pertenecer a la cultura letrada de la colonia, lo que incluye también la posibilidad de negociar con las autoridades de la metrópoli.

Mientras que investigadoras como Georgina Sabat de Rivers, Mabel Moraña o Stephanie Merrim han destacado la perspectiva americana de Sor Juana² –y compartieron su opinión con muchos críticos durante las últimas décadas del siglo XX, hasta suponer una "subversión del discurso imperial de conquista" (Grossi 2007: 47)– otros han mostrado, al contrario, que Sor Juana no pretende subrayar las diferencias respecto al discurso europeo imperial, sino que escribe más bien con el objetivo de una participación en la comunidad cultural metropolitana y una coordinación de los intereses de ambos lados del Atlántico. En este sentido, Carlos Jáuregui ha señalado que Juana Inés expone una "práctica diferencial y a la vez participativa de la élite letrada colonial" (Jáuregui 2003: 218). Asimismo, en su análisis reciente de los autos sacramentales, Amy Fuller argumenta que Sor Juana adopta una postura conservadora y pro-imperial ya que tematiza en sus loas la expansión transatlántica de España y la conversión de los indígenas al cristianismo.³

Finalmente, cabe mencionar las posiciones que consideran ambas posturas, la pro-imperial y la anti-imperial, ofreciendo una doble lectura de los escritos sorjuaninos. En esta línea argumentativa se mueve el concepto del *belonging* desarrollado por Julie Bokser (2012) y aplicado también por Claudia Jünke en su contribución al presente número. El importante libro de Yolanda Martínez San-Miguel *Saberes americanos. Subalternidad y epistemología en los escritos de Sor Juana* (1999), que ha inspirado de muchas maneras mis reflexiones sobre la conciencia criolla de Sor Juana, indicó el camino hacia posturas alternativas, o sea otro tipo de saber y una epistemología diferente que no equivale ni al sistema español/europeo ni al sistema americano. Inspirada por los estudios poscoloniales latinoamericanos, Martínez San-Miguel destaca la posición intermedia de Sor Juana desde la que esta última intenta hacer comprensible a los españoles el pensamiento y el saber de los americanos para poner en marcha un intercambio equitativo entre el viejo y el nuevo mundo:

De ahí que se proponga la inversión del flujo del saber, ahora enviado desde América a España, para completar el ciclo bilateral de la transculturación según la propone Fernando Ortiz. Se altera así el ejercicio del poder unilateral de España sobre América, abriendo el espacio de una nueva autoridad diferenciada: la de la subjetividad criolla emergente en el siglo XVII, que aspira a negociar con las autoridades metropolitanas una nueva forma de coordinar los intereses imperiales con los intereses locales (Martínez-San Miguel 1999: 202).

² Véanse Sabat de Rivers (1998: 265-282), Moraña (1998) y Merrim (2009: 206).

³ Véase Fuller: "the loas present the discovery, conquest and conversion of the 'New World' as tropes for the Eucharist" (Fuller 2015: 42).

Al estar en contacto con ambos sistemas de pensamiento, el europeo y el americano con su mezcla de etnias y prácticas culturales, cabe presumir que el criollismo produzca potenciales transculturales que se basan en la idea de una confluencia de conocimientos europeos e indígenas. ¿Cómo se puede calificar esta confluencia epistémica? A mi ver, no se trata ni de una defensa propia ni de un fortalecimiento de la propia posición periférica para vencer la marginalidad, sino más bien de un enriquecimiento y una ampliación del saber oficial limitado. El discurso subalterno tendría entonces una función semiótica semejante al concepto del "suplemento" de Derrida (1967): el suplemento enriquece y aumenta el discurso y, a la vez, indica lo que le falta a este mismo discurso revelando sus puntos ciegos. Supongo que Juana Inés reclama un "pensamiento fronterizo" y una "desobediencia epistémica" –en el sentido de Walter Mignolo (2010)– para 'suplementar' las estructuras epistemológicas coloniales en el marco de la poética, la retórica y la ficción literaria.⁴ Esto no quiere decir que la monja se dirija contra la expansión imperial de España, sino más bien que está creando en sus textos un espacio de cruce en el que los conocimientos y saberes existentes se transforman por su conjunción con otros tipos de saber.⁵ Como criolla Sor Juana no se sitúa del lado de los indígenas, y mucho menos intenta atacar el poder colonial. Incluso yo diría que ella misma aspira a acceder al poder en un sentido discursivo e intelectual. Su 'conquista del poder' –que implica asimismo una lucha por los derechos de la mujer– ha sido a menudo el objetivo de estudios que tratan su defensa de la voz femenina y se manifiesta con gran brillo retórico en su famosa *Respuesta a Sor Filotea*.⁶

La presente contribución enfoca la superioridad intelectual de la 'décima musa' y su toma de poder discursivo desde otro ángulo, estudiando la estrategia retórica de la creación de un personaje autorial en sus obras más conservadoras y más vinculadas con la cultura metropolitana, con el poder de la corona española y de la Iglesia católica: o sea las loas que introducen sus autos sacramentales. Las loas están situadas en el umbral de la pieza principal y desempeñan una función metateatral. Los personajes de la loa se convierten en espectadores ficticios del auto que sigue. La loa no solo ofrece un guía para la comprensión de la pieza sacramental, sino que también revela la intención de la autora.

Teóricamente, las figuras autoriales, es decir, los personajes que se revelan como portavoz, máscara o *alter ego* de la autora, forman parte de lo que Wayne Booth ha denominado *the*

⁴ Para más detalles sobre la epistemología poscolonial en Sor Juana, véase mi artículo sobre *El divino Narciso* (Weiser 2018).

⁵ Ese lugar intermedio equivale a lo que Yolanda Martínez-San Miguel denominó en su charla en el marco de nuestra sección de Múnich con Gloria Anzaldúa "el nepantlismo de Sor Juana". Véase Martínez-San Miguel (2017).

⁶ Véase, por ejemplo, el estudio de Barbara Ventarola que pone de manifiesto el intento de la monja de "adscribirse, como poeta femenina, el rol de una enseñante de los poderosos" (Ventarola 2017: 62).

implied author.⁷ Aunque se trate de un concepto controvertido, la definición del autor implícito como "an ideal, literary, created version of the real man" (Booth 1966: 75) o "the [author's] second self created in the work" (Booth 1966: 137) nos permite aprovechar esta concepción para el análisis de las figuras autoriales de Sor Juana.

En lo siguiente, voy a examinar la autorrepresentación de Sor Juana como dramaturga, mujer letrada y criolla erudita en las loas sacramentales para *El Mártir del Sacramento*, *San Hermenegildo* y *El Divino Narciso*.⁸ En ambas piezas aparecen personajes o alegorías que se dan a conocer como escenógrafos del auto que sigue, lo que nos permite considerarlos como figuras o máscaras de la autora, más precisamente como una autoestilización de Sor Juana o, en los términos de Frederick Luciani, como "Literary Self-Fashioning", "Self-Inscription" y "Self-Textualization" (Luciani 2004).

No es ninguna casualidad que en el núcleo temático de las tres loas sacramentales estén precisamente la Conquista y la evangelización de América. Tanto las loas como los autos giran alegóricamente alrededor del proceso de transformación de un sistema de conocimientos o en términos religiosos: de una conversión.⁹

En la loa que precede a *El mártir del sacramento*, *San Hermenegildo* Sor Juana no introduce alegorías, sino estudiantes de teología sin nombres que están simplemente numerados de 1 a 3. Empieza con una polémica teológica entre los estudiantes 1 y 2, quienes discuten sobre la 'mayor fineza de Cristo', es decir, la mayor prueba del amor de Dios. Con ello la autora recurre a una cuestión teológica que desempeña una función preeminente dentro del conjunto de su obra. Planteó este mismo problema en la *Carta atenagórica* (1690)¹⁰ y, en suma, en toda su obra reviste particular importancia para "Sor Juana's self-promotion as a theological authority" (Fuller 2015: 19).

Mientras que el primer estudiante se muestra fiel a la doctrina de San Agustín opinando que la mayor fineza es la muerte del Dios encarnado, el segundo sustenta que es el sacramento de la eucaristía según lo que pretendía Santo Tomás. Interviene como mediador un tercer

⁷ Ciertamente es que el concepto del *implied author* es mucho más amplio y no se reduce a la inserción de figuras autoriales o personajes que representan la ideología del autor o de la autora. Sin embargo, me parece que se puede vincular la estrategia metatextual de Sor Juana que voy a exponer en lo siguiente con la concepción de Booth.

⁸ Aquí no trataré la loa para *El centro de José* porque allí no aparecen figuras autoriales en sentido estricto como en las otras dos.

⁹ Amy Fuller (2015) destacó con justeza que los autos sorjuaninos forman un conjunto y, por tanto, deben ser leídos en el orden de su producción: primero el auto histórico *El mártir del sacramento*, *San Hermenegildo*, después el auto bíblico *El centro de José* y, por último, el auto mitológico *El divino Narciso*. Este orden que actualmente suele reconocerse no corresponde a la cronología en las *Obras completas* editadas por Alfonso Méndez Plancarte. Sobre ello se pronunció Fuller: "When Méndez Plancarte changed the sequence in his 1950s edition of the *Obras completas*, the meaning that Sor Juana had created for her *autos* was lost" (Fuller 2015: 40).

¹⁰ Acerca de la importancia de la 'mayor fineza' en la *Carta atenagórica* y en los autos sacramentales, veáanse Rice (2007: 80-82) y Fuller (2015: 19-41).

estudiante que se revela como dramaturgo de la loa y del auto, diciendo a los dos disputantes y al público que los argumentos teológicos "para otro fin [le] servían" (Cruz 1955: 108, v. 297):

Y es el caso, que yo tengo
a mi cargo hacer un Auto
del Divino Sacramento,
alegórico-historial,
en que discurrí el suceso
del Martirio glorioso
de Hermenegildo, Rey nuestro.
Y atendiendo que vosotros
controvertís del Misterio
lo admirable, quise hacer
de vuestros discursos mismos
la fábrica de mi Loa;
(Cruz 1955: 108, vv. 298-309)

El estudiante 3, tildado en una acotación de "mayor, y de aspecto grave" (Cruz 1955: 98)¹¹, habla desde una perspectiva metateatral tematizando su encargo de escribir una pieza sacramental. Detrás del personaje se reconoce fácilmente a la monja de San Jerónimo como verdadera autora de la pieza utilizando una máscara masculina para poder entrar en un debate académico y para aumentar su autoridad como maestro teológico.¹² El estudiante 3 como portavoz de Sor Juana es al mismo tiempo el dramaturgo que pone en escena una pequeña obra teatral sobre Hércules y Colón con la misma compañía que más tarde va a representar el auto sobre San Hermenegildo.

En este 'teatro dentro del teatro', Hércules y sus soldados colocan las columnas en los montes Ábila y Calpe para marcar el límite del mundo en el estrecho de Gibraltar diciendo que "no hay más Mundo / que el que ha Hércules descubierto" (vv. 201s.). El refrán corresponde al famoso mote de Carlos V: "*Non plus ultra! Non plus ultra* / ¡Aquí acaba el Universo!" (vv. 215s.). Más tarde, con el descubrimiento de las Indias, Cristóbal Colón revisó esta premisa y el refrán se convierte en su contrario: "*Plus ultra!* ¡Más mundos hay, y ya venimos de verlos!" (vv. 281s.). La revolución epistémica inducida por el descubrimiento del nuevo continente suplantó la convicción antigua acerca de la geografía del mundo.

¹¹ Se trata de una adición del editor Méndez Plancarte.

¹² Considerando la loa como "autobiografía intelectual", Robin Ann Rice subrayó tres acuerdos sustanciales entre el texto de la loa y la vida personal e intelectual de su autora, entre los cuales destaca, junto al tema de la 'mayor fineza', "su deseo de poder ser universitaria y debatir los asuntos filosóficos y teológicos" (Rice 2007: 79). En efecto, el anhelo de Juana Inés de participar en los debates académicos es uno de los aspectos autobiográficos centrales de la *Respuesta a Sor Filotea*. La monja relata que suplicó a su madre que la enviase disfrazada de hombre a la Universidad de México (véase Cruz 1957: 446). Aun excluyendo el aspecto autobiográfico, queda la manifestación del autor implícito, o más bien de 'la' autora implícita aprovechando una máscara masculina a un nivel metateatral.

La parábola expone la posibilidad de superar y revisar un conocimiento que parece ser absoluto. Los avances de Colón en el mundo han demostrado que un sistema epistémico vigente puede ser reemplazado y amplificado corriendo el riesgo de 'echarse al agua'. De ahí que se pueda tomar el *Plus ultra!* como lema del pluralismo epistemológico: si existen 'más mundos', existen también otros saberes y otras culturas. Un sistema epistémico nunca es absoluto.

¿Qué tiene que ver el asunto metateatral sobre Hércules y Colón con el debate sobre la mayor fineza de Cristo? Los dos coros de la música insinúan el nexo:

Coro 1 El morir, en mi entender,
agota de Amor la fragua.
Coro 2 Échese Su Amor al agua,
y verá que hay más que hacer
(Cruz 1955: 110, vv. 355-358).

De manera similar se amplificó el saber científico acerca del fin del mundo, lo que explica el tercer estudiante en las palabras siguientes:

No haber más Mundo creía
Hércules en su blasón,
mas se echó al agua Colón
y vio que más mundo había
(Cruz 1955: 110s., vv. 367-370).

Tanto el coro 2 como el estudiante 3 utilizan la locución "echarse al agua" en el sentido de 'correr un gran riesgo' o 'hacer algo extraordinario', diciendo que uno se determina a algo peligroso y arriesgado. Más concretamente, quiere decir que a pesar del autosacrificio de Cristo como prueba del amor divino, el Señor aún lo supera mediante el sacramento de la eucaristía en la que se entrega enteramente a los hombres. En relación con el debate teológico, esto significa que Santo Tomás de Aquino se 'echó al agua' al revisar y modificar la reconocida doctrina de San Agustín acerca de la 'mayor fineza'. Asimismo, Colón se 'echó al agua' (en un sentido tanto literal como figurado) cuando puso en cuestión la opinión general sobre el fin del mundo al descubrir América.

Aunque el tercer estudiante (como *alter ego* de Sor Juana) no toma partido ni en favor de Agustín ni en favor de Tomás, se puede suponer a primera vista que sustenta la postura de Santo Tomás, quien se atrevió a conquistar 'nuevos mundos'.¹³ No obstante, su imparcialidad hace hincapié en la equivalencia de dos convicciones que aparentemente están en contraposición:

¹³ Así el argumento de Sabat Rivers: "Aunque, explícitamente, no se decide por ninguno de los 'dos argumentos' de los Padres, tenemos que concluir que, puesto que hace el elogio de Colón y de su audaz y arriesgada aventura destruyendo la noción del ya muy mencionado *non plus ultra* de los Antiguos, implícitamente, ella, 'el maestro', favorece la opinión de Santo Tomás quien vino después de San Agustín, con una 'mejor' idea de 'fineza'" (Sabat Rivers 1998: 325).

una antigua y una nueva.¹⁴ Sor Juana busca resolver la disputa e impulsar la coexistencia pacífica de ambas posturas que parecen opuestas. Sin embargo, una mirada más a fondo sobre los dos argumentos teológicos, muestra más bien una complementariedad entre ellos: La muerte en la cruz como mayor fineza de Cristo resulta incluso la condición indispensable para la eucaristía. Por ende, el autosacrificio de Dios no resulta contrario al sacramento que es precisamente el recuerdo de este mismo sacrificio divino.¹⁵

Es importante tomar nota que el estudiante 3 se considera 'maestro' de sus dos compañeros:

os salí también siguiendo,
por ver si la autoridad
de mi edad y de mi puesto,
y sobre todo el haber
sido de entrambos Maestro
y ser de entrambos amigo,
es bastante a componeros
(Cruz 1955: 100, vv. 68-74).

En estos versos la autoridad del tercer estudiante como maestro y autor implícito se pone claramente de manifiesto. Su "autoridad" (v. 69) se debe no solo a su mayor edad y su "puesto" (se refiere a una posición académica superior), sino también a su posición entre los dos discípulos: es "Maestro" (v. 72) y "amigo" (v. 73) de ambos equitativamente, y por este motivo no toma posición en favor de un solo teólogo.

Asimismo, el uso del verbo "componer" (v. 74) resulta ingenioso por formar un concepto con un doble valor semántico: el enunciado "la autoridad [...] es bastante a componeros" se puede entender o con respecto al contenido o en un sentido poetológico y metatextual. En cuanto al contenido, se refiere a la disputa de los dos estudiantes y quiere decir que el maestro equilibra las opiniones opuestas y resuelve la disputa. Según el *Diccionario de Autoridades* el verbo componer puede significar "concordar, unir, hacer amistades, conformar, poner en paz a los que están discordes" (Real Academia Española 1729: s.v. *componer*₆). En un sentido poetológico, el mismo verbo significa "hacer versos" o en el contexto de la imprenta "juntar las letras o caracteres" (Real Academia Española 1729: s.v. *componer*_{14 15}). Por ende, en un sentido metatextual se puede entender el verso de la manera siguiente: 'como autor de esta loa que estamos leyendo (o viendo) estoy autorizado a formarlos y modelarlos'. A mi juicio, el sentido metateatral era lo más importante para Sor Juana ya que pone de relieve su autoría y su autoridad sobre el texto literario.

¹⁴ En esto consiste precisamente el sistema en que se basan los tres autos sorjuaninos y sus loas confrontando la fe cristiana con las creencias indígenas de las Indias, el Antiguo con el Nuevo Testamento y la cristología con la mitología pagana.

¹⁵ Véase Fuller (2015: 49).

No obstante, hay que señalar la equivalencia formal del autor implícito con los dos estudiantes; sorprende tal vez su denominación como 'estudiante 3' (y no como 'maestro' o algo semejante). Con ello, Sor Juana pone a su personaje autorial al mismo nivel jerárquico que a los estudiantes 1 y 2. Esta equivalencia a nivel lingüístico, que se debe sin duda interpretar como gesto de humildad, enmascara su irrefutable autoridad como personaje autorial. Al revés, lo que aún refuerza su autoridad es el contexto teológico. Cabe recordar que la idea de autoría era vinculada originalmente con la omnipotencia de Dios y que durante la Edad Media se trasladó la autoridad divina a los escritores autorizados por el Supremo Poder, es decir a los Padres de la Iglesia.

Además, es preciso llamar la atención sobre el sentido alegórico oculto de los versos citados: en un sentido figurado, "el haber sido de entrambos Maestro y ser de entrambos amigos" (vv. 72s.) se relaciona también con ambos mundos: España y América Latina, el viejo y el nuevo mundo. En ello consiste, según mi tesis, la función primordial de la parábola del *Plus ultra!* y de su aplicación a la polémica teológica de la 'mayor fineza'. Las columnas de Hércules delimitan el Occidente europeo (el viejo mundo), mientras que el nuevo mapa incluye también el nuevo mundo. La autora bajo disfraz del tercer estudiante no solo se posiciona entre las posturas supuestamente contrarias de sus compañeros, respectivamente de las dos autoridades de la Iglesia, sino también "entrambos" mundos, a saber Europa y América.

El modelo de la autora implícita situada entre dos mundos se encuentra también en la loa al *Divino Narciso* que retoma el tema de la Conquista y la evangelización del nuevo mundo. Este último está representado por las alegóricas Occidente y América, mientras que otras dos alegorías, Celo y Religión, representan el viejo mundo, o sea los conquistadores y misioneros españoles.¹⁶ La loa se abre con la fiesta de los indígenas en honor del dios azteca Huitzilopochtli (el "gran Dios de las Semillas") cuando llegan Religión y Celo al suelo americano ordenando la sumisión del culto azteca al catolicismo y declarando la guerra a América y Occidente. En el curso de la conversión de los pueblos indígenas, la Religión cristiana no solo condena las creencias nahuas como "mentiras" (v. 264) y obra del diablo, sino que reconoce también "dibujos" (v. 261), "remedos" (v. 262) y "cifras" de las "sacras Verdades" (vv. 262s.). En particular, la ceremonia del *Teocualo* ("Dios es comido") termina siendo reconocida como prefiguración de la eucaristía, el asunto del auto sacramental. El argumento tanto de la loa como

¹⁶ Es de notar que Sor Juana, por exponer las oposiciones viejo mundo / nuevo mundo, colonizadores / colonizados y masculino / femenino en el conjunto de los personajes, rompe con los papeles de género convencionales, es decir, la conquista masculina de un territorio femenino: no solo América como alegoría femenina representa el continente conquistado, sino también el Occidente masculino; América y Occidente se refieren al mismo territorio. Análogamente, al lado de los conquistadores se encuentra una pareja: la Religión cristiana (los misioneros) y Celo, especificado como "Capitán General, armado" (Cruz 1955: 6), una clara alusión a Hernán Cortés.

del auto se centra en la percepción de los rituales y símbolos de los paganos (es decir, las ceremonias indígenas en la loa y la mitología greco-latina en el auto) como prefiguraciones de la religión católica. Para producir este sincretismo, es necesaria una instancia que reúna ambos sistemas de creencias.

No es de extrañar que la autora implícita se manifieste primeramente en la alegoría de la Religión católica proponiéndose convertir a los aztecas mediante la representación del auto sacramental *El divino Narciso*. Por consiguiente, se puede calificar el auto de 'teatro dentro del teatro' con el objetivo de acercar los sacramentos católicos a los indios. La loa encuadra la pieza principal en la medida en que sus personajes (América y Occidente) se convierten en espectadores del auto.

En este contexto cabe señalar que *El divino Narciso* no se escribió para ser representado en el Virreinato, sino en el centro del poder colonial, en la corte de Madrid. Por lo tanto, los españoles eran los destinatarios principales. La alegoría de la Religión, cumpliendo la función de autora implícita, aclara este aspecto transcultural:

Celo: ¿Y dónde se representa?
Religión: En la coronada Villa
de Madrid, que es de la Fe
el Centro, y la Regia Silla
de sus Católicos Reyes,
a quien debieron las Indias
las luces del Evangelio
que en el Occidente brillan
(Cruz 1955: 19, vv. 435-442).

Dado que era inusual que las piezas sacramentales representadas en la corte de Madrid se escribieran por autores del nuevo mundo, Sor Juana integra una legitimación refiriéndose al encargo que obtuvo (probablemente de la parte de la Virreina). Con este motivo, la autora implícita toma la palabra en una réplica de la Religión cristiana:

Celo: ¿Pues no ves la impropiedad
de que en Méjico se escriba
y en Madrid se represente?
Religión: ¿Pues es cosa nunca vista
que se haga una cosa en una
parte, porque en otra sirva?
Demás de que el escribirlo,
no fué idea antojadiza,
sino debida obediencia
que aun a lo imposible aspira.
Con que su obra, aunque sea
rústica y poco pulida,
de la obediencia es efecto,
no parto de la osadía
(Cruz 1955: 19, vv. 443-456).

El auto del *Divino Narciso* como trabajo de encargo resulta de la "debida obediencia" (v. 451) hacia los gobernantes del Virreinato. A este respecto, los versos citados no parecen ser más que una convención del teatro colonial. Sin embargo, el personaje de la Religión como portavoz de las preocupaciones metatextuales adquiere especial significado considerando una segunda portavoz de la autora, a saber América, la alegoría femenina opuesta a la Religión. Al final, América les pide disculpas a los espectadores para sus versos sin pulir y con ello adopta asimismo una posición metatextual:

América: a sus Ingenios,
a quien humilde suplica
el mío, que le perdonen
el querer con toscas líneas
describir tanto Misterio
(Cruz 1955: 20-21, vv. 482-486).

Aunque estos versos forman parte de las convenciones literarias respecto al tópico de la humildad, es preciso destacar que Sor Juana se sirve tanto del discurso católico-imperial de la Religión cristiana como del discurso de la América convertida para dejar traslucir una instancia metatextual. Con ello no solo se efectúa una alianza entre las dos alegorías femeninas opuestas, que se juntan al nivel metatextual en la instancia de la autora implícita, sino también –a través de este vínculo híbrido– un ingreso del sujeto criollo en el texto. De este modo, Sor Juana declara explícitamente su autoridad literaria en lo relativo a la loa y al auto. La unificación de la "Dama Española" (Religión) y la "India bizarra" (América) dentro del discurso de la autora implícita refleja la posición intermedia de la criolla Juana Inés entre el modo de pensar occidental y las creencias precolombinas. La estrategia de la portavoz doblada no solo favorece un pluralismo epistemológico,¹⁷ sino que demuestra también el poder intelectual de Sor Juana que resulta de su habilidad de moverse intelectualmente en ambos sistemas epistémicos, el americano y el europeo. En esta óptica, la autora criolla supera a los autores peninsulares que no conocen el pensamiento americano desde dentro.

Volviendo a las consideraciones planteadas al inicio, cabe concluir que el nivel metafictional y la puesta en escena de la autora forman parte de la discursividad criolla. La estrategia metateatral le sirve a Sor Juana para enfatizar su autoría y su autoridad simbólica como escritora criolla con reconocido prestigio en el virreinato de Nueva España. Incluso se puede ir más lejos en la argumentación considerando que los personajes y alegorías que actúan como *alter ego* de la autora asumen la función de mediadores entre dos mundos y dos sistemas de saber. La 'conciencia criolla' de Juana Inés se refleja justamente en su capacidad de entender ambos

¹⁷ Véase acerca de este punto la argumentación en Weiser (2018).

sistemas: el pensamiento europeo de los colonizadores con el monoteísmo cristiano, por un lado, y las creencias indígenas, sus costumbres y sus ritos politeístas, por otro lado.

Bibliografía

- BOKSER, Julie A. (2012): 'Reading and Writing Sor Juana's Arch: Rhetorics of Belonging, *Criollo* Identity, and Feminist Histories'. En: *Rhetoric Society Quarterly*, 42.2, 144-163.
- BOOTH, Wayne C. (1966): *The Rhetoric of Fiction*. Chicago / London: University of Chicago Press.
- CRUZ, Juana Inés de la (1957): 'Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz'. En: Juana Inés de la Cruz: *Obras completas IV. Comedias, Sainetes y Prosa*. Editado por Alberto G. Salceda. México: Fondo de Cultura Económica, 440-475.
- CRUZ, Juana Inés de la (1955): *Obras completas III. Autos y Loas*. Editado por Alfonso Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica.
- DERRIDA, Jacques (1967): *De la grammatologie*. Paris: Minuit.
- FULLER, Amy (2015): *Between Two Worlds: The autos sacramentales of Sor Juana Inés de la Cruz*. Cambridge: Modern Humanities Research Association.
- GROSSI, Verónica (2007): *Sigilosos v(u)elos epistemológicos en Sor Juana Inés de la Cruz*. Frankfurt a.M. / Madrid: Vervuert / Iberoamericana.
- JÁUREGUI, Carlos (2003): "'El plato más sabroso": Eucaristía, plagio diabólico, y la traducción criolla del caníbal'. En: *Colonial Latin American Review* 12.2, 199-231.
- LUCIANI, Frederick (2004): *Literary Self-Fashioning in Sor Juana Inés de la Cruz*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- MARÍN, Paola (2006): *Teología y conciencia criolla: Sor Juana Inés de la Cruz*. Madrid: Ediciones del Orto.
- MARTÍNEZ-SAN MIGUEL, Yolanda (2017): 'Nepantleras: una lectura decolonial de Sor Juana y Anzaldúa'. En: *80grados: Prensasinprisa*, 28 de mayo. <http://www.80grados.net/nepantleras-una-lectura-decolonial-de-sor-juana-y-anzaldua/> [19.03.2018].
- MARTÍNEZ-SAN MIGUEL, Yolanda (2005): *Subalternidad, poder y conocimiento en el contexto colonial: las conflictividades de la conciencia criolla*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcx63w1> [30.12.2018].
- MARTÍNEZ-SAN MIGUEL, Yolanda (1999): *Saberes americanos: subalternidad y epistemología en los escritos de Sor Juana*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- MERRIM, Stephanie (2009): 'Sor Juana Criolla and the Mexican Archive: Public Performances'. En: Ralph Bauer / José Antonio Mazzozzi (eds.): *Creole Subjects in the Colonial Americas. Empires, Texts, Identities*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 193-218.
- MIGNOLO, Walter D. (2010): *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del signo.
- MORAÑA, Mabel (1998): *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1726-1739): *Diccionario de Autoridades*. Madrid: Real Academia Española. <http://web.frl.es/DA.html> [29.12.2018].

RICE, Robin Ann (2007): 'La loa como autobiografía intelectual: *El mártir del sacramento, San Hermenegildo* de Sor Juana Inés de la Cruz'. En: Sara Beatriz Guardia (ed.): *Mujeres que escriben en América Latina*. Lima: Red Universidad Nacional de Luján, 79-85.

SABAT DE RIVERS, Georgina (1998): *En busca de Sor Juana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

VENTAROLA, Barbara (2017): 'Sor Juana y las nociones tradicionales del ingenio. Estrategias de autoestilización en la *Respuesta a Sor Filotea*'. En: Barbara Ventarola (ed.): *Ingenio y feminidad. Nuevos enfoques sobre la estética de Sor Juana Inés de la Cruz*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert, 27-69.

WEISER, Jutta (2018): 'Pagane Mythen im *auto sacramental*: Zur transkulturellen Poetik in Sor Juanas *El divino Narciso* und seiner *Loa* (mit einem Seitenblick auf Calderóns *El divino Orfeo*)'. En: *Romanische Forschungen* 130, 36-69.

Prácticas literarias de pertenencia: identificación y diferenciación cultural en la loa del *Divino Narciso* de Juana Inés de la Cruz

Claudia Jünke
(Universidad de Innsbruck)

A mis estudiantes del seminario
sobre Juana Inés de la Cruz
(Innsbruck, 2016/17)¹

1. Introducción

La escritora Juana Inés de la Cruz vive y se articula en un ámbito geográfico-histórico caracterizado por complejas dinámicas transculturales. La Nueva España del siglo XVII es un lugar en el cual se encuentran, entrelazan y conectan ideas, conceptos, prácticas, saberes y discursos de distinta procedencia: de la tradición europea, de la cultura precolombina, de la tradición africana y de una 'conciencia criolla' que empieza a formarse en el siglo XVI y que continúa desarrollándose durante el siglo XVII.² Juana pertenece al sector social de los criollos, es decir, de los descendientes de españoles peninsulares que nacieron en el continente americano y que, en el siglo XVII, eran considerados y se consideraban a ellos mismos un grupo social distinto y particular. Según Walter Dignolo, los criollos de las colonias se situaban en un espacio intermedio entre los americanos autóctonos y los españoles peninsulares: "The Creole intelligentsia had to define itself at the intersection of the Amerindian voices, which were alien to them, and the Spanish voices, which became their identity in difference" (Dignolo 2000: 333s.).

Continuando esta reflexión, Julie Bokser enfatiza la situación híbrida de los criollos que eran percibidos a la vez como colonizados y como colonizadores: "In New Spain, *criollos* were marked as both colonizers and colonized; they needed to distinguish themselves from indigenous groups, and to gain ground from the privileged *peninsulares*" (Bokser 2012: 157).

Situados en este espacio intermedio y conscientes de las diferencias que los separaban tanto de la población indígena como de los españoles metropolitanos, los criollos desarrollaban una identidad cultural y una conciencia colectiva propia que se distingue tanto de los modelos de identidad precolombinos como de los modelos de identificación europeos.

¹ Los proyectos de Daniela Amann, Anne-Sophie Dénoue, Sabrina Hahnl, Franz-Georg Hoellen, Nadia Marsella y Marco Raidt, así como las discusiones que tuvimos en el seminario, me ayudaron a perfilar mi argumentación para el presente artículo.

² Véanse Moraña (1998), Martínez-San Miguel (2005) y Bauer / Mazzotti (2009).

En las últimas dos décadas las investigaciones en el campo de los estudios de la obra de Juana Inés de la Cruz se han dedicado cada vez más a detectar las huellas de esta conciencia criolla en los textos literarios de la escritora novohispana. Algunos de sus textos literarios evidencian el mencionado estatus intersticial del criollismo, ya que reflejan "una escritura que postula la especificidad de una identidad americana sin proponer con ello una ruptura con los paradigmas culturales y subjetivadores metropolitanos" (Martínez-San Miguel 2005: cap. 2).³

En el presente artículo quisiéramos hacer una contribución al estudio de la conciencia criolla y de la identificación cultural en la obra de Juana Inés de la Cruz, dando prueba del valor heurístico del concepto de pertenencia (*belonging*) para el análisis de las multifacéticas dinámicas de identificación y diferenciación cultural en los textos literarios de la autora del barroco colonial hispanoamericano. Nos proponemos señalar que el concepto de pertenencia permite superar una constelación que se perfila en las investigaciones existentes dedicadas al estudio de la conciencia criolla en la obra sorjuanina –una constelación en la cual se confrontan de modo irreconciliable dos posturas opuestas. El concepto de pertenencia posibilita trascender esta dicotomía a favor de un modelo de identificación cultural más relacional y situativo. En la parte central del artículo aplicaremos el concepto de pertenencia en el análisis ejemplar de un texto literario en el cual la escritora novohispana pone en escena el contacto entre diferentes tradiciones culturales: la loa del auto sacramental *El Divino Narciso*.

2. Identificación y diferenciación: prácticas literarias de pertenencia

Las investigaciones acerca de las manifestaciones de una conciencia criolla en la obra de Juana Inés de la Cruz se dedican sobre todo a aquellos textos literarios en los cuales la autora tematiza el contacto cultural entre Viejo y Nuevo Mundo, entre Europa y América, así como la 'alteridad' de la cultura indígena. Dentro de este campo de los estudios sorjuaninos se pueden identificar dos posiciones opuestas que esbozaremos con respecto a las interpretaciones divergentes de la loa del *Divino Narciso*. La primera posición enfatiza la postura heterodoxa, pro-indígena, que se traduce en esta pieza teatral. Georgina Sabat de Rivers, por ejemplo, considera la loa como una "apología de América y del mundo Azteca" (Sabat de Rivers 1992: 267). Carmela Zanelli, por su parte, hace hincapié en la "doble recuperación de la cultura indígena mexicana" (Zanelli 1994: 199) –una recuperación doble porque se refiere tanto a la teología como a la historia de la población autóctona americana. Según esta investigadora, el propósito central de Juana es "la difusión de las culturas indígenas americanas en el mundo europeo y particularmente en el mundo español" (Zanelli 1994: 195). Desde esta perspectiva la conciencia criolla de Juana Inés

³ Sobre las manifestaciones de una identidad criolla en la obra de Juana Inés de la Cruz véanse particularmente Moraña (1998), Martínez-San Miguel (1999, 2005) y Bokser (2012).

de la Cruz consiste, por lo tanto, en el reconocimiento del Otro –entendido como la cultura azteca precolombina– como agente cultural propio.

Según la posición opuesta, sin embargo, la loa expresa una postura ortodoxa, pro-española. Enrique Marini Palmieri comenta: "Respetando la más pura ortodoxia católica [...], sor Juana envía a España un mensaje teatral que revela [...] su fidelidad a las raíces vernáculas y a los aportes españoles y europeos" (Marini Palmieri 2009: 212). Para Carlos Jáuregui la puesta en escena de los contactos interculturales no refleja ninguna discrepancia con el proyecto imperial y contrarreformista de la corona española. Desde su punto de vista, la conciencia criolla de Juana resulta más bien en una asimilación de lo Otro a lo Propio: "traduce la alteridad americana [...] en el universalismo católico imperial" (Jáuregui 2003: 217). En las interpretaciones divergentes de esta loa se perfilan, por lo tanto, dos posiciones incompatibles. La primera le atribuye a la autora una actitud (más o menos) progresiva e indigenista, y basa su criollismo en el reconocimiento y la recuperación del Otro como agente cultural sui géneris. La segunda le asigna, en cambio, una actitud (más o menos) conservadora e imperialista, y relaciona su conciencia criolla con la asimilación y la apropiación del Otro americano.

En lo que sigue quisiéramos proponer una salida de este dualismo de la atribución de una postura heterodoxa-progresiva, por un lado, y la identificación de una postura ortodoxa-conservadora, por otro lado. Este binarismo ya ha sido puesto en tela de juicio por Yolanda Martínez-San Miguel, que señala el carácter situativo de la identidad criolla: "*criollo* was at times to be peninsular, at other times *mestizo* or indigenous, and at other times simply American" (Martínez-San Miguel 1999: 232). En el presente artículo quisiéramos proponer el concepto de pertenencia (*belonging*) como base metodológica del análisis de las identificaciones culturales sorjuaninas. Este concepto abre un espacio para comprender las identificaciones culturales complejas, ambivalentes y en parte contradictorias de la escritora novohispana. Más concretamente quisiéramos analizar las prácticas literarias de pertenencia con las que la autora se localiza en el espacio cultural del barroco colonial.

Con este propósito retomamos algunas reflexiones articuladas por Julie Bokser (2012), que recurre al concepto de *belonging* en su análisis del arco triunfal de Juana. Bokser señala que este concepto –a diferencia de otras aproximaciones metodológicas– permite captar mejor la complejidad de la identidad criolla y su carácter de "tanto/como", es decir, el hecho de que esta identidad es tanto hegemónica como contra-hegemónica: "her experience as *criolla* [...] render[s] her sensitive to *both* dominant *and* nondominant perspectives" (Bokser 2012: 159s.).

Mientras que Bokser se interesa por los aspectos genéricos de la identidad criolla de Juana,⁴ en lo que sigue nos dedicaremos más bien a los aspectos geoculturales de su criollismo literario.

En los últimos años, el concepto de 'pertenencia cultural' ha sido propuesto sobre todo en las ciencias sociales como alternativa al concepto de 'identidad cultural' criticado desde distintas perspectivas.⁵ El concepto de identidad cultural concibe las identificaciones culturales del individuo como una calidad o propiedad que este individuo posee. Conlleva, por lo tanto, una carga esencialista y tiende a pasar por alto el dinamismo constitutivo de las identificaciones culturales a favor de un concepto estático y 'categorial'.⁶ El concepto de 'pertenencia cultural', en cambio, es más bien un concepto 'procesual' que enfatiza las prácticas dinámicas mediante las cuales el individuo se posiciona en y se identifica con un contexto cultural particular. Acentúa, pues, tanto las dinámicas y el carácter relacional como el aspecto situativo y performativo de las identificaciones culturales. Mientras que el concepto de identidad se relaciona con la pregunta '¿Quién soy?', el concepto de pertenencia tiene que ver con la pregunta '¿Con qué personas, grupos, lugares, culturas etc. me siento vinculado/a?'.⁷

Mientras que el concepto de pertenencia ha sido utilizado sobre todo en estudios empíricos dedicados a las localizaciones afectivas en el contexto de la migración transnacional y de sociedades multiétnicas y multiculturales, el concepto también puede ser útil para los estudios literarios. Podemos considerar el texto literario como un espacio en el cual se negocian, se forman y se articulan pertenencias culturales. El texto no solo es un reflejo pasivo de prácticas de pertenencia extra-textuales, sino un medio en el cual estas prácticas se forman de manera performativa. Las particularidades estéticas, formales y genéricas influyen en la construcción de pertenencias culturales y, por lo tanto, tienen que ser tomadas en consideración. En lo que sigue, quisiéramos estudiar las construcciones literarias de pertenencia en la loa del *Divino Narciso* enfocando las estrategias literarias-dramáticas concretas de 'identificación' y 'diferenciación' que nos permiten comprender las prácticas de localización e identificación culturales de la escritora novohispana.⁷

⁴ Véase Bokser: "what I am doing here is questioning recent feminist work [...], which has aimed to establish Sor Juana as working surreptitiously against the dominant ideology of the patriarchal Spanish empire. Sor Juana may indeed uphold female icons and feminine knowledge [...]. But she also supports the established power structure" (Bokser 2012: 146).

⁵ Sobre el concepto de *belonging*, véanse los trabajos de Pfaff-Czarnecka (2011), Yuval-Davis (2011) y Anthias (2013).

⁶ Véase Pfaff-Czarnecka (2011: 4).

⁷ Sobre los aspectos (trans-)culturales de la loa del *Divino Narciso* véanse Sabat de Rivers (1992), Zanelli (1994) y Grossi (1997; 2007).

3. Identificaciones y diferenciaciones culturales en la loa del *Divino Narciso*

En el prólogo dramático-alegórico de *El Divino Narciso*, publicado en 1690, Juana Inés de la Cruz pone en escena la historia de la Conquista y evangelización de América, mientras que en el siguiente auto sacramental presenta una adaptación teológica poco convencional del mito de Narciso en la cual esta figura mitológica aparece como prefiguración de Cristo. En lo siguiente analizaremos la loa y destacaremos tres dimensiones en las cuales la autora se sirve de 'diferenciaciones' que estructuran la temática y la acción de la pieza: la dimensión geocultural, la dimensión ética y la dimensión geopolítica.

La dimensión geocultural: teocualo y eucaristía

En su loa Juana Inés de la Cruz pone en escena el encuentro entre los conquistadores españoles y la población autóctona mexicana. Enfoca el nivel de la cultura religiosa con sus respectivas prácticas simbólicas, yuxtaponiendo el culto azteca del teocualo y el sacramento cristiano de la eucaristía. El argumento de la loa se basa, pues, en una 'diferenciación geocultural', en la cual se conectan, como ha mostrado Laferl⁸, la dimensión geográfica y la dimensión religiosa: la confrontación de los españoles y la religión cristiana, por un lado, y los aztecas mexicanos y su religión politeísta, por otro lado. Esta diferenciación se construye a través de la constelación de los personajes alegóricos, más precisamente de las relaciones de contraste y correspondencia entre los personajes.⁹ La constelación de los personajes es organizada a base de la dicotomía de Viejo y Nuevo Mundo, Europa y América, España y México. Los personajes americanos/mexicanos son 'el Occidente' y 'la América', los europeos / españoles son 'el Celo' y 'la Religión'.

La dicotomía entre los dos grupos se establece desde el principio de la obra, en las didascalias que dan informaciones sobre la apariencia y los vestidos de los personajes: 'el Occidente' es un "Indio galán, con corona", 'la América' está vestida "de India bizarra: con mantas y cupiles" (Cruz 1955: 3), mientras que 'la Religión' aparece como "Dama Española" y 'el Celo' como "Capitán General" (Cruz 1955: 6). Al principio de la loa los aztecas celebran el culto del teocualo, un rito en honor al dios Huitzilopochtli: lo veneran como Gran Dios de las Semillas y le agradecen la cosecha. Los personajes españoles condenan el culto e intentan convertir a los mexicas a la fe cristiana. Cuando los indígenas se niegan a aceptar la religión católica, 'el Celo' les declara la guerra y los vence con la fuerza de sus armas. Los aztecas reconocen su derrota física, pero quedan, sin embargo, fieles a sus propias creencias. A continuación, 'la Religión'

⁸ Véase Laferl (2004: 16).

⁹ Pfister (1984) acuña la expresión "relación de contrastes y correspondencias" en su modelo para el análisis de los personajes dramáticos.

empieza a convencer a los indígenas de adoptar la nueva fe, intentando persuadirlos mediante la fuerza de los argumentos. Esta estrategia tiene éxito: 'el Occidente' y 'la América' reconocen el cristianismo como fe verdadera y se declaran dispuestos a mirar juntos con las figuras españolas el auto sacramental del *Divino Narciso* para instruirse sobre el misterio de la eucaristía –de esta manera la loa sirve como introducción a la pieza principal.¹⁰

No es de sorprender que en este nivel geocultural la autora se identifique con las posiciones de 'la Religión' y el 'Celo', es decir, con las convicciones religiosas de los personajes europeos. Como monja y por ende como representante de la iglesia católica Juana rechaza las creencias y las prácticas religiosas indígenas que son designadas desde la perspectiva de 'la Religión' como "Idolatría" (vv. 86, 294),¹¹ "supersticiosos cultos" (v. 87) y "culto profano" (v. 104). 'La Religión' confronta las creencias de los personajes americanos con la fe cristiana, es decir, con la "verdadera Doctrina" (v. 107) y el "Dios Verdadero" (v. 305). La identificación de la escritora con el lado español se refleja asimismo en la temática y la acción de la pieza en general, que resultan de las convenciones genéricas del auto sacramental –género que se define por su afirmación del proyecto católico imperial. La loa presenta la evangelización exitosa de la población autóctona americana que culmina en la conversión de los indígenas y su asistencia a la representación de la pieza principal.

Sin embargo, en su ímpetu misionero, 'la Religión' se sirve de unas prácticas de identificación y diferenciación que conllevan una atenuación de las diferencias entre las prácticas religiosas aztecas y cristianas: bien es verdad que el personaje insiste en el hecho de que su fe es la única fe verdadera; sin embargo, recurre a las analogías y semejanzas entre las dos prácticas culturales del teocualo y de la eucaristía en su intento de evangelización de la población autóctona mexicana.¹² El rito del teocualo se centra en la consumición de figuras del dios Huitzilopochtli hechas de masa mezclada con sangre humana. A través de la loa entera Juana juega con las similitudes entre el teocualo –palabra que significa "dios es comido"– y el sacramento cristiano de la eucaristía, la presencia real de Cristo en el pan y el vino. Juana retoma aquí una discusión teológica de los siglos XVI y XVII acerca de la pregunta sobre en qué medida los paralelos entre la religión indígena y la religión cristiana pueden ser utilizados en la evangelización de América. La autora sigue la argumentación de algunos misioneros jesuitas que interpretaron estos paralelos como prefiguraciones cristianas en las prácticas religiosas paganas.¹³ Al fundamentar su historia dramatizada de la evangelización de los indígenas

¹⁰ Sobre la relación entre loa y auto, también con un enfoque en las dinámicas transculturales, véase Weiser (2018).

¹¹ En lo que respecta a las citas de los diálogos de la loa se indican las líneas numeradas de la edición mencionada en la bibliografía (Cruz 1955).

¹² Sobre este aspecto véase Glantz (1992).

¹³ Véase Jáuregui (2003: 205).

precisamente en esta analogía entre las prácticas religiosas aztecas y las prácticas religiosas españolas, Juana Inés de la Cruz enfatiza el sincretismo de las creencias americanas: el cristianismo americano tiene un sustrato histórico particular que se distingue de las tradiciones cristianas europeas. Volveremos sobre este aspecto en el siguiente apartado, en el cual comentaremos el final de la loa, donde se traduce otra vez el carácter sincretista de las creencias mexicanas. En la loa Juana Inés de la Cruz reclama y reconoce el patrimonio cultural del Nuevo Mundo y la "potestad antigua" (v. 115) de América.¹⁴

La dimensión ética: 'fuerza' y 'razón'

En lo que respecta al contacto cultural entre los españoles y los aztecas podemos distinguir una segunda dicotomía que no se refiere a las diferencias geoculturales, sino que consiste en la 'diferenciación ética' entre dos modos de actuar frente al encuentro intercultural transatlántico: el conflicto violento y la comunicación, o, en palabras de la Religión, la "fuerza" y la "razón":

vencerla [la América] por *fuerza*
te tocó; mas el rendirla
con *razón* me toca a mí
(Cruz 1955: vv. 215-217; mi énfasis).¹⁵

Esta segunda dicotomía no es congruente con el primer binarismo, porque no confronta los personajes aztecas y los personajes españoles, sino que se perfila dentro de cada uno de los grupos culturales –por ejemplo dentro del grupo de los españoles, como vemos en la última cita, en la cual 'la Religión' dirige la palabra a 'el Celo'. Esta oposición ética tiene, además, una dimensión genérica: los personajes masculinos, 'el Celo' y 'el Occidente', representan la confrontación física conflictual entre las dos culturas, en la cual los españoles quieren vencer a los aztecas con fuerza militar e imponerles su fe de manera violenta –una confrontación que tiene una connotación negativa en la obra. Los personajes femeninos, 'la Religión' y 'la América', se sirven, en cambio, de la comunicación, la argumentación y la persuasión –estrategias que tienen una connotación positiva. Mientras que 'el Celo' habla de "guerra" (v. 188) y el Occidente llama a sus soldados, 'la América' enfatiza –incluso después de su derrota– su libertad interior. Por esta razón 'la Religión' quiere influenciar a 'la América' mediante las estrategias del "convidar" (v. 94), "persuadir" (v. 108) y "convencer" (v. 275). En este nivel de la obra Juana se identifica, pues, con los personajes femeninos que simbolizan un contacto

¹⁴ Este reconocimiento del patrimonio americano se refleja también en otros textos de la escritora, por ejemplo en el romance 36: "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" (Cruz 2009: 155).

¹⁵ Se alude a la dicotomía entre "fuerza" y "razón" también con otra dicotomía –la oposición entre "armas corporales" y "armas intelectivas" (vv. 230s.).

cultural basado en el deseo de comunicación y acuerdo. Al superponer las dos dicotomías –la oposición geocultural y la oposición ética– se perfila la posición privilegiada de 'la Religión', cuyas convicciones y cuyo sistema de valores –religión cristiana y "razón" femenina– se favorecen en ambos niveles.

Al analizar más detalladamente la representación de la comunicación intercultural entre el personaje femenino español y los personajes americanos vemos que para Juana Inés de la Cruz el contacto de culturas implica también una transferencia del saber. 'La Religión' empieza su intento de persuasión haciendo preguntas –se interesa por lo desconocido y lo ajeno: "¿Qué Dios es ése que adoras?" (v. 249). La respuesta de 'el Occidente' y de 'la América', que le explican a 'la Religión' sus creencias americanas, conlleva una transferencia de saber desde el Nuevo Mundo hacia el Viejo Mundo –una transferencia de saber que se convierte en el fundamento del siguiente proceso de conversión. Juana Inés de la Cruz muestra en su obra la eficacia de la estrategia comunicativa y argumentativa de 'la Religión': sobre todo 'la América' comienza a interesarse por la fe de los otros y quiere saber más:

querría
recibir las por extenso,
pues ya inspiración divina
me mueve a *querer saberlas*
(Cruz 1955: vv. 394-97; mi énfasis).

El esfuerzo persuasivo de 'la Religión' tiene éxito; 'la América' ya no sigue siendo la destinataria pasiva y reacia del proyecto evangelizador cristiano, sino que adopta la nueva fe de manera activa y con auténtico interés. 'La Religión' señala que el ansia de saber de 'la América' será satisfecha a través del siguiente auto sacramental:

De un Auto en la alegoría,
quiero mostrarlos [= los Misterios] visibles,
para que quede instruida
ella, y todo el Occidente,
de lo que ya *solicita*
saber
(Cruz 1955: vv. 418-423; mi énfasis).

La transferencia del saber se realiza ahora en la dirección opuesta y consiste en la transmisión de la doctrina de la salvación cristiana desde Europa hacia América. El final de este proceso de transferencia se concretiza otra vez en un juego de identificación y diferenciación. En la primera escena de la loa, donde se pone en escena la fiesta indígena, 'la Música' invita a la gente a alabar al dios azteca: "en pompa festiva, celebrad al gran Dios de las Semillas" (vv. 13s.). Juana Inés de la Cruz retoma esta frase en la última réplica de la obra:

TODOS

¡Dichoso el día
que conocí al gran Dios de las Semillas!
(Cruz 1955: vv. 497s.).

Juana se sirve aquí de la misma expresión que al principio de la loa –la glorificación del "Gran Dios de las Semillas". Podemos divisar en este final de la loa una profunda ambigüedad y ambivalencia porque el texto nos invita a lecturas divergentes, por no decir opuestas. Por un lado, se puede sostener que la autora postula aquí la extinción de las creencias aztecas que se disuelven en la religión cristiana. Desde esta perspectiva, la identidad de las dos expresiones del principio y del final de obra –la alabanza del "gran Dios de las Semillas"– se refiere solamente al nivel del significante. El significado ha cambiado, porque al final este Dios ya no es el Dios azteca sino el Dios cristiano, presente en el elemento eucarístico del pan. La diferencia entre las dos religiones se trasciende pues en una unidad bajo el signo del cristianismo; la excentricidad de lo Otro se reduce mediante su apropiación. Por otro lado, el final de la obra se puede interpretar como materialización de un contagio subversivo del discurso europeo por el discurso de la América precolombina. Desde esta óptica no es el cristianismo el que se apropia de la religión mexicana, sino la religión mexicana la que se adueña del cristianismo, integrando el Dios cristiano en su sistema religioso autóctono.¹⁶ La identidad de las dos enunciaciones que enmarcan la obra se refiere ahora tanto al nivel del significado como al nivel del significante. Los indígenas siguen siendo fieles a su propio Dios –según Weiser (2018: 50), que recurre al concepto acuñado por Walter Mignolo, el gesto enunciativo del *Celo* y de *la América* es un momento de 'desobediencia epistémica' y, por lo tanto, señal de una descolonización del saber desde la perspectiva de los colonizados.

La dimensión geopolítica: centro y periferia

Ahora bien, para un análisis de las prácticas de pertenencia cultural en esta obra hace falta dar un paso más y no solamente tomar en consideración el nivel interno del texto. Hay que tener en cuenta además el nivel externo, es decir, la cuestión del público que la autora tiene en la mente al escribir su texto. Al considerar este contexto sociopragmático vemos que el contacto cultural entre España y América no se limita al encuentro entre los españoles y los aztecas comentado hasta ahora, sino que incluye también el contacto cultural entre los españoles metropolitanos por un lado y los criollos mexicanos por otro. En un nivel metarreflexivo de su texto, la autora tematiza los destinatarios de la loa y del auto:

¹⁶ Esta posición la adopta por ejemplo Sabat de Rivers, quien habla de "un sincretismo completo del dios azteca Huitzilopochtli y del dios cristiano Jesucristo pero bajo las características que se han aplicado al primero a través de toda la loa" (Sabat de Rivers 1992: 294s.).

CELO

¿Y dónde se representa?

RELIGIÓN

En la coronada Villa
de *Madrid*, que es *de la Fe*
el Centro, y la Regia Silla
de sus Católicos Reyes,
a quien debieron *las Indias*
las luces del Evangelio
que en el Occidente brillan
(Cruz 1955: vv. 435-442; mi énfasis).

Como es sabido, Juana no redactó su obra con vistas a un público americano, sino al público de la corte española; la loa no tiene, pues, la función de propagar la fe cristiana en el continente americano. Se introduce aquí una tercera dimensión de diferenciación, o sea la 'diferenciación geopolítica' entre el centro español y la periferia novohispana desde la cual Juana se articula escribiendo. España, y particularmente Madrid como capital y sede de la corte, se presentan aquí explícitamente como 'centro' –tanto del imperio español como de la fe católica–, un centro desde el cual "las luces del Evangelio" también iluminan la periferia americana. Además, el Madrid del siglo XVII es el centro del género del auto sacramental que tiene su apogeo en la obra de Pedro Calderón de la Barca –según Parker, Juana Inés de la Cruz conocía por lo menos una parte de los autos de Calderón.¹⁷ En el nivel contextual se produce entonces también una transferencia entre España y México que no se limita a la transmisión de la fe cristiana, sino que se pone de manifiesto asimismo en la adaptación del género típicamente español del auto sacramental por parte de una escritora de la colonia.

La diferencia entre centro y periferia se comenta en el texto mismo, cuando *el Celo* le pregunta a *la Religión*:

CELO

¿Pues no ves la impropiedad
de que en Méjico se escriba
y en Madrid se representa?
(Cruz 1955: vv. 443-445)

y:

[CELO]

¿cómo salvas la objeción
de que introduces las Indias
y a Madrid quieres llevarlas?
(Cruz 1955: vv. 459-461)

¹⁷ Véase Parker (1968: 259).

Lo que nos interesa aquí no son en primer lugar las respuestas de 'la Religión',¹⁸ sino más bien las preguntas de 'el Celo': por lo visto, Juana siente la necesidad de justificarse –o por lo menos: explicarse– ante el público peninsular. Aquí se traduce, pues, la percepción de una diferencia del centro imperial al cual Juana, sin embargo –como escritora culta e intelectual–, se siente fuertemente vinculada. Vemos aquí lo que Mignolo designa en la cita comentada al principio de este artículo, la 'identidad en la diferencia' ("identity in difference"; Mignolo 2000: 334). De la misma manera Carlos Jáuregui habla en este contexto de una "práctica diferencial y a la vez participativa" (Jáuregui 2003: 217s.).

En este sentido podemos interpretar otra práctica de identificación y diferenciación como estrategia de reducción de la diferencia cultural entre América y Europa ante un público peninsular. La escritora conecta el mundo de creencias pagano de los indígenas americanos con el mundo de creencias pagano de la antigüedad que pone en escena en el auto sacramental a través del recurso a la mitología antigua –más precisamente al mito de Narciso:

si aquesta infeliz [= la América] tenía
un Ídolo, que adoraba,
de tan extrañas divisas,
en quien pretendió el demonio,
de la sacra Eucaristía
fingir el alto Misterio,
sepa que también había
entre *otros Gentiles*, señas
de tan alta Maravilla
(Cruz 1955: vv. 426-434; mi énfasis).

En la penúltima línea de la cita Juana establece la conexión interna entre loa y auto: mientras que en la loa presenta la historia de la absorción de la religión indígena por la religión cristiana, el auto muestra la adopción cristiana de los mitos antiguos mediante la transformación de la figura de Narciso en una alegoría de Cristo. La antigüedad europea y la América precolombina se convierten ambas en "cifras de nuestras sacras Verdades" (vv. 262s.), o sea, en prefiguraciones de la doctrina de salvación cristiana. Con Jáuregui (2003) se podría considerar la loa entonces como una práctica literaria con la cual una escritora que se articula desde la periferia reclama su pertenencia al centro cultural. Al mismo tiempo, sin embargo, Juana Inés de la Cruz se posiciona frente a este centro como escritora que forma parte de la periferia novohispana: recurriendo una última vez al tema de la transferencia del saber podemos constatar que con su texto dramático la autora contribuye a la difusión del saber sobre América en el centro del imperio español –un saber sobre las culturas indígenas, su historia cultural y la

¹⁸ El personaje hace hincapié en el carácter alegórico de la pieza: se trata de figuras abstractas que representan ciertas ideas y que, por lo tanto, también pueden ser entendidas en Europa.

historia de un contacto transatlántico en el cual la violencia irrumpe en la "serena paz tranquila" (v. 169) del pueblo azteca. Consciente de la diferencia entre las realidades metropolitanas y las realidades en la colonia, la escritora novohispana afirma su pertenencia a México también mediante este interés en el pasado y presente del continente americano.¹⁹

4. Conclusión: las pertenencias culturales de Juana Inés de la Cruz

El análisis de la loa del *Divino Narciso* ha mostrado que la identificación cultural de Juana Inés de la Cruz es un proceso complejo y multidimensional en el cual la pertenencia cultural es producida y negociada mediante prácticas de identificación y diferenciación multidimensionales. El género teatral con su carácter dialógico y performativo parece un medio privilegiado para esta negociación de pertenencias culturales. Permite la puesta en escena de actos enunciativos en los cuales los diferentes personajes articulan sus respectivas posiciones, interactúan con el Otro y prueban las posibilidades y los límites de su agencia individual y colectiva. En la loa Juana pone en escena identificaciones culturales múltiples que no se pueden homogeneizar en una identidad uniforme. Por un lado, lo Otro es la cultura indígena, precolombina de América, de la cual se distancia claramente, sobre todo en cuanto a las prácticas religiosas. Sin embargo, revaloriza esta cultura al mismo tiempo, reconociendo su sustrato histórico particular, postulando su equivalencia a la antigüedad europea e identificándose parcialmente con ella –favorece la opción de la comunicación y del saber a la opción del conflicto violento. Por otro lado, lo Otro es la cultura española e imperial de la península ibérica a la cual –como mujer que escribe en la colonia, es decir desde una posición doblemente marginal– no pertenece naturalmente. Testificando su interés por la historia cultural particular de México, la escritora afirma su vinculación al continente americano cuyos rasgos distintivos pone en escena en la loa y en otros textos literarios. Sin embargo, se identifica no solo con las normas religiosas de la metrópoli, sino también con sus normas estéticas, adoptando los géneros y la retórica del barroco peninsular. Podemos entender, por lo tanto, su criollismo, no como una identidad que posee, sino más bien como el conjunto de las prácticas de pertenencia complejas, multifacéticas y a veces contradictorias que se traducen en sus textos.

¹⁹ Hay una afirmación muy enfática de su pertenencia al continente americano en el romance 37: "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" (Cruz 2009: 188s). En otros textos dirigidos –a diferencia de la loa– a un público mexicano, la autora alude también a las realidades culturales particulares de América, por ejemplo en los villancicos a San Pedro Nolasco, donde pone en escena "un Tocatín mestizo / de Español y Mejicano" (Cruz 1952: 41) con una letra en español y náhuatl.

Bibliografía

- ANTHIAS, Floya (2013): 'Identity and Belonging: conceptualisations and political framings'. En: *KLA Working Paper Series*, 8, 1-22. http://www.kompetenzla.uni-koeln.de/sites/fileadmin2/WP_Anthias.pdf [22.01.2019].
- BAUER, Ralph / José Antonio Mazzotti (2009): 'Introduction: Creole Subjects in the Colonial Americas'. En: Ralph Bauer / José Antonio Mazzotti (eds.): *Creole Subjects in the Colonial Americas. Empires, Texts, Identities*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1-57.
- BOKSER, Julie A. (2012): 'Reading and Writing Sor Juana's Arch: Rhetorics of Belonging, *Criollo* Identity, and Feminist Histories'. En: *Rhetoric Society Quarterly*, 42.2, 144-163.
- CRUZ, Juana Inés de la (2009): *Poesía lírica*. Editado por José Carlos González Boixo. Madrid: Cátedra (Letras hispánicas).
- CRUZ, Juana Inés de la (1955): 'Loa para el Auto Sacramental de "El Divino Narciso"'. En: Alfonso Méndez Plancarte (ed.): *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz, vol. III: Autos y loas*. México / Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 3-21.
- CRUZ, Juana Inés de la (1952): 'San Pedro Nolasco'. En: Alfonso Méndez Plancarte (ed.): *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz, vol. II: Villancicos y letras sacras*. México / Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 28-42.
- GLANTZ, Margo (1992): 'Las finezas de Sor Juana: loa para *El divino Narciso*'. En: Margo Glantz: *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿Hagiografía o autobiografía?*. México: Grijalbo / Universidad Autónoma de México, 151-183.
- GROSSI, Verónica (2007): 'Subversión del discurso imperial de conquista y colonización en la "Loa para el auto sacramental *El divino Narciso*". En: Verónica Grossi: *Sigilosos v(u)elos epistemológicos en Sor Juana Inés de la Cruz*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert, 46-70.
- GROSSI, Verónica (1997): 'La loa para el auto sacramental *El Divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz frente al canon del auto oficial'. En: *Monographic Review*, 13, 122-138.
- JÁUREGUI, Carlos (2003): '"El plato más sabroso": Eucaristía, plagio diabólico, y la traducción criolla del caníbal'. En: *Colonial Latin American Review*, 12.2, 199-231.
- LAFERL, Christopher (2004): 'Sor Juana's Okzident. Bemerkungen zu kulturräumlichen Vorstellungen'. En: Leo Truchlar (ed.): *One America – many Americas. Erkundungen und Verortungen aus historischer, kultureller und literarischer Sicht*. Münster: LIT, 15-28.
- MARINI PALMIERI, Enrique (2009): 'Notas a la "loa" del *Divino Narciso*, auto sacramental de Sor Juana Inés de la Cruz'. En: *Revista de Literatura*, 71, 141, 207-232.
- MARTÍNEZ-SAN MIGUEL, Yolanda (2005): *Subalternidad, poder y conocimiento en el contexto colonial: las conflictividades de la conciencia criolla*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcx63w1> [02.09.2018].
- MARTÍNEZ-SAN MIGUEL, Yolanda (1999): *Saberes americanos: subalternidad y epistemología en los escritos de Sor Juana*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- MORAÑA, Mabel (1998): 'Barroco y conciencia criolla en Hispanoamérica'. En: Mabel Moraña: *Viajes al silencio. Exploraciones del discurso barroco*. México: UNAM, 25-48.
- MIGNOLO, Walter D. (2000): *Local Histories, Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton University Press.

PARKER, Alexander A. (1968): 'The Calderonian Sources of *El divino Narciso* by Sor Juana Inés de la Cruz'. En: *Romanistisches Jahrbuch*, 19, 257-274.

PFÄFF-CZARNECKA, Joanna (2011): 'From "identity" to "belonging" in social research: Ethnicity, plurality, and social boundary-making'. En: *Working Papers in Development Sociology and Social Anthropology*, 368, 1-18. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-431029> [23.12.2018].

PFISTER, Manfred (⁴1984): *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Fink.

SABAT DE RIVERS, Georgina (1992): 'Apología de América y del mundo Azteca en tres loas de Sor Juana'. En: *Revista de Estudios Hispánicos*, 9, 267-291.

WEISER, Jutta (2018): 'Pagane Mythen im *auto sacramental*: Zur transkulturellen Poetik in Sor Juana's *El divino Narciso* und seiner *Loa* (mit einem Seitenblick auf Calderón's *El divino Orfeo*)'. En: *Romanische Forschungen*, 130, 36-69.

YUVAL-DAVIS, Nira (2011): *The Politics of Belonging. Intersectional Contestations*. London: Sage.

ZANELLI, Carmela (1994): 'La loa de *El divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz y la doble recuperación de la cultura indígena mexicana'. En: José Pascual Buxó / Arnulfo Herrera (eds.): *La literatura novohispana: Revisión crítica y propuestas metodológicas*. México: UNAM, 183-200.

Construyendo el espacio teatral criollo: ***Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz**

Agnieszka Komorowska
(Universidad de Mannheim)

1. Introducción

Señora, nada me admira; / que en amor no es novedad / que se vista la verdad / del color de la mentira; / ni quién habrá que se espante / si lo que es, llega a entender, / temeridad de mujer, / ni resolución de amante; / ni de traidoras criadas, / que eso en todo el mundo pasa, / y quizá dentro de casa / hay algunas calderadas (Cruz 2010: 137s.).

Si, en las palabras de Celia, la criada ingeniosa de la comedia *Los empeños de una casa*, no hay que espantarse de los trastornos amorosos que desordenan la casa de sus amos, siendo estos trastornos parte del repertorio de la comedia de capa y espada ("que eso en todo el mundo pasa"), la comedia sorjuanina nos trae más que una "novedad". La investigación hace hincapié en el aspecto híbrido de la comedia. La hibridez comprende el género literario,¹ las relaciones de género entre femenino y masculino,² y las relaciones entre poder peninsular y americano, es decir, el aspecto transcultural de la comedia sorjuanina.³

No sabemos con seguridad cómo y cuándo se estrenó la obra porque está cuestionado el dato según el cual *Los empeños de una casa*, escrito por Sor Juana por encargo de don Fernando Deza, contador del virreinato, se representó en su casa el día 4 de octubre de 1683, como homenaje a los virreyes, condes de Paredes y marqueses de la Laguna.⁴ Lo que sabemos es que la comedia se publicó en 1692 en el *Segundo volumen* de las obras de Sor Juana junto con las obras menores que la acompañan, es decir, la loa, tres letras, dos sainetes y el 'Sarao de cuatro naciones'. Aunque solamente a partir de la edición de Alberto Salceda en 1957 se publicó bajo el término festejo,⁵ podemos confirmar que ya la publicación en el *Segundo volumen* demuestra que se trata de una obra dirigida a festejar de manera polifacética la llegada de los nuevos virreyes.

La celebración oficial de la visita de los virreyes es un momento clave para la puesta en escena del poder hegemónico; es, al mismo tiempo, el momento de renegociaciones de poder

¹ Véanse Hernández Araico (2017) y Poot Herrera (1993).

² Véanse Maroto Camino (2002) y Donnell (2008).

³ Véanse Horswell (2006), Bellini (2004) y Zanelli (2008).

⁴ Según García Valdés (2010: 53). Hernández Araico (2008: 213) contesta estas fechas y resume los datos actuales. Lo que sabemos es de una puesta en escena de *Los empeños de una casa* en Filipinas en 1708 (Cabrero Fernández: 1973-1974: 89); le agradezco a Sara Poot Herrera por esta indicación bibliográfica.

⁵ Véase Hernández Araico (2008: 213). Para un estudio de la obra como festejo, véase González (1999).

entre los diferentes grupos que luchan por tener influencia dentro del sistema y de las estructuras del virreinato. Además, es el momento en el cual la toma de posesión del territorio a gobernar se inscribe en espacios físicos y simbólicos, acompañado por representaciones del poder, como lo son los festejos, los arcos de triunfo, las loas, etc. Se trata para los miembros privilegiados de la sociedad de reclamar su posición en el sistema, buscando el apoyo y el favor de los virreyes, su tutela y mecenazgo, pero, al mismo tiempo, de afirmar y fortalecer su autoridad ya establecida. En este sentido, se trata de un momento de negociaciones transculturales.

El papel del poder en los festejos virreinales ha sido analizado por Judith Farré Vidal en su libro *Espacio y tiempo de fiesta en Nueva España (1665-1760)*. Según Farré Vidal, "la fiesta se convirtió en un marco hábil para el cultivo de las apariencias, donde el espacio cotidiano se transforma en una realidad embellecida, en la que adquiere plena vigilancia la lectura simbólica de lo cotidiano" (Farré Vidal 2013: 10). Se trata, según ella, de transformar el espacio cotidiano en un espacio de representación que considera a los diferentes grupos en el virreinato: criollos, españoles, africanos, mestizos e indios. Citando a Víctor Mínguez, Farré Vidal se refiere al "efímero mestizo" como concepto idealizado y simbólico:

Abordar el tema bajo la fórmula de efímero mestizo –acuñada por Víctor Mínguez– significa tener en cuenta que el proceso de culturización de América fue bidireccional y que las sociedades indígenas desempeñaron en él un papel propio. En esta intersección festiva prevaleció el modelo europeo, aunque lo prehispánico primero y, más adelante, lo criollo enriquecieron el universo simbólico y ceremonial de la celebración. Sólo así podía cumplirse la función persuasiva de la fiesta, en la que las élites letradas [...] desempeñaron un papel protagonista como portavoces de una sociedad emergente, que buscaba trazar su propio modelo iconográfico y la creación de la *comunidad imaginada* de la nueva nacionalidad (Farré Vidal 2013: 10).

La cuestión del espacio del poder se presenta por lo tanto como una cuestión de quién tiene el acceso al espacio, quién tiene la supremacía interpretativa de su significado, y de cuál manera están controladas las entradas y salidas. Para el estudio de la representación teatral del poder,⁶ tendremos que añadir otras cuestiones sobre cómo 'ordenar' el espacio según las insignias del poder. ¿Cómo llevar el poder a la práctica teatral y cómo traducirlo en códigos literarios, si la puesta en escena significa no solamente una representación, sino también una negociación, un comentario, una nueva perspectiva?

El festejo teatral *Los empeños de una casa* forma parte de estas negociaciones de quién tiene el poder sobre el espacio.⁷ En las palabras de Sara Poot Herrera, se trata para Sor Juana de demostrar que forma parte de la casa, es decir, de la casa real y su red de poderes.⁸ La

⁶ Para una introducción actual al tema, véase Arrellano / Menéndez Peláez (2016).

⁷ Véase para una introducción al espacio teatral Cazal / González / Vitse (2002).

⁸ Véase Poot Herrera (1993).

investigación se concentró en matizar este poder según su carácter subversivo o no. Si, según Horswell (2006), *Los empeños de una casa* se destaca por su calidad transgresiva, Hernández Araico (2017) insiste en que Sor Juana respeta el modelo hegemónico peninsular en cuanto quiere demostrar que una escritora criolla lo pudo imitar ingeniosamente y así reclamar su sitio dentro del canon.⁹ La cuestión de si la obra sorjuanina sostiene y fortalece el poder de la epistemológica colonial¹⁰ o si lo subvierte difícilmente permite una respuesta unívoca. Innumerables libros y artículos tratan de la compleja relación entre el saber barroco peninsular, sus formas literarias de concebir relaciones de poder y ponerlas en escena, y el saber barroco americano, que basa su escritura en la imitación de aquellos modelos, e imitándolos, los transforma según su saber americano específico, arraigado en el espacio americano y en su mezcla de cultura precolombina y colonial. Dentro de las muchas maneras de pensar el barroco peninsular y americano,¹¹ una imagen nos parece sintetizar un aspecto crucial que nos servirá de clave para la lectura de *Los empeños de una casa*: el barroco, como modelo espacial, se niega a una representación unívoca del poder hegemónico, porque corresponde al pliegue, descrito por Gilles Deleuze, como esencia del saber barroco: "Le trait du Baroque, c'est le pli qui va à l'infini" (Deleuze 1988: 5). El pliegue es la conexión inextricable entre el exterior y el interior, lo que, según Deleuze, es el rasgo central de la construcción espacial del barroco: "Ce qui peut définir l'architecture baroque, c'est cette scission de la façade et du dedans, de l'intérieur et de l'extérieur, l'autonomie de l'intérieur et l'indépendance de l'extérieur, dans de telles conditions que chacun des deux termes relance l'autre" (Deleuze 1988: 40). A pesar de ser espacios distintos, la metrópoli y la colonia están unidas por una conexión barroca que transforma las fronteras nítidas en pliegues indiscernibles. Igualmente, los modelos epistemológicos del mundo barroco, como lo son por ejemplo la dualidad del engaño y desengaño o la alegoría, subvierten una concepción hegemónica del poder, insistiendo en los dobles sentidos,¹² en el secreto¹³ y en el poder complejo del deseo.

El pliegue de Deleuze nos permite pensar los aspectos híbridos y transculturales de la comedia sorjuanina en términos espaciales.¹⁴ En *Los empeños de una casa*, el espacio del interior y el espacio del exterior están fundamentalmente intrincados: la casa es un laberinto barroco en el que los sucesos de engaño y desengaño se traducen en un juego con lo visible y

⁹ Véanse para estudios introductorios en la obra de Sor Juana Paz (1982), Poot Herrera (1993), Schmidhuber de la Mora (1996) y Sabat de Rivers (1998).

¹⁰ Véase para la epistemología en Sor Juana Grossi (2007).

¹¹ Véanse por ejemplo Moraña (1988), Küpper / Wolfzettel (2000), Teuber (2000), Mignolo (2002) y Borsò (2004).

¹² Véase para la epistemología barroca con ejemplo de Gracián Neumeister (2000).

¹³ Véase Flor (2005).

¹⁴ Véase para un estudio del espacio teatral desde la perspectiva de Deleuze Haß (2005).

lo invisible,¹⁵ lo localizable y lo efímero. La tentativa de los protagonistas de ordenar este espacio y controlar las entradas y las salidas fracasa porque se pierden en los pliegues del espacio barroco. Si dentro de la casa hay algunas calderadas, para repetir las palabras de la criada Celia, eso no vale solamente para la comedia, sino también para la disposición espacial del festejo entero. Nos servirán de ejemplo, primero, la loa con sus espacios alegóricos, cuya representación del poder virreinal está solapada por el poder del espacio americano, y luego el 'Sainete Segundo', que constituye una meta-reflexión sobre el teatro criollo y sus espacios.

Con el festejo *Los empeños de una casa*, Sor Juana crea una obra transcultural en el sentido que las diferentes piezas de la casa, es decir, sus textos, siempre remiten a otro lugar cultural escondido detrás, a otro texto (en este caso calderoniano, moretino, etc.), y nos descubren un Toledo soplado por un acento mexicano (el del gracioso Castaño), subvirtiendo así la oposición entre colonizadores y colonizados, metrópoli y colonia, exterior e interior.

2. El espacio alegórico de la loa

La loa, un género menor que Sor Juana llevó a la perfección,¹⁶ constituye un lugar ideal para hacer visible y decible las diferentes posiciones del poder. Como los arcos de triunfo, la loa recurre a una puesta en escena alegórica de aquellas posiciones. Si la alegoría es un elemento clave del pensamiento barroco,¹⁷ es también una manera espacial de ordenar el mundo, lo cual, según Jeremy Lawrance, lo entendió mejor Baltasar Gracián, definiendo la agudeza como "Composición artificiosa del Ingenio en que se erige máquina sublime, no de columnas ni arquivadas, sino de assumptos y de conceptos" (Gracián 2010: 145)¹⁸.

La loa con la que empieza el festejo teatral *Los empeños de una casa* se refiere a tres espacios. El primer espacio es el alegórico, el cual reúne cuatro figuras alegóricas en la escena del teatro, cuyo encuentro tiene por objetivo decidir cuál entre ellas tiene la mejor dicha. Esta competencia forma la trama de la loa y sirve como reflexión alegórica sobre una posible jerarquía de valores que pueda servir a los virreyes en su arte de gobernar. Llamados por la Música, se disputan el premio de la mejor dicha el Mérito, la Diligencia y, del lado opuesto, la Fortuna y el Acaso. Se trata de asignar el poder y la dominación a una de las figuras alegóricas a través de elogios a sus distintos rasgos y con referencias a los tópicos literarios. Para comprobar la vanidad del Mérito, quien ya se considera vencedor de este concurso, la Fortuna introduce el segundo espacio de la loa, es decir el espacio mítico:

¹⁵ Para un estudio de la dualidad de lo visible y lo invisible, véase Avilés (2017). Para un estudio de la alegoría sorjuanina con una perspectiva de Deleuze, véase Cortés Koloffon (2013).

¹⁶ Para un estudio de las loas sorjuaninas, véanse Navascués (2010) y García Valdés (2004).

¹⁷ Sea en el género del auto sacramental o la filosofía moralista de Baltasar Gracián, véase Lawrance (2005).

¹⁸ Véase Lawrance (2005: 18).

Discurre por los ejemplos / pasados. ¿Qué oposición / me has hecho en que decir puedas / que has salido vencedor? / En la destrucción de Persia, / donde asistí, ¿qué importó / tener Darío el derecho, / si ayudé a Alejandro yo? / Y cuando quise después / desdeñar al Macedón, / ¿le defendió de mis iras / el ser del mundo señor? / [Cuando] se exaltó en el trono / Tamorlán con mi favor, / ¿no hice una cerviz real / grada del pie de un pastor? / Cuando quise hacer a César / en Farsalia vencedor, / ¿de qué le sirvió a Pompeyo / el estudio y la razón? (Cruz 2010: 113s.).

Fortuna cita varios ejemplos de la antigüedad hasta la destrucción de Troya para comprobar su superioridad sobre el Mérito. De esta manera desarrolla otro modelo de espacio, esta vez mitológico, el cual despliega el modelo de competencia y lucha de poderes en términos de guerra y de conquista de territorios. En este contexto podemos aplicar la expresión de "mitografía criolla", con la que Beatriz Colombi califica la apropiación sorjuanina de fábulas y figuras mitológicas al contexto americano (Colombi 2017). La construcción espacial en la loa efectúa una conexión implícita entre las conquistas heroicas en la Antigüedad y la toma del poder de la parte del virrey, cuya llegada a la Nueva España está –de forma indirecta– puesta en paralelo con sus antecedentes antiguos. La alabanza sorjuanina del nuevo virrey nos parece matizada, porque le recuerda la importancia de la Fortuna en su llegada al poder, subvirtiendo de esta manera la idea de un poder real incondicional.

Al espacio mítico de las conquistas antiguas sucede, entonces, de manera analógica, el espacio de la más importante Conquista, la de la Nueva España. El espacio americano, el tercer espacio de la loa por ende, está doblemente presente, porque el espacio escénico está localizado en la ciudad de México. Además, es parte del espacio dramático. Sor Juana representa a América como lugar de poder real cuando alaba a los virreyes: "Fortuna: Bien venida sea / la excelsa María, / diosa de la Europa, / deidad de las Indias. / Acaso: Bien venido sea / el Cerda, que pisa / la cerviz ufana / de América altiva" (Cruz 2010: 126). La fusión del espacio peninsular y americano en la persona de la virreina iguala los dos continentes, mientras que la posición del virrey es jerárquica, pisando, y de esta manera dominando, casi aplastando, la "cerviz" de una América que, a pesar de este acto de violencia, parece mantenerse en su orgullo ufano y altivo. Esta dominación del espacio americano por parte de los virreyes en tanto que representantes de la corona española tiene su contrapunto en la ya mencionada alegoría de la fortuna y del acaso, pues son ellos quienes decidieron las guerras y conquistas de territorio.

La investigación ha destacado la importancia de la palabra "acaso": además de estar personificado en la loa, el acaso suena como eco del título de la comedia *Los empeños de un acaso* de Calderón de la Barca, cuya influencia en la obra de Sor Juana ha sido enfatizada.¹⁹ Podemos añadir que si el acaso y la fortuna deciden quién domina el territorio, este dominio es

¹⁹ Véase Castañeda (1967).

mudable. De esta manera, la dicha atribuida al final de la loa a los virreyes está inscrita en una larga historia de dominación y de guerras de poder territorial. No obstante, la loa y el festejo integral intentan armonizar estas tensiones a través de una fusión entre diferentes espacios de poder. Encontramos la respuesta en las palabras del Acaso, quien responde a la pregunta de Diligencia de cómo invocar la Dicha: "Mezclando con la armonía / de los coros nuestras voces" (Cruz 2010: 121). Sor Juana inscribe esta armonía en la estructura misma del festejo, porque al deseo de mezclar las voces, expresado en la loa, es decir, en la abertura del festejo, contesta como eco su última parte, el 'Sarao de cuatro naciones', en el cual cantan los coros españoles, negros, italianos y mexicanos.

Las referencias al espacio americano como lugar transcultural sirven de hilo rojo en el festejo teatral, el cual, de esta manera, se constituye desde el principio como festejo criollo, adaptando los diferentes géneros teatrales peninsulares a la realidad y las necesidades americanas. Además, integra la lógica de lo visible y de lo invisible de manera criolla: Sor Juana se sirve de un modelo alegórico famoso, –la lucha de los poderes y la fuerza de la fortuna forman parte del repertorio retórico antiguo–, para transformarlo en alegoría de la toma del espacio americano. Su loa se apropia del complejo lenguaje visual de la alegoría, cuya función central es hacer visible lo invisible,²⁰ para sacar a la luz las tramas oscuras e indecibles del poder colonial.

3. Los pliegues de la casa sorjuanina

Pasemos ahora al lugar central del espacio dramático del festejo: la casa y sus empeños, los cuales, con sus tres jornadas, ocupan la mayor parte del festejo. Se trata de una comedia de capa y espada, que constituye una realización perfecta del género, digna del modelo calderoniano, a quien invocan los mismos personajes,²¹ y, al mismo tiempo, su subversión, jugando de manera irónica y lúcida con los códigos del género.

Casi toda la acción está ambientada en la casa de don Pedro y su hermana doña Ana, y si los empeños amorosos de sus dueños están en el centro del enredo, la casa con su estructura laberíntica y sus varios espacios escondidos, es el verdadero personaje central. Todo como el famoso pliegue barroco estudiado por Gilles Deleuze socava la idea misma de una frontera rígida entre dentro y fuera, la casa en la comedia sorjuanina se despliega casi infinitamente en un juego de lo visible y lo invisible. Antes de entrar en el análisis, recordemos brevemente el enredo. En la casa de doña Ana y don Pedro, los dos maestros del enredo, entran, todos por acasos diferentes, los dos amantes doña Leonor y don Carlos, así como don Juan, el amante olvidado y desaseado de Ana. Se encuentran igualmente Celia, la criada infiel, quien ha dejado

²⁰ Véase Lawrance (2005).

²¹ Véase Cruz (2010: 252s.).

entrar a Juan en el cuarto de Ana, y Castaño, el criado gracioso de Carlos. Si casi todos, aparte de Ana y su criada, ignoran la presencia de los demás en la casa, es por un enredo planteado por don Pedro: cuando él, rechazado por Leonor, se entera de que aquella misma noche ella iba a huir de su casa con su amante don Carlos, Pedro inventa un enredo y envía a sus criados al lugar de la cita. Embozados, ellos fingen ser de la justicia y se llevan a doña Leonor, a quien depositan como a una prenda en la casa de Pedro, quien podría cortejarla a su gusto sin descubrir las circunstancias de este suceso. En la huida nocturna, don Carlos hiere a un primo de Leonor en un duelo, y, huyendo de la justicia, busca asilo en la misma casa, donde doña Ana, la hermana, le da entrada de buena gana, porque, aburrída de su amante Juan, quien dejó la corte de Madrid para seguirla, se enamoró de Carlos. Al igual que su hermano Pedro, doña Ana piensa poder enamorar a su amado teniéndolo encerrado en su casa. A través de varias intrigas intenta apartar a Carlos de su dama Leonor, aprovechándose del espacio particular de su casa. No obstante, la constancia de los dos amantes iniciales, don Carlos y doña Leonor, supera a las intrigas de los hermanos y será coronada al final de la comedia por la boda, a la que se junta la boda de Ana con Juan y de Castaño con Celia, así que solamente Pedro, quien inició la confusión, se queda sin pareja.

La casa de la comedia sorjuanina tiene una estructura arquitectónica compleja, con una disposición espacial basada en la permeabilidad de espacios originariamente separados. Su estructura híbrida permite un juego ingenuo de visibilidad e invisibilidad. El primer marco espacial es un intersticio, es decir, la puerta como umbral entre interior y exterior. Está velada por Ana y Celia, quienes están esperando, según la orden de Pedro, a que él les mande a doña Leonor como prenda, a la que tienen que recibir con una fingida sorpresa. Cuando los criados de Pedro, disfrazados como la justicia, les entregan a Leonor, Ana finge no querer recibirla por lo escandaloso de la situación y solamente cede a las instancias de Leonor, pidiéndole asilo, cuando la prófuga le ofrece contarle su historia como prenda. Contar esta historia y desvelar su secreto es el precio que tiene que pagar Leonor para poder pasar la puerta y no quedarse en la calle, lugar que, con la primera vez que lo pisó, le entregó desgracia.²² La segunda entrada en la casa es la de don Carlos y su criado Castaño, huyendo de la justicia y pidiendo asilo ellos también a doña Ana, verdadera guardiana de todos los secretos y de todas las llaves, quien les deja entrar para esconderles en una pieza, para poder, de esta manera, dejar sitio a su deseo escondido y cortejar a Carlos, de quien está enamorada. Además, otras personas pasan por la

²² En la relación de doña Leonor el momento de la pérdida del honor coincide con salir a la calle y dejar la casa: "salí a la calle, y apenas / daba los primeros pasos / entre cobardes recelos / de mi desdicha, [...]" (Cruz 2010: 150s.).

puerta durante el desarrollo del enlace, por ejemplo don Rodrigo, quien viene para negociar la boda de su hija Leonor con Pedro para evitar la deshonra, sabiéndola en su casa.

A pesar de estas entradas, el espacio exterior que la puerta delimita queda poco desarrollado en la comedia. Toda la acción pasa dentro de la casa; los sucesos en la calle se cuentan dentro del espacio doméstico, que, de esta forma, parece absorber el espacio exterior casi anulándole. Si los personajes a menudo intentan salir de la casa, no lo logran (como es el caso de Castaño vestido de mujer), o solo lo logran para volver adentro inmediatamente por confusión (como la fuga breve de Ana y de Leonor tapadas), o por sus deseos (Carlos vuelve para liberar a Leonor, Juan para vengarse de Ana). Si, según Deleuze, el interior y el exterior barroco, la fachada, están separados y al mismo tiempo conectados por el pliegue, la puerta de la casa barroca en la comedia sorjuanina nos parece un umbral plegado, que embarca a los protagonistas al interior de la casa como una trampa.

La casa de don Pedro corresponde a este interior con infinitos pliegues, como lo ha descrito Deleuze. Una vez pasada la puerta, la acción se desarrolla en un espacio difícil de delimitar. En la primera jornada, los personajes se mueven en dos piezas y en el espacio indefinido que las separa y las une. Está la pieza de doña Ana, a la que Ana manda a Leonor y en la que logró entrar don Juan gracias a la ayuda de la criada Celia, para esperar a su amada infiel. La otra pieza es aquella a la que Ana manda a Carlos y Castaño para esconderse de su hermano:

Venid, que aquí hay una pieza / que nunca mi hermano pisa, / por ser en la que se guardan / alhajas que en las visitas / de cumplimento me sirven, / como son alfombras, sillas / y otras cosas; y además / de queso, tiene salida / a un jardín, por si algo hubiere; (Cruz 2010: 156).

Si la pieza limita con un lugar tópico del amor, el jardín, al mismo tiempo es un lugar marginal, un almacén de muebles, caracterizado por la compilación y superposición de objetos divergentes, y escondido de la vista y del control del dueño de la casa, don Pedro. Si doña Ana utiliza los objetos de esta pieza de cumplimento para las visitas, subrayando de esta forma la función de suplemento y pliegue barroco de esta habitación, también le servirá para dar sitio a su deseo escondido por Carlos.

La conexión entre ambas piezas se hace de manera complicada, por un pasaje a oscuras, iniciado por los deseos entrecruzados de los personajes y culminando en la confusión de lo visible y lo invisible. El deseo por Ana hizo entrar a Juan en su habitación y cuando entra Leonor ahí por orden de Ana, ambas ignoran la presencia del galán madrileño. Cuando, en la oscuridad de la pieza, don Juan se acerca a Leonor para cortejarla, pensando que es Ana, Leonor se defiende de sus alabanzas. Alarmado por la voz de su amada sale don Carlos de la otra pieza, en la que estaba con Ana, y se junta en la escena, seguido por la dama de la casa, quien intenta

en vano detenerle. En esta escena a ciegas entra la criada Celia con la luz, así que todos los cuatro se ven en el mismo lugar, sin saber cómo ni por qué han podido entrar los demás. En las palabras de Carlos, quien lo explica el día siguiente a Castaño, quien durante los sucesos quedó durmiendo:

Estando de esta manera, / oímos, al parecer, / dar voces una mujer / en otra cuadra de afuera;
/ y aunque doña Ana impedir / que yo saliese quería, / venciéndola mi porfía / por fuerza
hube de salir. / Sacó una luz al rumor / una criada, y con ella / conocer a Leonor bella /
pude (Cruz 2010: 188s.).

El intento de Ana de mantener el control sobre ambos espacios y separarlos según sus planes de seducción (de Carlos) y de venganza (de Leonor) fracasa con el deseo incontrolable de Carlos, quien sigue la voz de Leonor como al polo de un imán. Cómo Carlos logra entrar en la pieza de Ana queda en lo oscuro;²³ el pasaje o el pliegue que une ambos espacios parece intrincado, y es solamente el instante en el que Celia trae la luz, que deja un poco de claridad, pero a la manera de un faro pasando brevemente sobre un pasaje antes de que la oscuridad lo encubra nuevamente. La llegada súbita de Pedro hace necesario apagar la luz e interrumpe la riña entre los celosos Juan y Carlos. Viendo su honra en peligro, Ana logra recuperar el control de la casa y manda esconder a ambos hombres y a Leonor en piezas distintas. Este sosiego le permite a Ana inventar otra astucia, otra vez aprovechando la estructura laberíntica de su casa.

Para despertar sospecha y celos, Ana dispone que Carlos y Castaño puedan asistir desde una habitación oculta a un concierto cortés organizado en honor de doña Leonor por don Pedro. Consciente del poder de la vista, doña Ana logra controlar las entradas y las vistas de todos los participantes en este teatro de galanteo y celos. En las palabras de Ana, que le manda la ejecución del plan a su criada:

Y tú, pues ya será hora (*Aparte.*) / de lo que tengo dispuesto / porque mi industria engañosa
/ se logre, saca a don Carlos / a aquea reja, de forma / que nos mire y que no todo / lo que
conferimos oiga. / De este modo lograré / el que la pasión celosa / empiece a entrar en su
pecho; (Cruz 2010: 197).

Otra vez, sigue siendo difícil ubicar la disposición espacial. Celia le dice a Carlos que les va a mandar al jardín²⁴ para luego cambiar los planes y mandarles a una reja:

Hasta aquí podéis salir, / que aunque mandó mi señora / que os retirarais, yo quiero / haceros
esta lisonja / de que desde aquea reja / oigáis una primorosa / música que a cierta dama, /
a quien mi señor adora, / ha dispuesto. Aquí os quedad (Cruz 2010: 200).

²³ Véase Hernández Araico (2017).

²⁴ "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. / Aquesto es porque no sea (*Aparte.*) / que él desde aquí vea a Leonor" (Cruz 2010: 191s.).

Sor Juana priva al público de saber dónde queda la reja ni cómo está comunicado con la habitación en la que se estrena el concierto, habitación que tampoco sabríamos ubicar con seguridad.²⁵ Igual que los protagonistas Carlos y Castaño, el público no puede ubicarse dentro de la casa laberíntica. El comentario sarcástico de Castaño resume la confusión con una alusión al saber espacial de la monja jerónima: "Fuese y cerronos la puerta / y dejonos como monjas / en reja, y sólo nos falta / una escucha que nos oiga" (Cruz 2010: 200).

Doña Ana sabe cuál es la esencia de la disposición espacial en los enredos de amor: ver y ser visto. Tal una cortesana discreta,²⁶ lo dice ella misma al principio de la obra cuando le relata a Celia cómo supo disponer de las vistas, cuando se quedó sola en la corte en Madrid, lejos del control de su hermano, quien la dejó sin supervisión para marcharse a Toledo: "y así en Madrid me dejó, / donde estando sola yo, / y poder ser vista y ver" (Cruz 2010: 134). Al revés de la estructura espacial de la corte, el espacio doméstico le permite a Ana distraerse de la vista de los demás y transformarse de objeto del deseo en sujeto y pura vista. De esta manera representa un concepto de espacio hegemónico, o, según el concepto de espacio de Michel de Certeau, la ficción de una posición omnisciente, el deseo absoluto de la pulsión esópica y gnóstica ("pulsion scopique et gnostique") de tener todo el espacio bajo su vista controladora.²⁷

Su antagonista, doña Leonor, en cambio, representa una agudeza sorjuanina, siendo otro *alter ego* de la monja jerónima por su erudición famosa. Recordemos el autorretrato que hace Leonor de sí misma en la comedia: "Inclineme a los estudios / desde mis primeros años / con tan ardientes desvelos, / con tan ansiosos cuidados, / que reduje a tiempo breve / fatigas de mucho espacio" (Cruz 2010: 144). Podemos entender las fatigas de mucho espacio, aunque son aquí una metáfora espacial del tiempo, como los esfuerzos vanos de doña Ana de controlar un espacio físico, porque el ingenio de doña Leonor, y así mismo el ingenio de Sor Juana, no puede estar contenido ni controlado. Es un espacio mental, pero que permite a doña Leonor salir de los empeños de la casa, y a Sor Juana mantener su libertad intelectual.

Ambas mujeres, Ana y Leonor, son facetas del *alter ego* sorjuanino. Si Ana es un ejemplo de la agudeza cortesana, maestra de la disimulación y manipulación perfecta, digna en eso de los hombres cortesanos descritos por Baltasar Gracián, también es una amante caprichosa y al final queda vencida por el amor verdadero de la pareja Carlos / Leonor y por los sucesos del deseo que siempre logra traspasar los espacios cerrados. Lo logra, sobre todo, por un último juego con los pliegues, esta vez de la belleza femenina (como objeto de deseo) y del deseo

²⁵ Sólo se sabe que tampoco está en el jardín, porque después del concierto le dice Ana a Leonor: "Leonor, si no te divierte / la música, al jardín vamos" (Cruz 2010: 205).

²⁶ Para un estudio de la agudeza sorjuanina, véase Neumeister (2010).

²⁷ Véase Certeau (1994: 140).

masculino (sujeto del deseo, pero sujeto ciego). Este último ejemplo nos permite dar cuenta de la agudeza transcultural de Sor Juana, quien en una escena fulminante e innovadora del travestismo sabe unir hibridez sexual y cultural. Se trata de la relación entre espacio peninsular y espacio americano en la comedia. Seguimos la diferencia establecida por Marc Vitse entre espacio dramático, es decir, los espacios mencionados en el texto de la comedia como lugares donde está ambientada la acción,²⁸ y espacio escénico, es decir, el escenario de la función actual de la obra como lo puede ver concretamente el público. Vitse incluye también la diferencia establecida por Juan Manuel Escudero, entre espacio aludido y espacio contextual:

consintiendo éste en meras alusiones, sobre todo en el texto principal, sobre las que no gravita el desarrollo de la acción, pero que mantienen relaciones de conflictividad o de complementariedad con el resto de los espacios (Vitse 2002: 23).

Si aplicamos esta diferencia a la comedia de Sor Juana, la relación entre los espacios peninsulares y los espacios americanos resulta compleja. El espacio dramático de la comedia es la ciudad de Toledo y, además, la corte de Madrid, por ser el lugar de donde viene don Juan para seguir a doña Ana. El espacio americano está introducido por alusión directa, hecha por el gracioso Castaño, quien dice ser originario de México. Refiriéndose a acontecimientos mexicanos, Castaño enfoca la atención sobre el espacio contextual de manera importante: "¡Quién fuera aquí Garatusa, / de quien en las Indias cuentan / que hacía muchos prodigios! / Que yo, como nací en ellas, / le he sido siempre devoto / como a santo de mi tierra" (Cruz 2010: 252).²⁹ Castaño implora unas líneas después: "inspírame alguna traza / que de Calderón parezca, / con que salir de este empeño!" (Cruz 2010: 252s.). Esta proximidad del pícaro americano con el dramaturgo español no es fortuita, pues establece una relación directa entre el arte americano de contar historias (el ejemplo de Garatusa) y el arte peninsular de ponerlas en escena (Calderón), fusionando ambos en el arte criollo de hacer comedias (la obra de Sor Juana misma que en la escena de Castaño vestido de mujer inventa una traza digna de Calderón).

No obstante que el espacio dramático sea peninsular, los espacios toledanos se destacan muy poco y la obra no lleva el colorido español. La casa de doña Ana y don Pedro, al no tener ninguna particularidad que la ancle en una realidad palpable, se caracteriza por su carácter laberíntico barroco. Lo que ancla la obra en la realidad son las palabras de Castaño con sus alusiones al espacio donde está localizado el público en el momento de la puesta en escena. Es

²⁸ Véase Vitse: "*Por espacio dramático* se entenderá el espacio de la ficción, el espacio representado o significado en el texto escrito, es decir los lugares por los que se mueven antes de la ficción que son los personajes... [...] *El espacio escénico*, en cambio, designará el espacio concretamente perceptible por el público en el escenario peculiar de tal o tal función teatral" (Vitse 2002: 23).

²⁹ Según García Valdés, "Martín de Villavicencio y Salazar [...] fue el famoso *Garatusa*, pícaro célebre, nacido hacia el 1600 en Puebla de los Ángeles; recorrió muchas poblaciones de la Nueva España fingiéndose sacerdote para hacer fraudes, trampas y raterías" (García Valdés 2010: 252).

aún más evidente en la famosa escena de travestismo, en la que Castaño se disfraza de mujer para poder pasar escondido por la calle. Pensando que se trata de Leonor, don Pedro alaba a Castaño disfrazado y le promete el matrimonio. En esta escena el gracioso se dirige de manera directa al público y a los virreyes, traspasando así las fronteras del espacio escénico y dramático.

Como criado Castaño es la figura con menos poder, pero al mismo tiempo, gracias a su juego de máscaras, tiene el mayor poder porque consigue burlar a Pedro y desenmascarar los códigos de deseo y seducción de la comedia de capa y espada.³⁰ En un gesto metateatral se dirige al público y, así, a los espectadores reales, los virreyes, quienes también están a punto de ser seducidos por una puesta en escena criolla, momento de *mise en abyme* teatral. Dirigiéndose al público, Castaño logra aún más: él hace presente el hecho de que esta comedia está tan influida por la literatura y los espacios geográficos peninsulares, pues imita con perfección el género de la comedia de capa y espada, y la sitúa en un lugar de autoridad española, Toledo, con vínculos a la corte madrileña. Pero la nueva comedia de capa y espada está actuada en la ciudad de México, y, al final, termina impregnada por este lugar.

Si la relación entre la metrópoli y el espacio americano está puesta en escena como una travestía, es también por otros pliegues barrocos, esta vez de las basquiñas de las damas. En la primera jornada, Castaño pide asilo en la casa de doña Ana con una alusión graciosa a poder esconderse bajo los pliegues de sus basquiñas ("y así, señora, os suplica / sin miedo, que me escondáis / debajo de las basquiñas"; Cruz 2010: 154). Más aún, en la tercera jornada, para poder salir de la misma casa, Castaño se disfraza de mujer con las basquiñas que le dejó doña Leonor en su huida: "Ahora entran las basquiñas. / ¡Jesús, y qué rica tela!" (Cruz 2010: 254). Los pliegues de las basquiñas brillan como la historia de Castaño, quien sabe atraer la atención del público sobre su cuerpo, cual siendo americano y femenino a la vez, fascina por su artificio y cosmética.³¹ Cuando, al final de su disfraz, se tapa con el manto, así cubriendo toda la belleza que acaba de construir, expone que el deseo no está en el objeto, sino que es mera quimera y proyección del sujeto de deseo,³² en este caso, del deseo masculino y del deseo colonial. El manto, tal fachada, tapa el espacio barroco de los pliegues de las basquiñas. Pero no sin demostrar al público el poder del cuerpo y del espacio americano.

³⁰ Véase Canavaggio (1979).

³¹ Deleuze identifica el pliegue barroco con los pliegues de las faldas: "se reconnaît d'abord au modèle textile tel que le suggère la matière vêtue : il faut déjà que le tissu, le vêtement, libère ses propres plis de leur habituelle subordination au corps fini" (Deleuze 1988: 164). Para un estudio de la relación entre cosmética y alegoría, véase Cortés Koloffon (2013).

³² Para un estudio del deseo narcisista personificado en Castaño, véanse Glantz (1992) y Wagner (2015).

4. Conclusión: Situando la comedia en el espacio transcultural en el 'Sainete segundo'

Concluyamos con algunos comentarios sobre el 'Sainete segundo' del festejo, el cual constituye una reflexión metateatral ingeniosa sobre la comedia criolla como espacio transcultural.³³ Sor Juana pone su reflexión en la boca de dos actores, Muñiz y Arias, quienes deciden como lo sugiere uno de ellos: "Mientras descansan nuestros camaradas / de andar las dos jornadas, / [...] aquí, Muñiz amigo, nos sentemos / y toda la comedia murmuraremos" (Cruz 2010: 229s.). En sus murmuraciones formulan de manera satírica un comentario sobre la relación entre el teatro peninsular y el teatro criollo. Muñiz hubiera preferido ver una obra de la pluma de un autor español famoso: "¿No era mejor, amigo, en mi conciencia, / si quería hacer festejo a Su Excelencia, / escoger, sin congojas, / una de Calderón, Moreto o Rojas [...]?" (Cruz 2010: 231). Arias le contesta que es el deseo de la novedad que da entrada a las obras criollas en la escena teatral: "¿No veis que por ser nueva / la han echado?" (Cruz 2010: 232). Y finalmente tienen que admitir los dos que les ha gustado la comedia *La segunda Celestina*, una obra verdaderamente mestiza, porque los primeros actos fueron escritos por el español Agustín de Salazar y Torres y el final por Sor Juana:

Amigo, mejor era *Celestina*, / en cuanto a ser comedia ultramarina: / que siempre las de España son mejores, / y para digerirlas los humores, / son ligeras; que nunca son pesadas / las cosas que por agua están pasadas. / Pero la *Celestina* que esta risa / os causó era mestiza" (Cruz 2010: 232s.).³⁴

El mestizaje como principio de escritura dramática incluye, entonces, en primer lugar, una semántica espacial que sugiere que el viaje por mar transforma las comedias españolas en un plato muy sabroso y fácilmente comestible por el público americano. Sea porque Toledo y Madrid están lejos de la realidad de la vida cotidiana, y sus espacios son espacios imaginarios, pero no involucrados en la piel de los actores como lo es el juego de máscaras mexicano de Castaño. En segundo lugar, cabe mencionar el juego con dos espacios escénicos: el teatro corral, en el cual Muñiz y Arias podrían aplicar la práctica de murmurar y silbar la obra, y el teatro de la corte, donde suponemos está localizada la puesta en escena del festejo, y que se diferencia de las prácticas aludidas por maneras más distinguidas. Si los dos actores quejosos amenazan con silbar la obra, se refieren al primer lugar teatral, los corrales, y de esta manera hacen entrar el espacio popular en el espacio controlado y privilegiado de una casa de la corte. La autoridad del gusto del vulgo entra por la risa y la burla de Muñiz y Arias. En tercer lugar, la posición cultural y social de los espectadores está inscrita en el espacio escénico de manera audible: es

³³ Véase Burnigham (2013).

³⁴ En el 'Sainete segundo' Sor Juana parece sugerir la colaboración en la obra. Véase García Valdés que cita a Vera Tassis y a Guillermo Schmidhuber de la Mora (García Valdés 2010: 57s.).

decir, a través de los silbidos del público, como lo dice el autor Acevedo: "Gachupines parecen / recién venidos, / porque todo el teatro / se hunde a silbos" (Cruz 2010: 237). Esta referencia a la diferencia de pronunciar la *s* (los españoles la pronuncian fuerte y silbando, los americanos de manera suave), nos recuerda que la obra dramática es una obra plurimedial, y su forma de construir el espacio lo es igualmente. Si los gachupines silban la obra criolla, no serán ellos quienes tendrán la última palabra, sino la monja jerónima que cierra el festejo con el 'Sarao de cuatro naciones', dentro del cual canta el coro mexicano: "¡Venid, Mexicanos; / alegres venid, / a ver en un Sol / mil soles lucir!" (Cruz 2010: 294).

Bibliografía

ARELLANO, Ignacio / Jesús Menéndez Peláez (eds.) (2016): *La imagen de la autoridad y el poder en el teatro del Siglo de Oro*. New York: IDEA / IGAS.

AVILÉS, Luis F. (2017): *Avatares de lo invisible. Espacio y subjetividad en los Siglos de Oro*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert.

BELLINI, Guisepppe (2004): 'El teatro rebelde de Sor Juana Inés de la Cruz'. En: *Theatralia*, 6, 99-110.

BORSÒ, Vittoria (2004): 'Del Barroco colonial al neobarroco'. En: Pedro Aullón de Haro (ed.): *Barroco*. Madrid: Verbum, 1003-1060.

BURNINGHAM, Bruce R. (2013): 'An Apology for the Actorly: Maravall, Sor Juana, and the Economics of Jongleuresque Performance'. En: *Bulletin of the Comediantes*, 65.1, 131-154.

CABRERO FERNÁNDEZ, Leonico (1973-1974): 'Orígenes y desarrollo del teatro en Filipinas'. En: *Anales de literatura hispanoamericana*, 2-3, 83-96.

CANAVAGGIO, Jean (1979): 'Los disfrazados de mujer en la Comedia'. En: *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*. Toulouse: France-Ibérie Recherche, 135-145.

CASTAÑEDA, James A. (1967): 'Los empeños de un acaso y Los empeños de una casa: Calderón y Sor Juana – la diferencia de un fonema'. En: *Revista de estudios hispánicos*, 1.1, 107-116.

CAZAL, Françoise / Christophe González / Marc Vitse (eds.) (2002): *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español de Siglo de Oro*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert.

CERTEAU, Michel de (1994): *L'invention du quotidien I. Arts de faire*. Paris: Gallimard.

COLOMBI, Beatriz (2017): 'El Neptuno alegórico de Sor Juana Inés de la Cruz: fábula clásica, emblemática y mitografía criolla'. En: Barbara Ventarola (ed.): *Ingenio y feminidad. Nuevos enfoques en la estética de Sor Juana Inés de la Cruz*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert, 71-96.

CORTÉS KOLOFFON, Adriana (2013): *Cósmica y cosmética. Pliegues de la alegoría en Sor Juana Inés de la Cruz y Pedro Calderón de la Barca*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert.

CRUZ, Juana Inés de la (2010): 'Los empeños de una casa'. En: Juana Inés de la Cruz: *Los empeños de una casa / amor es más laberinto*. Editado por Celsa Carmen García Valdés. Madrid: Cátedra, 107-300.

FLOR, Fernando R. de la (2005): *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispánico*. Madrid: Marcial Pons.

DELEUZE, Gilles (1988): *Le pli. Leibniz et le baroque*. Paris: Les Éditions de Minuit.

DONNELL, Sidney (2008): 'From Cross Gender to Generic Closure: Sor Juana Inés de la Cruz's *Los empeños de una casa*'. En: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 33.1, 177-189.

FARRÉ VIDAL, Judith (2013): *Espacio y tiempo de fiesta en Nueva España (1665-1760)*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert.

GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen (2010): 'Introducción'. En: Juana Inés de la Cruz: *Los empeños de una casa / amor es más laberinto*. Madrid: Cátedra, 9-106.

GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen (2004): 'Una síntesis de las artes en el barroco hispánico: las loas cortesanas de Sor Juana'. En: Ignacio Arellano / Eduardo Godoy (eds.): *Temas del barroco hispánico*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert, 107-127.

GLANTZ, Margo (1992): 'De Narciso a Narciso o de Tirso a Sor Juana: *El vergonzoso en palacio y Los empeños de una casa*'. En: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 40.1, 477-492.

GONZÁLEZ, Aurelio (1999): 'Construcción teatral del festejo barroco: *Los empeños de una casa de Sor Juana*'. En: *Anales de Literatura Española*, 13, 117-126.

GRACIÁN, Baltasar (²2010 [1642]): *Arte de ingenio, Tratado de la Agudeza*. Editado por Emilio Blanco. Madrid: Cátedra.

GROSSI, Verónica (2007): *Sigilosos v(u)elos epistemológicos en Sor Juana Inés de la Cruz*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert.

HAB, Ulrike (2005): *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*. München: Wilhelm Fink.

HERNÁNDEZ ARAICO, Susana (2017): 'El teatro híbrido-experimental de Sor Juana: *Los empeños de una casa y Amor es más laberinto*'. En: Barbara Ventarola (ed.): *Ingenio y feminidad. Nuevos enfoques en la estética de Sor Juana Inés de la Cruz*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert, 211- 235.

HERNÁNDEZ ARAICO, Susana (2008): 'El espacio escénico de *Los empeños de una casa* y algunos antecedentes calderonianos'. En: Ignacio Arellano / José Antonio Rodríguez Garrido (eds.): *El teatro en la Hispanoamérica colonial*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert, 183-200.

HORSWELL, Michael J. (2006): 'Transatlantic Performances of Hybridity in Sor Juana's Baroque Festival, *Los empeños de una casa*'. En: Mindy Badía / Bonnie L. Gasior (eds.): *Crosscurrents. Transatlantic Perspectives on Early Modern Hispanic Drama*. Lewisburg: Bucknell University Press, 64-83.

KÜPPER, Joachim / Friedrich Wolfzettel (eds.) (2000): *Diskurse des Barock: Dezentrierte oder rezentrierte Welt?*. München: Wilhelm Fink.

LAWRANCE, Jeremy (2005): 'Introducción: las siete edades de la alegoría'. En: Rebeca Sanmartín Bastida / Rosa Vidal Doval (eds.): *Las metamorfosis de la alegoría. Discurso y sociedad en la Península Ibérica desde la Edad Media hasta la Edad Contemporánea*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert, 17-50.

MAROTO CAMINO, Mercedes (2002): '"En distintas cuadras": Gender, exile and shipwreck in Sor Juana's *Los empeños de una casa*'. En: *Romance Studies*, 20.2, 155-164.

- MARTÍNEZ OLGUÍN, Elisabeth (2001): 'Los enredos de Sor Juana: Una lectura de *Los empeños de una casa*'. En: Asun Bernárdez Rodal (ed.): *El humor y la risa*. Madrid: Fundación Autor, 51-74.
- MIGNOLO, Walter D. (2002): *Historias locales / diseños globales, Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal.
- MORAÑA, Mabel (1988): 'Barroco y consciencia criolla en Hispanoamérica'. En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 28, 229-251.
- NAVASCUÉS, Javier de (2010): 'Lo que cantó Sor Juana a los reyes de España: Las loas en celebración de los cumpleaños reales'. En: José María Ferri Coll / José Carlos Rovira Soler (eds.): *Parnaso de dos mundos. De literatura española e hispanoamericana en el Siglo de Oro*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert, 123-139.
- NEUMEISTER, Sebastian (2010): 'Disimulación y rebelión: El "Político silencio" de Sor Juana Inés de la Cruz'. En: Kazimierz Sabik / Karolina Kumor (eds.): *La cultura del barroco español e iberoamericano y su contexto europeo*. Warszawa: Uniwersytet Warszawski, 229-239.
- NEUMEISTER, Sebastian (2000): 'Beobachtung und Selbstbeobachtung bei Gracián'. En: Wolfgang Matzat / Bernhard Teuber (eds.): *Welterfahrung - Selbsterfahrung. Konstitution und Verhandlung von Subjektivität in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*. Tübingen: Niemeyer, 233-241.
- PAZ, Octavio (1982): *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. Barcelona: Seix Barral.
- POOT HERRERA, Sara (1993): 'Las prendas menores de *Los empeños de una casa*'. En: Sara Poot Herrera: *Y diversa de mí misma / entre vuestras plumas ando*. México: El Colegio de México, 257-267.
- SABAT DE RIVERS, Georgina (1998): *En busca de Sor Juana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- SCHMIDHUBER DE LA MORA, Guillermo (1996): *Sor Juana, Dramaturga. Sus comedias de 'falda y empeño'*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- TEUBER, Bernhard (2000): '*Curiositas et crudelitas*. Das Unheimliche am Barock bei Góngora, Sor Juana Inés de la Cruz und José Lezama Lima'. En: Joachim Küpper / Friedrich Wolfzettel (eds.) (2000): *Diskurse des Barock: Dezentrierte oder rezentrierte Welt?*. München: Wilhelm Fink, 615-652.
- VITSE, Marc (2002): 'Loa de apertura o prolegómenos para un viaje entretenido'. En: Françoise Cazal / Christophe González / Marc Vitse (eds.): *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español de Siglo de Oro*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert, 19-56.
- WAGNER, Valeria (2015): 'Miradas advertidas: La escena narcisista en dos obras de Sor Juana Inés de la Cruz'. En: *Iberoamericana* 15, 57, 25-37.
- ZANELLI, Carmela (2008): 'De palestras, disputas y travestismos: la representación de América en el teatro de Sor Juana Inés de la Cruz'. En: Ignacio Arellano / José Antonio Rodríguez Garrido (eds.): *El teatro en la Hispanoamérica colonial*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert, 201-224.

La transformación del código petrarquista en los *Enigmas* de Sor Juana Inés de la Cruz a través de una colaboración femenina transatlántica

Verónica Grossi

(Universidad de North Carolina en Greensboro)

Los *Enigmas ofrecidos a la discreta inteligencia de la soberana Asamblea de la Casa del Placer por su más rendida y aficionada Soror Juana Inés de la Cruz, Décima Musa* (Lisboa, 1695) es un libro inédito que Enrique Martínez López dio a conocer en 1968 (reimpr. 2005) y Antonio Alatorre reeditó en 1994 (reimpr. 1995).

En este ensayo buscamos resaltar la importancia de esta obra manuscrita, desatendida por la crítica, por ser un caso único en el contexto de producción y recepción del libro de la temprana modernidad, predominantemente masculino, en sus amplias redes de intercambio, así como por formar parte del periodo de auge literario e intelectual de la monja novohispana. Nuestra tesis es que los *Enigmas* de Sor Juana ofrecen una insospechada dimensión epistemológica, al igual que otros de sus escritos.

Contexto de producción y recepción de los *Enigmas*

Perteneciente a su periodo de madurez como escritora, esta pieza de carácter lúdico-profano esclarece el grupo privilegiado hacia el que apuntan sus escritos, incluyendo las piezas de índole popular: un público lector de amigos entendidos, con el conocimiento y el ingenio para descifrar conceptos poéticos, es decir, un grupo más selecto que el aristocrático, "público de sí mismo [...] que convierte [...] sus salones en tertulias y ateneos poéticos" (Reyes 1948: 94). En este caso, el público femenino al que se destinan los enigmas-acertijos reconfigura, al igual que su lírica amorosa, el papel de la mujer dentro de la retórica petrarquista bajo una dimensión gnoseológica¹ en un inusitado contexto transatlántico.

Como parte de un programa intelectual y estético-literario, situado en el horizonte de expectativas de la Nueva España del siglo XVII, los poemas-adivinanza de Sor Juana amplían la dimensión poética hacia otros campos del saber, más allá de las ingeniosas "acrobacias verbales" de la "literatura de acertijo, acróstico, centón, anagrama, rueda, laberinto y 'caligrama'" de la época (Reyes 1948: 95), de autoría y circulación masculinas,² reconfigurando a la vez el código petrarquista y su función alegórica.

¹ Véase Grossi (2014).

² Véase Grossi (2017a: 150s.).

Dirigidos desde la Nueva España a un público femenino, culto y cortesano europeo, que incluye a las monjas portuguesas, a la Condesa de Paredes y a la Duquesa de Aveiro, caso atípico en el panorama cultural de la época, los *Enigmas* ofrecen una clave primordial de lectura de la obra de la monja novohispana, permitiéndonos apreciar los enlaces entre la obra circunstancial, espectacular, con que la brillante poeta inaugura su proyecto literario, marcando el inicio de su fama internacional, y sus escritos en verso y en prosa, durante el periodo de su plenitud literaria, es decir, la época en que compuso los *Enigmas*. Para confirmar este nuevo acercamiento epistemológico al manuscrito, desarrollaremos en la segunda parte del ensayo un análisis intertextual de dos poemas de Sor Juana que aparecen en los prolegómenos del libro: un romance-dedicatoria y un soneto-prólogo.

Alegoría, conocimiento y petrarquismo en los *Enigmas*

Si bien Sor Juana inaugura su fama con el *Neptuno Alegórico* en 1680, una obra *trompe-l'oeil*, puente entre la alegoría conceptual barroca y la visual que caracteriza el arte efímero, en sus *Enigmas* (1695) la escritura poética de la monja dibuja un laberinto de sentidos-espejismo en torno al retrato. La escritura de los enigmas traza un retrato-jeroglífico que desfigura y reconstruye la representación visual de la dama petrarquista. La imagen del rostro y del cuerpo se desvanece en sentidos ambiguos, oscuros, un acertijo que las lectoras, las monjas portuguesas, así como la Condesa de Paredes y la Duquesa de Aveiro, reconstruyen en forma de juego, con un sentido lúdico, experimental, inacabado, abierto a nuevas interpretaciones, desde su tiempo hasta nuestros días.

El texto petrarquista sorjuanino, altamente cifrado, pasa a ser así, paradójicamente, un retrato abierto a la múltiple descodificación a contracorriente de la fórmula establecida, la *imitatio* de la *descriptio puellae* o descripción de las partes de la dama en un orden descendente establecido.³ La transformación del código se efectúa entonces no solamente a partir del concepto de enigma o serie de enigmas que esbozan en su totalidad imaginaria un retrato abstracto, conjunto de conceptos fragmento, irreductibles a imagen, sino también en el circuito de reescrituras creativas en la que participan una diversidad de lectoras.

En el momento de su culminación, la alegoría sorjuanina se condensa en enigma.⁴ El enigma del *Sueño*, como cifra de viaje hacia el conocimiento en el espacio secreto nocturno, se traslada a los fragmentos poéticos dirigidos a las damas como cartas cifradas con un sentido difícil, como regalo. El viaje es la clave. La alegoría enigmática permite los traslados transatlánticos

³ Véase Muñiz Muñiz (2014).

⁴ Véase Grossi (2007).

puertas afuera del encierro conventual. El fin de ese viaje y de su lectura no es la fijación de un sentido, sino el diálogo amistoso a través del cual se dibujan otros acertijos-esfinges discretos, 'privados', manuscritos, a contracorriente de la "literatura de acertijo" de la época (Reyes 1948: 112), masculina, bombástica y retórica.

La alegoría o jeroglífico del *Sueño*, una pirámide polisémica, progresiva en el tiempo, se fragmenta, disemina o multiplica en las adivinanzas herméticas de los *Enigmas*, máscaras verbales risueñas, irreverentes, que encubren y sostienen una amistad, esbozando sombras fugitivas o interrogantes sobre la figura corporal petrarquista. La figura plástica, colorida, efímera del arco triunfal *Neptuno Alegórico*, compuesto de emblemas, empresas, alegorías visuales y conceptuales, se fracciona y multiplica en luces-espejo, en estrellas misteriosas, polisémicas, que nos dirigen a la proliferante red de sentidos que proyecta el tejido alegórico de su obra. Más aún, la clave de los enigmas, así como de los demás textos sorjuaninos, es la música de la poesía, meollo que ha sido soslayado, censurado, desde su época hasta nuestros días, reduciendo así su escritura a jeroglífico o símbolo puramente intelectual, sin dimensión estética.⁵

Una red de apoyo transatlántica: la amistad de María Luisa Condesa de Paredes y Sor Juana Inés de la Cruz

En el origen de la escritura poética de Sor Juana está el signo de su amistad con María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, Condesa de Paredes y Marquesa de la Laguna, esposa de Tomás Antonio de Cerda, Marqués de la Laguna, Virrey de México de 1680 a 1686.⁶ Esta amistad es primordial fuente de inspiración, intercambio y apoyo para la monja novohispana, desde el momento de su entrada inaugural en 1680 al terreno público, masculino, de la fama internacional, con su arco triunfal *Neptuno alegórico*, hasta el apogeo de su creación y pensamiento. Los dos volúmenes de su obra, con sus diversas reediciones, estarían a cargo de la Condesa; el tercer volumen, a cargo del canónigo novohispano Juan Ignacio María de Castorena y Ursúa, amigo de Sor Juana.

La composición del libro los *Enigmas* tuvo lugar durante o poco después de la publicación del *Segundo volumen de sus obras* (Sevilla, 1692), que incluye en los preliminares, "a instancias de la Condesa de Paredes" (Glantz 1995a: ix), "panegíricos gallardos" (Romance 51, v. 94; Cruz 2009: 227) en prosa y en verso de conocidas personalidades de la Iglesia y la Corte españolas, en el momento en que se generó en su tierra progresiva censura por parte de ciertas

⁵ Véase Grossi (2017b).

⁶ Sobre la importancia de la virreina en la vida y obra de Sor Juana, véanse Alatorre (1995), Calvo / Colombi (2015), Cruz (2009), González Roldán (2010), Poot-Herrera (1998; 2007), Sabat de Rivers (1998b) y Schons (1991).

personalidades eclesiásticas en contra de sus actividades literarias profanas que tanta visibilidad pública le habían traído. Como una de las "últimas composiciones 'mundanas' que escribió la monja de México" (Alatorre 1995: 17), el homenaje en torno a su persona y obra, a su brillante inventiva conceptista, con un título asociado precisamente a lo profano, que desentona con el espacio de devoción prescrito para monjas, sería una forma de protesta y de defensa simbólica por parte de sus amigas y admiradoras.

El universo poético cortesano que inaugura la amistad con la Condesa de Paredes aparece en los *Enigmas* asociado textual y simbólicamente al espacio conventual religioso, letrado. Con un título altamente mundano, la edición colaborativa, espejo paródico de una asociación literaria, festiva, masculina, es una puesta en escena de uno de los argumentos centrales de su *Carta a su confesor* (1682),⁷ la *Respuesta* (1691) y de otros textos suyos como el *Villancico a Santa Catarina* (1691): el conocimiento de las "ciencias y artes humanas", el "amor de las letras" (*Respuesta* en Cruz 1994: 447), no contradicen la Ley Divina: no existe pugna entre la composición, lectura y edición de literatura profana y la vida de monja. Por esta razón, aduce en la *Respuesta*, "en divinas como en humanas letras" hay muchas figuras "ejemplares", admirables, de mujeres sabias, incluyendo a la propia Duquesa de Aveiro (Cruz 1994: 460-462).

Una pregunta significativa que plantea Martínez López es "por qué, una vez conocidos los *Enigmas*, la Condesa no cuidó que se publicasen, con el adecuado homenaje portugués, en la *Fama y obra póstumas* (Madrid, 1700) de la poetisa, preparadas por Juan Ignacio Castorena y Ursúa" (Martínez López 2005: 147). Una explicación podría ser que después de haberlos compuesto en los años noventa, a petición de la Condesa de Paredes, como encargo para las monjas portuguesas a modo de invitación a participar en una edición conjunta, celebratoria, el recrudecimiento de la crítica en contra de Sor Juana y su posterior enfermedad no le permitieron a la Condesa enfrascarse debidamente en la preparación y publicación del manuscrito, que de esta manera quedó inédito, sin salir de Portugal, cobrando eventualmente cuerpo como improvisado homenaje en varias ediciones manuscritas que circularon privadamente, en la corte y conventos lusitanos, "meses antes de que Sor Juana muriese" (Martínez López 2005: 147).⁸

Después de la borrasca de ataques que padeció Sor Juana en sus últimos años, en su propia tierra, los preliminares de la *Fama y obras póstumas* (1700) serían, al igual que lo habían sido los preliminares del *Segundo volumen* (1690), una defensa y una restitución de Sor Juana y de

⁷ Véanse Tapia Méndez (1981) y Alatorre (1987).

⁸ Martínez López encontró dos manuscritos que denomina A y B (véase Martínez López 2005: 141), Alatorre cuatro y plantea la posible existencia de un mayor número en los archivos conventuales portugueses (véase Alatorre 1995: 67).

su brillo como escritora e intelectual, de fama internacional. Tal defensa y restitución la lideró desde España la Condesa de Paredes, con la ayuda de su pariente la Duquesa de Aveiro, doña María de Guadalupe Alencastre, "lejana descendiente del rey Juan II de Portugal, [que] en tiempos de sor Juana vivía en Madrid, casada con el duque de Arcos" (Alatorre en Cruz 2009: 141s.). En la *Fama* "se publicaron sonetos, en elogio de Sor Juana, de varios sirvientes del duque de Arcos, marido de la de Aveiro: Marcos Juárez de Orozco, Juan de Cabrera y Luis Verdejo Ladrón de Guevara" (Martínez López 2005: 148), es decir, "tres individuos de su casa: el capellán, el secretario y el mayordomo" (Alatorre 1995: 15). La red de apoyo a Sor Juana, dirigida por la virreina, se extiende y multiplica a través de sus ediciones impresas y manuscritas. En esa red intervienen allegados de la virreina.

Según Martínez López, la monja novohispana "mantenía correspondencia lírica" con la Duquesa (Martínez López 2005: 148). Como ya mencionamos, Sor Juana la incluye como modelo de sabiduría en su catálogo de mujeres doctas de la *Respuesta* (1691).⁹ Ya en *Inundación castálida* (1689), en un romance en clave amorosa, había exaltado la realeza, belleza, inteligencia, sabiduría y talento poético de la Duquesa,¹⁰ dedicándole también estrofas de elogio en otro romance de la *Inundación*.¹¹ La Duquesa de Aveiro quedaría no solo halagada por la fineza del regalo de Sor Juana sino también impresionada por la belleza de sus versos. Como correspondencia, más tarde accedería a la petición de la Condesa de Paredes de hacerle un homenaje a la monja novohispana, con la colaboración de otras talentosas monjas escritoras de Lisboa. La Academia ficticia o improvisada, de naturaleza efímera, se organizaría únicamente para llevar a cabo este homenaje. Los *Enigmas* son entonces una obra decisiva para intentar recrear los últimos años de Sor Juana. Fue entonces muy posiblemente idea de la Condesa de Paredes hacerle este homenaje a Sor Juana en sus años de encubramiento como escritora pero también en los de la controversia mayor, de dimensión internacional, que suscitó su *Carta Atenagórica* (noviembre de 1690).¹²

Los *Enigmas*: hacia un análisis intertextual¹³

Los *Enigmas* se ofrecen a la "discreta inteligencia de la Soberana Assamblea de la Casa del Plazer por su más rendida y fiel aficionada Sórora Juana Inés de la Cruz, Décima Musa" (Alatorre 1995: 71).

⁹ Véase Cruz (1994: 462).

¹⁰ Véase Cruz (2009: 142s, vv. 25-32).

¹¹ Véase Cruz (2009: 155s, vv. 189-196).

¹² Véase Rodríguez Garrido (2004).

¹³ Véanse Sabat de Rivers / Elias Rivers (1995) y Sabat de Rivers (1998a: 205-237), que ofrecen posibles respuestas a los enigmas basadas en su obra. Yadira Munguía, por su parte, propone resolver las veinte cuartetas en redondillas a partir de un análisis semiótico (2017).

El conjunto de lectoras a quienes se destina el regalo supremo constituye la Soberana Asamblea de la Casa del Plazer, congregación religiosa asociada de manera paradójica con un tipo de entretenimiento profano, aunque "Lícito" (Alatorre 1995: 71), tanto por su carácter de conocimiento como por su adscripción a una ceremonia de sumisión y devoción cortesana amorosa, que no religiosa, a pesar de tener como centro de origen y escenificación el espacio conventual.

Se destaca así que el regalo del libro tiene como finalidad o destino un público lector femenino de inteligencia juiciosa, privilegiada. Desde el título se apunta así hacia el campo del conocimiento como espacio central que proporciona deleite, instrucción y edificación, y que de esta manera no rebasa los campos autorizados históricamente para la cultura femenina. Implícita en esta autorización están las argumentaciones de la *Respuesta* en defensa de la creación y del conocimiento profanos por parte de una monja. La recepción del regalo y participación creadora por parte de las monjas portuguesas es una afirmación simbólica de estas argumentaciones, justo en la época en que, como venimos discutiendo, se enconan las críticas en contra de las actividades literarias de Sor Juana.

El título de la obra gira entonces en torno al concepto de esparcimiento o juego, el *otium* placentero asociado al uso de la inteligencia contrapuesto en este caso a la "necedad de licencioso" (Alatorre 1995: 71). Las geminaciones verbales en torno a la necedad aparecen en la *Respuesta* y en el *Sueño*, además de otros textos de Sor Juana como sus famosas redondillas. Al carácter de conocimiento del entretenimiento, un rendimiento *dulce et utile*, se aúna la distinción, el "reverente respeto" y la "majestuosa veneración" (Alatorre 1995: 71), que otorga la presencia de la corte y la realeza en este intercambio de finezas o regalos.

El libro es un "rendimiento" u obsequio "con todas las facultades" o virtudes de intachable decoro, ofrecido con "Reverente Respeto" (Alatorre 1995: 71) en forma de 'enigmas'. Sin embargo, es importante destacar su carácter lúdico, abierto a la participación creativa de las destinatarias, así como el reconocimiento humilde de "aficionada" (Alatorre 1995: 71) de la autora, en su sentido de enamorada y por lo tanto inclinada a la voluntad de sus lectoras. Es así una obra de carácter dinámico, inacabado. El haber quedado en forma manuscrita, es decir, el no haber llegado a la impresión, podría ser la marca de su espíritu familiar, casero, pero incluyendo los signos de jerarquía y de respeto que forman parte de los protocolos cortesanos, tratándose en esta *performance* creadora o ceremonia jocosa, paródica, que raya en lo burlesco, de la participación de figuras de la realeza como la condesa de Paredes y la Duquesa de Aveiro.

Las figuras políticas se transfieren o son invitadas a ingresar en el territorio festivo, jubiloso, colaborativo de la literatura (femenina) sin restarle su dificultad u oscuridad que apela al uso

de las facultades del ingenio, la razón y la imaginación.¹⁴ Es una forma de inaugurar y celebrar un círculo de eminencias conformado por amigas. Los enigmas son entonces la faz opuesta del *Sueño*, en tanto que el poema largo se desenvuelve en una atmósfera de solitario letargo taciturno, asociado al espacio de silencio nocturno, regido por emblemas políticos en torno a la prudencia y circunspección del estadista por las que se mantiene el orden y el sosiego de la naturaleza durante el sueño universal para ofrecer las condiciones materiales (corporales) para el viaje sideral de la imaginación, mientras que los enigmas son poesía lúdica, festiva, familiar, paródica, de índole colectiva, y en la que la luz y el sol, como veremos más adelante, son símbolos petrarquistas de relevancia. Sin embargo, ambas obras comparten la dificultad u oscuridad conceptista. El escenario de esta representación poético-teatral es un camino o pasaje entre la corte y el convento, entre Lisboa, Madrid y la ciudad de México.

I. Dedicatoria

El romance-dedicatoria de Sor Juana reitera la retórica cortesana del juego de correspondencias o finezas, asociado en el poema al campo semántico del conocimiento por medio de términos como emprender, osar, discurrir, explicar, atención, yerro(s), osadía, atreverse, razón, atención, ignora(r), inf[erir], necedad y conocer. Este romance introductorio, como veremos más adelante, ofrece la clave de lectura de los *Enigmas*.

En el poema, el libro se ofrece como regalo para la lectura, pero no de cualquier tipo sino aquella que llevan a cabo las damas a quienes se dirige la obra, por medio de sus ojos que son "sol[es]" (Cruz en Alatorre 1995: 73, v. 3)¹⁵ que iluminan o ilustran los enigmas con sus interpretaciones, participando así de manera activa en la recreación de sus significados. Se establece así un contraste entre la luz del entendimiento y la oscuridad o dificultad conceptual de los acertijos.

Una y otra vez se reiteran tópicos de la retórica amorosa cortesana en el poema, relacionados, en particular, con el lema *sapere aude*, núcleo conceptual de la apuesta por el conocimiento del *Sueño* de Sor Juana. La veneración de damas tan eminentes es un atrevimiento, y más aun cuándo se les ofrece el libro en forma de regalo para que descifren o conozcan sus verdades: "Como osar para serviros / es cortés temeridad" (73, vv. 9s.).

A partir del título y de este romance introductorio, la ceremonia de entrega del regalo queda enmarcada bajo la retórica amorosa cortesana, como ya hemos observado, por lo que la autora se dirige a sus lectoras como "deidad[es]" (73, v. 4), situadas en una jerarquía superior. Además

¹⁴ Véase Gracián (1998).

¹⁵ En lo siguiente se abreviarán las referencias a Cruz en Alatorre (1995), indicando el número de páginas y el número de versos en el texto.

de su relación con el saber, esta retórica se distancia de las convenciones amorosas petrarquistas tanto por el género femenino que comparten sujeto hablante y objeto amado, como por el carácter colectivo de este último.

El carácter de humildad del regalo se manifiesta en la segunda estrofa del romance, pues su finalidad o aspiración es divertir a las lectoras solamente por un breve "rato" (73, v. 5), pues sería emprender "cosa árdua y dificultosa" (Real Academia Española 1732: s.v. *emprender*) "atrevérselo a ocupar[les]" (73, v. 8) mayor tiempo. La brevedad de los poemas va acorde con su carácter menor, de pasatiempo, teniendo a la vez suficiente complejidad y carácter de verdad o de conocimiento para deleitar el ingenio de las lectoras apelando a su entendimiento.

La exposición o defensa de la "intención" (73, v. 11) del libro justifica a su vez el atrevimiento de la autora y antecede el ritual de entrega del regalo ante el "altar" (73, v. 12) de los ojos de las damas que con este acto "se consagra" (73, v. 12), o bien adquiere el reconocimiento (o fama) por su recibimiento, lectura y desciframiento. En una amplificación de este concepto, los "instantes de atención" (74, v. 19) que le concedan las damas al libro, éste, como personificación, los "dilatará" "ufano" (73, v. 18), es decir con alegría y presunción, para transformarlos en "siglos de vanidad" (72, v. 20).

De esta manera, a pesar de no esperarse un agradecimiento, las lectoras corresponden al obsequio de Sor Juana con una fineza mayor, un "favor tan celestial" (74, v. 22) cuya "estimación" (74, v. 23) tiene "precios de eternidad" (74, v. 24): el preciado regalo de su atenta lectura, a través de una vasta extensión transatlántica, por la que le conceden inmortalidad a la obra. La lectura y escritura asociada al espacio cortesano, profano, lúdico, del conocimiento se potencia, como en el *Sueño*, más allá de las coordenadas histórico-temporales.

El concepto de yerro o error

La explicación o desciframiento de los enigmas no es una tarea imposible: "todo cuanto incluye en sí" (74, v. 25), se "da" por "descifrado" (74, v. 26), quedando fuera todo "yerro en la fe" (74, v. 27), lo que nos remite a un pasaje de la *Respuesta*, en el que la monja explica "no haber escrito mucho de asuntos sagrados" por "sobra de temor y reverencia debida a aquellas Sagradas Letras", mientras que no encontró el mismo "inconveniente en los asuntos profanos, pues una herejía contra el arte no la castiga el Santo Oficio, sino los discretos con risa y los críticos con censura: [...]; luego, si lo yerro, ni es culpa ni es descrédito" (Cruz 1994: 443s.):

Y, a la verdad, yo nunca he escrito sino violentada y forzada y sólo por dar gusto a otros; no sólo sin complacencia, sino con positiva repugnancia, porque nunca he juzgado de mí que tenga el caudal de letras e ingenio que pide la obligación de quien escribe; y así, es la ordinaria respuesta a los que me instan, y más si es asunto sagrado: ¿Qué entendimiento tengo yo, qué estudio, qué materiales, ni qué noticias para eso, sino cuatro bachillerías

superficiales? Dejen eso para quien lo entienda, que yo no quiero ruido con el Santo Oficio, que soy ignorante y tiemblo de decir alguna proposición malsonante o torcer la genuina inteligencia de algún lugar. Yo no estudio para escribir, ni menos para enseñar (que fuera en mí desmedida soberbia), sino sólo por ver si con estudiar ignoro menos. (Cruz 1994: 444).

También en el *Sueño* aparece el concepto de yerro o error asociado a las culturas profanas, bárbaras, de la antigüedad y a sus grandes obras o proezas, como las pirámides y la poesía de Homero. Sin embargo, este error pagano o profano, signo de vanidad y soberbia humanas, de dimensiones inalcanzables por su gran maestría y dificultad, es paradójicamente un modelo digno de emulación. La imitación de estas proezas paganas conduce al viaje interior hacia el conocimiento:

éstas, que glorias ya sean gitanas,
o elaciones profanas,
bárbaros jeroglíficos de ciego
error, según el griego
ciego también, dulcísimo poeta,
--si ya, por las que escribe
aquileyas proezas
o marciales, de Ulises sutilezas,
la unión no le recibe
de los historiadores, o le acepta,
cuando entre su catálogo le cuenta,
que gloria más que número le aumente--,
de cuya dulce serie numerosa
fuera más fácil cosa
al temido Tonante
el rayo fulminante
quitar, o la pesada
a Alcides clava herrada,
que un hemistiquio solo
de los que le dictó propicio Apolo;
según de Homero, digo, la sentencia,
las pirámides fueron materiales
tipos sólo, 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
(Cruz 2009: 508-510, vv. 379-411).

La palabra "yerro" y "error" aparece también en la *Carta Atenagórica* como parte de la *excusatio propter infirmitatem* de la *captatio benevolentiae*. Al igual que en el *Sueño*, se

menciona a Hércules como emblema de una empresa admirable, digna de emulación, aunque imposible de alcanzar por su gran altura o perfección:

Con lo cual me parece que, aunque con mi rudeza, cortedad y poco estudio, he obedecido a V.md. en lo que me mandó. La demasiada prisa con que lo he escrito no ha dado lugar a pulir algo más el discurso, porque *festinans canis caecos parit catulos*. Remítote en embrión, como suele la osa parir sus informes cachorrillos; y así lleva este defecto más, entre los muchos que V.md. le reconocerá. Pero todos van a sus manos de V.md. Unos corregirá con discreción y otros suplirá con amistad. El asunto también, con su dificultad, deja disculpado el no conseguirse; pues en blanco inaccesible no queda tan desairado el yerro del tiro como en los comunes, y basta para bizarría en los pigmeos atreverse a Hércules. A vista del elevado ingenio del autor aun los muy gigantes parecen enanos. ¿Pues qué hará una pobre mujer? [...] Y si con todo, pareciere en esto poco cuerda, con romper V.md. este papel quedará multado el error de haberlo escrito (Cruz 1994: 434).

El máximo trofeo de la fama que otorgan las grandes proezas profanas, *vanitas vanitatum*, se traslada, en el romance introductorio a los enigmas, al tesoro que ofrece la lectura creativa, dinámica, por parte de un selecto público femenino. La justificación y celebración de la escritura y lectura de textos profanos, actos de vanidad no propios de una monja (véase el prólogo del Obispo de Puebla a la *Respuesta*), recorren los *Enigmas*, así como otros textos de Sor Juana. Es una vanidad aparente: una apuesta por lo verdadero y perdurable por encima de lo mundano perecedero.

En el soneto '¿En perseguirme, mundo, qué interesas?' la monja novohispana hace eco de la misma oposición entre vanidad y conocimiento, entre el carácter pasajero de los bienes mundanos y el sentido de permanencia y de verdad asociado a las riquezas que brinda el uso del entendimiento. De igual manera, el libro de *Enigmas* de Sor Juana "Hazerse inmortal procura" (74, v. 21):

¿En perseguirme, mundo, qué interesas?
¿En qué te ofendo, cuando sólo intento
poner bellezas en mi entendimiento
y no mi entendimiento en las bellezas?
Yo no estimo tesoros ni riquezas,
y así, siempre me causa más contento
poner riquezas en mi entendimiento
que no mi entendimiento en las riquezas.
Y no estimo hermosura que vencida
es despojo civil de las edades
ni riqueza me agrada fementida,
teniendo por mejor en mis verdades
consumir vanidades de la vida
que consumir la vida en vanidades
(Cruz 2009: 388s.).

El libro, en cambio, se postra "en su disfraz" (73, v. 14) de enigma, a modo de "vestido particular de máscaras, que se usa en fiestas públicas y saraos, especialmente en el Carnaval" (Real Academia Española 1732: s.v. *disfraz2*), ante las "plantas" (73, v. 13) de las damas, con la

humildad propia de una obra festiva que no pide ser examinada a partir de razonamientos diversos, como en un tratado jurídico o teológico, sino explicado o descifrado con la ligereza y el espíritu lúdico propio de su carácter humilde. El propósito de este juego cortesano no es agobiar a este grupo de damas sino divertir las al entablar una conversación digna de su altura e inteligencia.

Por medio del recurso de la *captatio benevolentiae*, la única petición de la voz poética es que la atención no se concentre en los "yerros de ociosidad" del libro (75, v. 44), repetición de la palabra "yerro" (74, v. 27) que ya hemos comentado, aquí asociada al descuido y al olvido: el libro reconoce no "ignora[r]" (75, v. 45) que en él son más los "descuido[s]" (75, v. 48) que los "cuidado[s]" (75, v. 47) o "afan[es]" (75, v. 48), por lo que no es digno de atenciones. De esta manera, el concepto de ociosidad como descuido se contrapone al de la atención requerida para la apreciación y diseminación de los enigmas y su propuesta epistemológica, a partir de un juego cortesano, profano, en el que reina paradójicamente el *otium* edificante, asociado al placer y al entretenimiento que brinda el conocimiento. En su *Respuesta*, Sor Juana ya había contrapuesto el ocio inútil de los pleitos y chismorreos de algunas monjas, al *otium* silencioso, solitario, "que es Apolo nocturno al estudioso" (*Neptuno Alegórico* en Cruz 1994: 408, v. 236).

El discurso religioso y el profano amoroso se entrecruzan a través del poema. La voz poética les rinde culto a las lectoras; como prueba de "resignado" (74, v. 33) "respeto", les ofrece ante sus "altares" (74, v. 34) como "primera oblación / [...] no tener voluntad" (74, vv. 35s.), es decir, se somete a su juicio. La entrega de los humildes enigmas a tan altas damas o diosas es una "osadía" (37, v. 37) o atrevimiento que no tiene justificación.

La contemplación de la "beldad" (75, v. 54) de las damas, tópico petrarquista, significa un conocimiento o hallazgo que va más allá del sentido de la vista así como de su fe o creencia en ellas como "deidades" (75, v. 53). Como expresión de humildad, este nuevo conocimiento también excusa la ignorancia del libro. El discurso religioso-amoroso se transfiere así al del conocimiento, adquiriendo este último un valor superior:

Como deidades os cree;
pero, al ver vuestra beldad,
como halla más que creer,
se excusa del ignorar
(Cruz en Alatorre 1995: 75, vv. 53-56).

En la siguiente estrofa, se amplifica el tópico de la *excusatio propter infirmitatem* para disculpar los errores del libro: es decir, su fe es menor que su necesidad ("Ignorante y que no sabe lo que podía o debía saber"; Real Academia Española 2014: s.v. *necio*₁), lo que conduce al error,

concepto contrario al conocimiento. Pero a esta nueva valoración o admisión del error se llega por el acto epistemológico de inferir o colegir:¹⁶

Tanto infiere, que creyendo
más de lo posible ya,
aun presume que es su fe
menos que su necesidad
(Cruz en Alatorre 1995: 76, vv. 57-60).

La última estrofa del poema compendia la clave epistemológica de los enigmas:

Y sí, por naturaleza,
quanto oculta penetráis,
todo lo que es conocer
ya no será adivinar
(Cruz en Alatorre 1995: 76, vv. 61-64).

Así como el ingenio e imaginación de las lectoras, es decir, su propia "naturaleza" (76, v. 61), les permiten penetrar "quanto oculta" (76, v. 62) el Libro de la Naturaleza, de igual manera podrán penetrar o "conocer" (76, v. 63) los sentidos de los enigmas. No se trata de adivinar sentidos arbitrarios, en un juego intrascendente, sino de reconocer los sentidos (permanentes) de verdad que encierran en un proceso epistemológico de índole platónica, que conjuga juego y placer.

II. Prólogo

Con la maestría rítmica, sonoridad y precisión conceptual que caracteriza la poesía de Sor Juana, el soneto-prólogo de Sor Juana condensa los conceptos del romance-dedicatoria. El "volumen" (Cruz en Alatorre 1995: 77, v. 1) o libro de enigmas personificado ocupa desde el primer verso un lugar central, acompañado por el epideíctico "Este" (77, v. 1), intensificando así el efecto de presencia de la colección de poemas presentados como regalo. Ya desde el segundo verso del soneto la voz se dirige al "benévolo lector, siempre invocado" (77, v. 2). El "altivo aliento" del "volumen" (77, v. 1) requiere de su indulgencia, apelando así al recurso de la falsa modestia por la presunción que significa el realce del libro, así como por la osadía de presentar un regalo a tan encumbradas figuras.

De esta manera, en la primera estrofa, para representar este concepto se esboza una imagen de atrevido ascenso hacia las alturas del "celeste firmamento" (77, v. 4) donde reina el "Sol" (77, v. 5) de los ojos de las damas, retratados también en el romance anterior, firmamento que

¹⁶ "La palabra *inferir* proviene del latín *inferre*, que significa llevar dentro; está formado por el prefijo *in*, que indica penetración, y el verbo *ferre*, que significa llevar. Esta palabra se refiere a la acción de observar las cosas detalladamente y sacar una conclusión acerca de algo que va a pasar en un futuro cercano. También se le define como el extraer una conclusión por medio de un razonamiento, a partir de una situación anterior o de un principio general" (Bitar Oliveros 2016).

también podríamos relacionar, por medio de una lectura intertextual, con las alturas del "cielo" (v. 2, v. 320, v. 331, v. 347, v. 353, v. 357, v. 405, v. 512, v. 678, v. 949), "orbe" (v. 13, v. 361), "estrellas" (v. 4, v. 287, v. 682) y "Causa Primera" (v. 408) del *Sueño* hacia lo que "aspira" (v. 408) el entendimiento femenino en su ambicioso vuelo nocturno (Cruz 2009: 486-538). Queremos resaltar la coincidencia de cierto vocabulario en las dos obras, lo que abre la posibilidad de esta lectura intertextual, estableciendo nexos entre la semántica amorosa y la gnoseológica.

El "aliento" del "volumen" (77, v. 1) en el soneto-prólogo, es decir, el "esfuerzo", "valor" y "ánimo" que representa el libro, por asociación metonímica atributos de la autora, se traslada al sentido de "respiración" y "espíritu" (Real Academia Española 1726: s.v. *aliento*_{1 3}) del "aliento" en el poema largo (Cruz 2009: 488, v. 18), donde reina una atmósfera flemática que conduce al sueño universal y corporal, lo que permite el viaje ascendente del alma hacia las estrellas y esferas del empíreo:

Este volumen, cuyo altivo aliento
(benévolo lector, siempre invocado)
generoso presume, aspira osado
remontarse al celeste firmamento,
(‘Prólogo’, Cruz en Alatorre 1995: 77, vv. 1-4).

Piramidal, funesta, de la tierra
nacida sombra, al cielo encaminaba
de vanos obeliscos punta altiva,
escalar pretendiendo las estrellas;
[...]
que su atezado ceño
[...]
quedando sólo dueño
del aire que empañaba
con el aliento denso que exhalaba;
(*Primero Sueño*, Cruz 2009: 486s., vv. 1-18).

De igual manera, Antonio Alatorre señala la coincidencia de imágenes en el cuarto verso del soneto-prólogo, "celeste firmamento" (77, v. 4), con los versos de *El Divino Narciso*: "[...] con homenajes altivos / escalar el cielo intenta" (Cruz 2009: 437, vv. 489s.). Esta imagen transgresora se relaciona con la Torre de Babel del *Sueño* y el arco triunfal *Neptuno Alegórico*, el cual "también se eleva hacia los arcanos puros del conocimiento" (Grossi 2007: 119).

La segunda estrofa del soneto esclarece la centralidad de la semántica epistemológica al yuxtaponer el "Sol", como sinécdoque de los ojos de las damas, y de ellas mismas, con el "pensamiento" que se "eleva" (Cruz en Alatorre 1995: 77, v. 5) para alcanzarlas. En los versos restantes de la estrofa, la semántica gnoseológica se transfiere a la del culto religioso, propia de

la retórica petrarquista. En el poema, la función novedosa de este vocabulario religioso es la de "apadrina[r]" (77, v. 6), es decir, "[a]mparar, patrocinar" (Real Academia Española 1726: s.v. *apadrinar*₁) o bien legitimar la audacia del pensamiento en su viaje hacia las elevadas esferas del "celeste firmamento" (77, v. 4), por medio de la apelación al "reverente afecto" (77, v. 6), es decir, a sentimientos de respeto y estimación que marcan las distancias sociales.

En los últimos dos versos de la estrofa, el vocabulario religioso se intensifica al subordinar la libertad, connatural al pensamiento, bajo el concepto de sumisión y sacrificio ante las autoridades supremas. Es, sin embargo, un "rendimiento" (77, v. 8) –la "obsequiosa expresión de la sujeción a la voluntad de otro, en orden a servirle o complacerle" (Real Academia Española 1737: s.v. *rendimiento*₄)–, voluntario, pues no obedece un mandato, sino que forma parte de un libre intercambio de obsequios.

En la tercera estrofa, un terceto, se reitera el tópico de la falsa modestia y el uso de la retórica religiosa para disculpar las "indignidades" (77, v. 9) del libro, es decir, tanto los errores o imperfecciones formales como morales. Por una actitud "[p]iados[a]" (77, v. 9), de "reverencia, amor, obediencia" (Real Academia Española 1737: s.v. *piedad*₁), el libro pide se "absuelv[a]" (77, v. 9) o perdone el posible delito, pues la misma reverencia o culto con que se dirige hacia tan encumbradas damas como la atenta devoción que se espera de su lectura excluye toda infracción o profanación.

En el poema, la cercanía del "afecto" (77, v. 6) se desvincula del amor entre los sexos opuestos instituido por la tradición cortés, para definirse de manera inusitada como amistad entre mujeres, en la que el intercambio de atenciones no "profan[a]" (77, v. 11) o quebranta los códigos morales. El vocabulario religioso, en este caso, censura un posible sentido erótico, considerado indebido o indecoroso. La "indecencia" (77, v. 10) contrapuesta a las "devotas atenciones" (77, v. 11) en esta estrofa del soneto nos remite a las "indecencias" (v. 18) de la quinta estrofa del Turdión 'A las excelsas, soberanas plantas', incluido en el *Segundo volumen* (1692) de Sor Juana (Cruz 2009: 255), evidenciando la conciencia de los límites impuestos a los códigos de expresión poética amorosa entre mujeres.¹⁷ En el poema circunstancial, festivo, la cercanía del contacto físico, o la contemplación o investigación "de cerca" (Cruz 2009: 255, v. 14) de las "perfecciones" de la virreina, asociadas a la transgresión o "delito" (Cruz 2009: 255, v. 24) de Ícaro y Faetón, además del delito de la "pluma" (Cruz 2009: 255, v. 24) o escritura amorosa, se oponen al "culto a la deidad debido" (Cruz 2009: 255, v. 15), una adoración "desde

¹⁷ Para un análisis de la dimensión gnoseológica de la retórica petrarquista en el Turdión de Sor Juana, véase Grossi (2017a). Margo Glantz (1995b; 1996) y Georgina Sabat de Rivers (2009) investigan los códigos de cortesanía en la obra de Sor Juana. Vittoria Borsò (2004) elucida, desde una perspectiva teórica, la relación entre género literario y sexual en el petrarquismo.

lejos" (Cruz 2009: 255, v. 13) que exige "el respeto" (Cruz 2009: 255, v. 13) pues "más da que el que examina, el que respeta" (Cruz 2009: 255, v. 16). Podemos apreciar entonces el grado de atrevimiento u osadía que significó el uso transformador de esta retórica amorosa por parte de la monja novohispana.

En la cuarta y última estrofa del soneto-prólogo a los *Enigmas*, se opta por el sentido profano de los "votos" que suelen ofrecer las "deidades" (Cruz en Alatorre 1995: 77, v. 12), o a ellas como objeto del obsequio, como "parecer, ù dictamen" o "promesa de alguna cosa" o "[a]lhaja, o insignia [...] en muestra de agradecimiento de algún beneficio recibido" o bien "tabla, o pintura, en que se expresa el mismo beneficio" (Real Academia Española 1739: s.v. *voto*₁₃₆). En este sentido, los enigmas son un regalo, una "insignia" o "pintura" como "muestra de agradecimiento" (Real Academia Española 1739: s.v. *voto*₆). De esta manera, los votos amorosos profanos por parte de y hacia las "deidades" (77, v. 12) se sobreponen a los votos religiosos ofrecidos "à Dios, ù à algun Santo" (Real Academia Española 1739: s.v. *voto*₆), así como a los votos de "Pobreza, Castidad y Obediencia", que hace una monja durante su profesión "en la general abdicación [...] de todo lo terreno" (Real Academia Española 1739: s.v. *voto*₂), incluyendo los placeres, para alcanzar la vía espiritual de salvación.

Por ser objeto de reverencia, culto y admiración, las deidades quedan inmunes, es decir, libres y exentas "de algún riesgo, peligro, cargo o pensión" (Real Academia Española 1734: s.v. *immune*). La inmunidad es un término jurídico: "Libertad, exención, privilegio de algún cargo o imposición" (Real Academia Española 1734: s.v. *inmunidad*₁); "Particularmente se dice del Privilegio que está concedido a las Iglésias, para que sean exentos de pena corporal, en ciertos delitos, los delinquentes que se acogen a ella. Latín. *Ecclesia immunitas*" (Real Academia Española 1734: s.v. *inmunidad*₂). Para decir también que al formar parte de este acto de reverencia, de respetuosa devoción hacia estas damas aristocráticas, el libro y su lectura quedan exentos "de algún riesgo, peligro, cargo o pensión" (Real Academia Española 1734: s.v. *immune*), a pesar de tratar un tema altamente profano, centrado en los placeres que brindan la lectura y el intercambio de conceptos entre amigas.

El terceto termina con la palabra "oblaciones" (77, v. 14), sinónimo de "sacrificio" (77, v. 8), "[c]ualquiera cosa hecha, ù ofrecida en reconocimiento de la Deidad" (Real Academia Española 1739: s.v. *sacrificio*₁). El sacrificio no tiene el sentido religioso de "obligación que hizo Cristo de sí mismo al Eterno Padre en el Ara de la Cruz, muriendo por el hombre para redimirle y salvarle. Llámase Cruento, porque fué en realidad verriendo su santísima Sangre. Lat. *Sacrificium cruentum*" (Real Academia Española 1739: s.v. *sacrificio*₂), ni "el que hace el Sacerdote en la Missa, ofreciendo, consagrando, y consumiendo à Christo debaxo de las

especies de pan y vino, en honor de su Eterno Padre, para venerarle, tenerle propicio en favor de las almas, y en memoria de su Pasión y muerte. Llámase Incruento. Lat. *Sacrificium incruentum*" (Real Academia Española 1739: s.v. *sacrificio*₃) o tampoco la "humillación y ofrecimiento de la voluntad, que se hace en alabanza, ò agradecimiento à Dios" (Real Academia Española 1739: s.v. *sacrificio*₄). Su sentido es más bien profano: "obsequio, ò rendimiento que se hace à alguna persona, por cortesanía, ù dependencia" (Real Academia Española 1739: s.v. *sacrificio*₅), es decir, como muestra de reverencia y admiración hacia las damas idolatradas, a quienes se les regala la colección de enigmas. El libro como ofrecimiento es una oblación, un sacrificio, un obsequio que se queda corto frente a todos los "rendimiento[s]" (77, v. 8) o "entrega[s]" (Real Academia Española 1737: s.v. *rendimiento*₁) que merecen ellas por ser el mismo "cielo" (77, v. 14), por la altura de su posición, sabiduría e inteligencia.

Como hemos podido apreciar, el análisis intertextual del romance introductorio y del soneto-prólogo de los *Enigmas* de Sor Juana, incluidos en los prolegómenos del libro, inaugura un acercamiento epistemológico a esta obra petrarquista, paródica, poco estudiada, que nunca llegó a la imprenta. El libro, con sus prolegómenos, es por lo tanto emblema de la labor lúdica colectiva que entraña la creación poética femenina, su mayor condensación simbólica. Por otro lado, la clave de lectura de los poemas de Sor Juana, el romance, soneto y redondillas-acertijo con su invitación a ser glosados por una explicación en forma de poema,¹⁸ es el carácter hermético, cifrado, de la alegoría, que esboza, al igual que en el *Sueño* y en el *Neptuno*, un círculo infinito, inconcebible en su totalidad. De ahí que los poemas citen otros textos sorjuaninos, un juego de espejos, máscaras o ecos que tejen y destejen el mismo retrato o jeroglífico, un círculo o signo de lo absoluto, más imaginado que representado, sin aclararse del todo su misterio. La proyección, desde el entendimiento femenino, de un teatro o fábrica imaginaria de luces y sombras verbales, ambiguas, enigmáticas: un viaje repetido hacia el saber, convertido en juego y desafío, por la música de la poesía.

Bibliografía

ALATORRE, Antonio (1995): *Enigmas: ofrecidos a la casa del placer [por] Sor Juana Inés de la Cruz*. México: El Colegio de México.

ALATORRE, Antonio (ed.) (1987): 'La Carta de Sor Juana al P. Núñez (1682)'. En: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 35, 591-673.

<http://dx.doi.org/10.24201/nrfh.v35i2.651> [04.01.2019].

BITAR OLIVEROS, Nicolás José (2016): 'Inferir para comprender'. En: *letralia.com*, 8 de septiembre. <https://letralia.com/articulos-y-reportajes/2016/09/08/inferir-para-comprender/> [10.05.2017].

¹⁸ Véase Alatorre (1995: 147).

- BORSÒ, Vittoria (2004): 'El petrarquismo – género literario, género sexual: una pareja perturbante'. En: Walter Bruno Berg et al. (eds.): *Fliegende Bilder, fliehende Texte. Identität und Alterität im Kontext von Gattung und Medium. / Imágenes en vuelo, textos en fuga. Identidad y alteridad en el contexto de los géneros y los medios de comunicación*. Frankfurt a. M. / Madrid: Vervuert / Iberoamericana, 183–207.
- CALVO, Hortensia / Beatriz Colombi (2015): *Cartas de Lysi. La mecenas de sor Juana Inés de la Cruz en correspondencia inédita*. Madrid / México: Iberoamericana Vervuert / Bonilla Artiga Editores.
- CRUZ, Juana Inés de la (2009 [1951]): *Obras completas. I. Lírica personal*. Editado por Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la (1994 [1957]): *Obras completas. IV. Comedias, sainetes y prosa*. Editado por Alberto G. Salceda. México: Fondo de Cultura Económica.
- GLANTZ, Margo (1996): *Sor Juana Inés de la Cruz. Saberes y placeres*. México: Instituto Mexiquense de Cultura.
- GLANTZ, Margo (1995a): 'Prefacio'. En: Gabriela Eguía-Lis Ponce (coord.): *Sor Juana Inés de la Cruz: segundo volumen de sus obras*. Ed. facsimilar de la de Sevilla 1692. México: UNAM.
- GLANTZ, Margo (1995b): 'La casa del respeto y la casa del placer'. En: *Memoria del Coloquio Internacional Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano 1995*. México: Instituto Mexiquense de Cultura, 121-139.
- GONZÁLEZ ROLDÁN, Aurora (2010): 'Sobre la estructura de la *Inundación castálida*'. En: Pierre Civil / Françoise Crémoux (eds.) *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (2007b)*. Ponencias en CD adjunto 1. https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/aih_xvi_cd_1.htm [04.01.2019].
- GRACIÁN, Baltasar (1998): *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza*. Editado por Emilio Blanco. Madrid: Cátedra.
- GROSSI, Verónica (2017a): 'Nuevos acercamientos al petrarquismo en la obra de Sor Juana Inés de la Cruz'. En: Barbara Ventarola (ed.): *Ingenio y feminidad. Nuevos enfoques en la estética de Sor Juana Inés de la Cruz*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert, 145-173.
- GROSSI, Verónica (2017b): 'Writing for the Public Eye: Theatrical Production, Church Spectacle, and State-Sponsored Art (the *Neptuno Alegórico*)'. En: Emilie L. Bergmann / Stacey Schlau (eds.): *The Routledge Research Companion to the Works of Sor Juana Inés de la Cruz*. London / New York: Routledge, 190-204.
- GROSSI, Verónica (2014): 'Hacia otra lectura del petrarquismo en Sor Juana Inés de la Cruz'. En: Jean Andrews / Isabel Torres (eds.): *Spanish Golden Age Poetry in Motion. The Dynamics of Creation and Conversation*. London: Tamesis, 165-181.
- GROSSI, Verónica (2007): *Sigilosos v(u)elos epistemológicos en Sor Juana Inés de la Cruz*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, Enrique (2005): 'Sor Juana Inés de la Cruz en Portugal: un desconocido homenaje y versos inéditos'. En: *Prolija memoria* 1.2, 139-175.
- MUNGUÍA, Yadira (2017): 'Los enigmas ofrecidos a la casa del placer de Sor Juana con base en la semiótica poética'. En: Silvia Quezada Camberos et al. (eds.): *Literatura y literacidad: enfoques universitarios*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 97-126.
- MUÑOZ MUÑOZ, María de las Nieves (2014): 'La *descriptio puellae*: tradición y reescritura'. En: Cesc Esteve (ed.): *El texto infinito. Tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*. Salamanca: Seminario / Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 151-189.

POOT-HERRERA, Sara (2007): 'La virreina se divierte: "Loa en las huertas" de Sor Juana a la condesa de Paredes'. En: Judith Farré Vidal (ed.): *Teatro y poder en la época de Carlos II: fiestas en torno a reyes y virreyes*. Navarra / Madrid / Frankfurt a. M. /: Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 237-255.

POOT-HERRERA, Sara (1998): "'Romances de amiga": finezas poéticas de Sor Juana'. En: *Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 4.1-2, 189-207.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014): *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Real Academia Española. <http://dle.rae.es> [03.01.2019]

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1726-1739): *Diccionario de Autoridades*. Madrid: Real Academia Española. <http://web.frl.es/DA.html> [29.12.2018].

REYES, Alfonso (1948): *Letras de la Nueva España*. México / Buenos Aires: Fondo Cultura Económica.

RODRÍGUEZ GARRIDO, José Antonio (2004): *La Carta Atenagórica de Sor Juana: textos inéditos de una polémica*. México: UNAM.

SABAT DE RIVERS, Georgina (2009): 'El discurso lírico de sor Juana: los poemas de cumpleaños'. En: María Águeda Méndez (ed.): *Fiesta y celebración: discurso y espacio novohispanos*. México: El Colegio de México, 227-242.

SABAT DE RIVERS, Georgina (1998a): 'Contemporáneos de Sor Juana: las monjas portuguesas y los *Enigmas* (con soluciones)'. En: Georgina Sabat de Rivers: *En busca de Sor Juana*. México: UNAM, 205-237.

SABAT DE RIVERS, Georgina (1998b): 'Mujeres nobles del entorno de Sor Juana'. En: Georgina Sabat de Rivers: *En busca de Sor Juana*. México: UNAM, 99-130.

SABAT DE RIVERS, Georgina / Elías Rivers (1995): 'Sor Juana Inés de la Cruz: Los *Enigmas* y sus ediciones'. En: *Iberoamericana*, 61, 172-173, 677-684. SCHONS, Dorothy (1991): 'Some Obscure Points in the Life of Sor Juana Inés de la Cruz'. En: Stephanie Merrim (ed.): *Feminist perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*. Detroit: Wayne State University Press, 38-60.

TAPIA MÉNDEZ, Aureliano (1981): *Autodefensa espiritual de Sor Juana*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León.

Sor Juana: el *Primero sueño*, el poder político y el flujo anti-imperialista de sus esferas

Patricia Saldarriaga
(Middlebury College)

Desde la Antigüedad, la imagen de la esfera ha sido una constante de la cultura visual. Específicamente, podemos decir que, desde sus inicios, el círculo / mundo / globo o la imagen perfecta de la redondez, ha estado unida a una especie de representación / geometrización del poder. Hoy en día, y especialmente en el Barroco, la representación de la esfera y el debate a su alrededor no puede desligarse del desarrollo del concepto de la globalización. Para autores como M. Steger, la utilización del término se da con fuerza recién a partir de 1990.¹ Desde otras perspectivas, con globalización se entiende más bien la estructura económica, social y cultural de la posmodernidad. García Canclini, por otro lado, nos da la clave para entender que este concepto se imagina de diversos modos y en diversas épocas, siendo, por lo general, una visualización tangencial que depende de las relaciones inmediatas del sujeto, pero que pocas veces representa los flujos globales circulares.² Ya sea que se trate de una mera 'americanización' de lo global, de una tensión entre lo local y lo global, o del centro vs. periferia, la globalización se refiere a los flujos y disyunturas³ de una economía capitalista y neoliberal que apuntan a lograr una interdependencia entre los diversos agentes que comparten el espacio físico de la tierra. Miremos o no la globalización como una condición social, un sistema, una fuerza o una época⁴, en la cual el imaginario global se acrecienta cada vez al poner en evidencia la interdependencia circular del globo terrestre, considero importante intentar reflexionar sobre los imaginarios de la esfera en la época de Sor Juana e incluso en períodos anteriores a 1492.

Desde los descubrimientos de Galileo y Copérnico sabemos que la concepción geocéntrica del universo se convirtió en obsoleta al pasar a una visión heliocéntrica, pero fue solo con la llegada de los europeos a las Américas cuando se comprobó la teoría de que la tierra era redonda. Hay, sin embargo, numerosas menciones anteriores a esa cualidad esférica del globo: Aristóteles (384 A.C. - 322 A.C.), Eratóstenes (276 A.C. - 194 A.C.), Ptolomeo (90 D.C. - 170 D.C.), Isidoro de Sevilla (560 D.C. - 636 D.C.), Dante (1265-1321), etc.; todos ellos apuntaban a la circularidad de la tierra. Eratóstenes inventó la esfera armilar, la cual consistía de una serie

¹ Véase Steger (2017).

² Véase García Canclini (1995).

³ Véase Appadurai (2000).

⁴ Véase Steger (2017: 11).

de círculos concéntricos que servían para determinar las coordenadas celestes de los astros. Este instrumento se utilizó hasta el siglo XVII. A partir de Hiparco (aprox. 150 A.C.) se utilizó también para medidas astronómicas (y de hecho como atributo iconográfico de astrólogos y cosmólogos). Se medía la distancia hacia el cielo, las estrellas fueron dibujadas y medidas sobre el mundo, se comparaban los polos, la línea del horizonte, las curvas elípticas, etc.⁵ Con la modernidad, sin embargo, se observa una reducción de la representación de la imagen. Si durante el período helenístico la esfera representaba la totalidad, los cielos y la tierra, y en el Imperio romano se utilizaba para representar la difusión del poder político y religioso diseminado por el universo, a partir de los descubrimientos de las Indias, la esfera se limita a la representación del espacio terrestre. Este hecho es importante pues la construcción de los globos y el entendimiento de la esfera empiezan a limitarse al espacio de la tierra y ya no implican la totalidad del universo. Lo global se convierte en lo terrenal.

Los estudios de Kerry Magruder ponen énfasis en la práctica de la 'imprenta' que surge con fuerza ya en el siglo XVII llamada "Teorías de la tierra". Los grabados que fueron diseminados gracias a las innovaciones de la imprenta misma nos muestran una serie de representaciones visuales del globo, las mismas que fueron motivo de debate y discusiones interdisciplinarias por varios siglos. Las dos formas principales de representación de la tierra son las secciones y las visiones globales de la misma. Las secciones globales nos muestran una tajada o corte del interior, mientras que las visiones globales le permiten al lector ver la superficie de la misma. Magruder se concentra en las visiones matemáticas de Kepler, las secciones de Robert Fludd y René Descartes, así como en las secciones y visiones globales de Thomas Burnet.⁶ Burnet basó sus estudios del origen de la tierra no solo en las causas (como lo habían hecho otros científicos y filósofos anteriores), sino también en los efectos que llevaron a la tierra a su condición actual. Esto, junto a sus representaciones de secciones y visiones globales, promovió discusiones y debates subsiguientes.⁷ *Telluris theoria sacra* o *La teoría sagrada de la tierra* de Tomás Burnet, cuya primera parte fue publicada en 1681 en latín y cuya traducción al inglés salió a la luz 3 años más tarde, se convirtió en uno de los textos más populares del siglo XVII: se trata de una de las primeras teorías apocalípticas sobre la tierra. Para Burnet, la tierra como se veía en el siglo XVII difería enormemente del modo en que ésta había sido en sus orígenes. Hasta el momento del diluvio, la tierra básicamente había sido un hueco repleto de agua y solo a partir de ese acto apocalíptico surgieron las montañas y los océanos. En principio se mencionan tres

⁵ Para una explicación más completa de los modelos científicos existentes, específicamente para una descripción de los modelos de Aristóteles, Ptolomeo y Copérnico, y su aplicación en Cervantes, véase Saldarriaga (2015b).

⁶ Véase Magruder (2006: 235).

⁷ Véase Magruder (2006: 252).

estados: el paraíso perdido, el momento del presente ubicado en el siglo XVII y el futuro cuando se recupera el paraíso. En la ilustración del frontispicio de Burnet se aprecian siete visiones globales: el caos, el paraíso, el diluvio, el presente, la conflagración, el milenio y la consumación. Basando su teoría en tres pilares específicos como la biblia, la razón y la Antigüedad, Burnet causó una revolución en las teorías de la tierra. Si Descartes presenta visualmente secciones cónicas de la tierra, Burnet muestra imágenes globales de la misma.⁸

Y es justamente aquí cuando quiero trazar una conexión con la obra de Sor Juana. Pienso que, desde la poesía, sobre todo desde su *Primero sueño*, Sor Juana contribuye a las 'Teorías de la tierra' en la medida que incluye diversas representaciones globales de la misma, ya no solo desde una perspectiva aérea o visión elevada del alma humana, sino también desde un sentido figurativo, es decir como imágenes que representan diversos tipos de poder. Tanto Sloterdijk como Cosgrove coinciden y demuestran que esta figura geométrica fue adoptada por los soberanos europeos, sobre todo por la imagen de unidad que representa.⁹ La utilización de la esfera está relacionada pues con un proyecto imperial que aprovecha la representación científica del mundo en la forma de esfera para visualmente manifestar la colonialidad del poder y la colonialidad del ser. Mi objetivo es, por un lado, demostrar que la esfera es parte de esta retórica imperial y que se utilizó de forma consciente para la representación del poder político, religioso y epistemológico, y por el otro, que los artistas del virreinato utilizaron esta misma retórica con el objetivo de cuestionar el mismo poder que representa. Desde una perspectiva de los estudios descoloniales, también intentaré mostrar hasta qué punto la escritura de Sor Juana responde y contesta a esta epistemología imperial. La metodología se hará considerando la esfera como un concepto cultural (Brunner, Conze y Kosellek) integrante de la semiosis colonial,¹⁰ lo cual permitirá visualizar los patrones de la colonialidad del poder (Richter, Quijano).

La esfera se adoptó en Roma aproximadamente en el 75 A.C.¹¹ y su utilización a lo largo de la historia para representar la noción abstracta del poder continúa incluso en el siglo XXI. No es sorprendente, por lo tanto, que ya en el *Primero sueño*, Sor Juana haga un despliegue de muchas de las utilidades de dicha figura geométrica para ilustrar las formas de imponer la colonialidad. Durante la Guerra de los Trece Años entre Octavio y Marco Antonio proliferaron una serie de imágenes de poder que comparaban a los dos sucesores del imperio. Ambos aparecen ya sea pisando la esfera o montados a caballo sobre una esfera cargada o transportada por figuras mitológicas. Este es el caso de una imagen de Octavio, *divi filius* y el futuro

⁸ Véase Burnett (1684).

⁹ Véase Cosgrove (2001).

¹⁰ Véase Brunner / Conze / Kosellek (1972).

¹¹ Véase Cosgrove (2001:18).

emperador augusto, pisando la esfera con un pie y celebrando la victoria sobre Sexto Pompeyo en la batalla de Nauloco en el 36 A.C. La imagen implica un acto performativo colonialista que despliega el poder de Octavio sobre el universo, acto que sin duda presagia el término de la república en el 27 A.C., y anuncia el comienzo de un imperio romano globalizado.¹² Este acto performativo que fue imitado y continuado por los Habsburgo no pasa desapercibido en las colonias. Una de las esferas más comunes dentro de la retórica imperial fue lo que Sloterdijk identifica como el *globus cruciger* (un globo con una cruz incrustada en la parte superior), una imagen que unificó el poder político y el religioso. Pensemos, por ejemplo, en los retratos-alegorías de Carlos V de las versiones de Parmigianino, Rubens y *La alegoría del Nuevo Mundo* de José de la Mota de 1721. Si en las versiones europeas es Hércules, paradigma de Cristo, quien le entrega a Carlos V un orbe (esfera objeto) como muestra de su poderío sobre el mundo, en la versión del mexicano es Cristo quien le otorga la esfera, es decir, el Nuevo Mundo a Carlos V y al papa, en forma de regalo. El acto de entrega y de regalo no solo libera de cualquier responsabilidad a los conquistadores, sino que justifica la conquista desde un punto de vista metafísico. Es la manera con la que se bendice la colonialidad. Carlos V no solo adquiere características heroicas, sino también divinas. El papa y Carlos V son los elegidos por Dios, Cristo o Hércules para poseer el Nuevo Mundo. No olvidemos que el retrato regio adquirió una gran importancia en las colonias, puesto que la ausencia de los reyes y el trono vacío trajo como consecuencia una interpretación iconoclasta del retrato en la medida que esta pintura substituye la presencia divina. El trono vacío, por lo tanto, se complementa con el retrato mismo. Si la esfera representaba a Dios y la expansión del poder religioso por el cosmos, también se asumió que el poder de los Habsburgo se había expandido por las colonias.¹³

De hecho, la esfera es un elemento reiterativo en la obra sorjuanina. Solo en el *Primero sueño*, Sor Juana hace un mínimo de nueve menciones a la esfera o la circunferencia. Empecemos con la connotación del poder imperial vía la corona:

Causa, quizá, que ha hecho misteriosa,
circular, denotando la corona,
en círculo dorado
(Cruz 1997: vv. 144-146).¹⁴

Aquí vemos que la jerónima junta la idea del círculo dorado con significaciones que aluden a la representación del poder político. Al lado de la corona (atributo y metonimia del rey), el círculo se convierte en la línea circular del color de la monarquía. Los emblemas regio-políticos

¹² Véase Zanker (2011: 60-63).

¹³ Poco a poco la imagen de la esfera con una cruz incrustada se reemplazó con metonimias divinas: ya sea la mano de Dios sobre la esfera, la figura de Cristo, la trinidad, las vírgenes, etc.

¹⁴ Las citas del *Primero Sueño* corresponden a la siguiente edición: Juana Inés de la Cruz (1997).

de Juan de Solórzano hacen hincapié en la asociación de Felipe IV como el rey planeta. Más aún, la edición de Santiago Sebastián de 1987 resalta la crítica a Felipe IV por medio de los emblemas de coronas dado que había abandonado la gestión del poder y se avecinaba la decadencia de los Habsburgo. No basta, por lo tanto, que la corona esté en manos de la divinidad. La corona también representa el trabajo y el servicio del gobierno por parte del príncipe para crear una moral cristiana justa. En el emblema XV, cuyo mote reza *munus inversa docebit*, Solórzano incluye una corona sobre una mesa, pero esta posee puntas como los rayos del sol. Es decir que las acciones del príncipe se comparan al dorado del sol y al concepto del bien. Su crítica, como la de Sor Juana, es sutil, pues se trata de resaltar la inacción de Felipe IV frente a la gloria del símbolo. No hay duda de que Sor Juana basa sus imágenes en la cultura visual de emblemistas como Solórzano y de muchos otros como Juan de Borja, Sebastián de Covarrubias Horozco, Diego de Saavedra Fajardo, Hernando de Soto y otros, para quienes la corona es atributo del príncipe perfecto. Algo similar ocurre en su romance 22 al Marqués de la Laguna cuando afirma:

Como a vos, que sois el centro
glorioso donde termina
de tan gran circunferencia
tantas bien tiradas líneas
(Cruz 1997: vv. 17-20).

El virrey (visto casi como una divinidad) es el centro de la circunferencia, es decir, del poder político del imperio en el territorio de las colonias. Esta geometrización del poder, sin embargo, es muy común para la cultura visual de la época. El emblema de Juan de Borja (*Empresas morales*) titulado 'Circunferencia con punto en el centro', cuyo lema reza: *bonitas et pulchritudo* (la bondad y la hermosura), incluye un comentario en el cual se describe que la bondad está ubicada en el centro mientras que la hermosura se encuentra en la circunferencia, por lo que se deduce que Dios es como el punto indivisible del centro del círculo y que todas las criaturas constituyen las líneas.¹⁵ En este texto de Sor Juana, por el cual ganó un primer premio en un concurso poético utilizando el anagrama de un nombre masculino, "Don Juan Sáenz del Cauri", la monja jerónima compara directamente al marqués con la divinidad perfecta. El virrey es la instancia divina a quien el sol le teme (v. 29) y es incluso el águila que bebe la luz del sol (v. 51) y que sigue "los orbes que giran" (v. 52). Como en el *Primero sueño*, el águila (en este caso de dos cuellos como representación del poder político de los Habsburgo) podrá remontarse a las alturas y adquirir así una visión global desde la cual pueda observar el giro de los planetas. Se trata de la mirada apolínea del águila masculina.

¹⁵ Véase Borja y Casto (1581).

Si bien la asociación de Dios con la esfera se le atribuye a Xenófano (570 A.C.), esta idea la vemos en el *Timeo* de Platón (30b-31b),¹⁶ en el fragmento de los Pre-socráticos de Parménides¹⁷, y además es recurrente en la Edad Media, siendo el caso más importante el texto medieval pseudo-hermético, el *Libro de los 24 filósofos*, el mismo que influye enormemente en los escritos de Meister Eckhart, Nicolás de Cusa, Giordano Bruno, Gottfried Wilhelm Leibniz, Francisco de Aldana y la mística neoplatónica, entre otros. Kurt Flasch define el *Libro de los 24 filósofos* como uno de los más importantes de la teosofía europea.¹⁸ El texto se concentra principalmente en tres aspectos: provee veinticuatro definiciones del concepto de Dios, trata la concepción de la relación de Dios respecto del mundo y se enfoca en la filosofía del conocimiento humano. Dios es definido como una unidad infinita que tiene movimiento en sí mismo. Es también una esfera infinita cuyo centro está en todos lados y cuya circunferencia no está en ninguno. Recordemos que esto coincide con lo propuesto por Nicolás de Cusa en su tratado sobre la *Docta ignorantia*. En *De ludo globi*, Dios, el universo e incluso el hombre, todos son esferas interrelacionadas.¹⁹ En su excelente estudio sobre la influencia de Nicolás de Cusa en la obra de Sor Juana, Rocío Olivares apunta con certeza que la imagen de las pirámides de luz y sombra en el *Primero sueño* no se da necesariamente por la influencia de Athanasius Kirchner sino más bien gracias a Nicolás de Cusa. Olivares, asimismo, afirma que Sor Juana y de Cusa coinciden en la exposición de la famosa paradoja en la cual se especula sobre la circunferencia infinita y que esta teoría tampoco se basa exclusivamente en Kirchner.²⁰ A diferencia de Olivares, propongo que la definición de Dios del libro medieval de *Los 24 filósofos* contiene ya la paradoja identificada con Cusa: En la segunda definición de Dios se afirma: "*deus et sphaera infinita cuius centrum est vbique, cuius circumferentia nusquam*" (en Flasch 2013: 29). Como lo explica Flasch, no hablamos de cualquier esfera sino de la infinitud. Al poder observar el cosmos como una esfera infinita se destruye la idea de la tierra como un espacio cerrado. Su circunferencia, por lo tanto, se proyecta al infinito. Así lo afirma Sor Juana:

¹⁶ Véase Platón (1992: 30b-31b).

¹⁷ Parménides equipara al ser con la esfera infinita.

¹⁸ Véase Flasch (2013).

¹⁹ En su *De docta ignorantia* hay un diagrama con la famosa paradoja. Allí se especula sobre la naturaleza curva de la línea recta y sobre la máxima rectitud de la circunferencia menos curva, es decir, de la circunferencia infinita. Porque la infinitud contiene todas las formas, también contiene todas las esencias, es decir una recta, un punto o una circunferencia. La infinitud puede ser expresada por la igualdad de todas las figuras (véase Cusa en Olivares 2014).

²⁰ Véase Olivares (2014: 116).

Que como sube en piramidal punta
al cielo la ambiciosa llama ardiente
así la humana mente
Su figura transunta.

Y a la Causa Primera siempre aspira,
-céntrico punto donde recta tira
la línea, si ya no circunferencia,
que contiene, infinita, toda esencia
(Cruz 1997: vv. 403-410).

Si para Aristóteles el mundo es esférico, finito, eterno, geocéntrico y geostático, para Isidoro de Sevilla (560-636 D.C.) la esfera no tiene ni principio ni fin debido a su redondez, y en forma similar al círculo, en el que no es fácil visualizar dónde se sitúa su comienzo y dónde su final .²¹ Y para los veinticuatro filósofos y Cusa, el mundo, como la circunferencia divina, es infinito y está en perpetuo movimiento. Sor Juana concibe a Dios como una esfera infinita y su conocimiento es en última instancia el objetivo de ese viaje epistemológico emprendido por el alma humana. Nótese en el texto que al alma se le compara con la llama ardiente que se eleva y "trasunta" (v. 406). El tesoro lexicográfico de 1780 define la acepción de trasuntar como: "[c]opiar, ó trasladar algún escrito de su original" (Real Academia Española 1780: s.v. *trasuntar*). El alma intenta copiar el fuego que sube hasta la parte más elevada tratando de alcanzar el centro de la esfera.

En una primera instancia el entendimiento del poder estuvo limitado al soberano y al Estado. El rey podía decidir sobre la vida y la muerte de sus súbditos. Por otro lado, el Estado proveía las pautas para la civilidad entre los ciudadanos y constituía el eje de reglamentación y vigilancia. Hoy en día, sobre todo gracias a teóricos como Elias, Luhmann, Foucault y Han (entre otros), el poder ha tomado diversas acepciones. En primer lugar, se puede afirmar que 'el poder es libre', es decir, que el sujeto bajo quien se aplica el poder no es coaccionado. Pensamos en el poder como una fuerza que marca lo social. El poder, por lo tanto, podría verse como una forma de acción sobre las acciones, acciones presentes, posibles y futuras, pero éstas no se limitan a los cuerpos, sino que se aplican a todo tipo de discursividad y significaciones existentes o probables. Podríamos entonces definir el poder como aquella relación sigilosa que motiva al otro a actuar libremente de tal forma que se cumpla la voluntad del yo, pero sin cohibir al otro, incluso con relaciones productivas de placer o saber. Foucault resalta, asimismo, el poder pastoral y afirma que justamente la Iglesia proveyó las estructuras necesarias para el autosacrificio, la esperanza del premio e incluso del temor al castigo póstumo. El hombre piensa que actúa libremente, pero el poder influye incluso en su vida futura.²² En el *Primero sueño*, el

²¹ Véase Isidoro de Sevilla (2010: 100)

²² Véase Foucault (1988).

poder se da en una primera instancia como fuerza física y masculina. Atlas / Hércules, el paradigma de Cristo, hace un despliegue de su poder muscular en la medida que carga el globo terrestre:

Pues si a un objeto solo -repetía
tímido el pensamiento-
huye el conocimiento
y cobarde el discurso se desvía
[...]
porque teme, cobarde
comprenderlo o mal, o nunca o tarde,
¿cómo en tan espantosa
máquina inmensa discurrir pudiera,
cuyo terrible incomportable peso
-si ya en su centro mismo no estribara-
de Atlante a las espaldas agobiara,
de Alcides a las fuerzas excediera;
y el que fue de la Esfera
bastante contrapeso,
pesada menos, menos ponderosa
su máquina juzgara, que la empresa
de investigar a la Naturaleza?
(Cruz 1997: vv. 757-780).

En este pasaje se contraponen esa fuerza física masculina con el esfuerzo del alma femenina para adquirir el discurso y el conocimiento. Lo que se intenta alcanzar es el poder epistemológico. De la fuerza musculosa de Atlas depende el mundo y todos los ciudadanos estamos literalmente en sus manos. Esa imagen se ha perpetuado en la cultura occidental para la fijación del poder físico, visual y masculino, y esa retórica visual ha llegado a plasmarse en la constitución de los espacios cartográficos. Los estudios de James Akerman han demostrado la conexión entre la figura del atlas y el interés por la cartografía y la geografía en la Europa occidental del siglo XVI. La idea del atlas es un producto de la cartografía renacentista de los siglos XVI y XVII, periodo en que se lleva a cabo una gran expansión geográfica. Es decir que la publicación de los atlas con estructuras específicas que organizaban un conjunto de mapas sirvieron primero para generar una imagen comprensible del mundo, pero también para manipular identidades regionales y promover los territorios nacionales. No hay duda que la configuración de la estructura de los atlas, así como la impresión de los mismos contribuyeron a la visualización del mundo y a las teorías de la tierra, sobre todo a la posibilidad de captar el paisaje geográfico.²³ Para Akerman, la cultura de la imprenta no inventó la cartografía. Sin embargo, en la Europa occidental, y sobre todo gracias a la influencia de la *Geografía* de Ptolomeo hasta finales del

²³ La inclusión de algunos rasgos invisibles (como la superficie de densidad de la población y las estructuras geológicas) recién se incluyen a partir del siglo XIX (véase Akerman 1991: i-iv, 33).

XVI, esta fue responsable por la creación de una comunidad de cartógrafos.²⁴ Asimismo, las ilustraciones cartográficas se convirtieron en un tipo de discurso sobre la estructura del mundo físico y social.

Recordemos también que la figura del atlas ha sido una constante en el Barroco. En la modernidad tenemos imágenes seculares y religiosas. Por ejemplo, el caso de *Hércules sosteniendo la esfera*, cuadro atribuido a Bernard van Orley (aprox. 1530-1541), o las numerosas representaciones de San Cristóbal (cargando a Cristo, quien a su vez lleva un *globus cruciger* en sus manos), las imágenes de San Francisco como *El carro triunfal franciscano con San Francisco Solano como Seraphicus Atlas*, así como cuantiosos ángeles, vírgenes e incluso de Cristo como atlas. En el siglo XVII también se encuentran figuras de atlas seculares, como el caso de la representación de Gerhard Mercator en una edición londinense de la Geografía mundial de 1637, o más espectacular todavía, el retrato de Juan José de Austria (1678) en el grabado de Pedro de Villafranca. Juan José de Austria, el hijo ilegítimo de Felipe IV y hermano de Carlos II, el último rey de la monarquía de los Habsburgo, se representa como el atlas que sostiene a la monarquía. Juan José siempre estuvo relegado a las periferias del imperio (Nápoles, Sicilia, Barcelona, Flandes) durante la vida de Felipe IV, pero a la muerte de su padre derroca a la reina Mariana y se establece como primer ministro. En el grabado de Villafranca Juan José de Austria carga una esfera transparente que contiene en ella a Carlos II con la iconografía divina y monárquica.

La figura de Atlas / Atlante es también una constante en la representación de la esfera pues según el mito de la Titanomaquia, Atlas lideró a los titanes en contra de los olímpicos. Al ser derrotados los titanes, Zeus condenó a Atlas a cargar y soportar el peso del cielo en sus hombros. En estos versos se compara el peso de la esfera que lleva Atlante ("de Atlante a las espaldas agobiara") y la fuerza de Alcides o Hércules ("de Alcides a las fuerzas excediera") al trabajo y al esfuerzo / empresa que implica investigar la naturaleza ("que la empresa de investigar a la Naturaleza?": vv. 779-80), es decir, la medición científica. Recordemos que ambos, Atlas y Hércules, participaron en la tarea de cargar el mundo. Cuando Hércules necesitaba recolectar las manzanas doradas de las hijas de Atlas, éste le ofrece soportar el peso del mundo mientras Atlas adquiere las manzanas. Al volver, Hércules se da cuenta del posible engaño y él entonces le devuelve el mundo a Atlas diciéndole que lo sostenga por un minuto mientras se arreglaba su capa. La presencia de ambos, Atlas y Hércules en torno a la esfera es importante ya que aquí se contraponen paradigmas distintos. Hércules, por ejemplo, también nos remite al paradigma cristológico tan conocido en el Barroco. Es decir, que en estos versos se contraponen narrativas

²⁴ Véase Akerman (1991: 122).

diferentes: por un lado, tenemos los esfuerzos de los personajes mitológicos masculinos y, por el otro, el discurso científico y los esfuerzos del alma humana perteneciente a un cuerpo femenino.²⁵ Sutilmente se cuestiona el esfuerzo performativo del atlas (religioso o secular) pues el intento epistemológico del alma humana por llegar a la verdad científica implica mucho mayor esfuerzo, un esfuerzo intelectual. Lo importante, sin embargo, es que esa alma humana intenta registrar imágenes globales de la tierra, pues su elevación le permite objetivarla y medirla desde su exterior. Se separa, pues, la ciencia de la religión y la mitología. Sor Juana repite esta idea en versos anteriores:

El vuelo intelectual con que ya mide
la cantidad inmensa de la Esfera,
ya el curso considera
regular, con que giran desiguales
los cuerpos celestiales
(Cruz 1997: vv. 300-305)

En la mitología clásica es la mirada apolínea la que asume una posición de poder. Apolo, desde una localización elevada mira hacia la tierra y dispara las flechas de Diana. Él es a quien se le dedica la fuente Castalia y quien tiene el poder de la "apolínea ciencia" (v. 537). En el *Primero sueño*, es el vuelo intelectual del alma femenina hacia la punta de la pirámide (mental o física) que posibilitará una visión global y que ayudará a medir la tierra considerando el curso de los cuerpos celestiales. No se trata de una visión armónica del cosmos, sino que el sujeto observa los "giros desiguales" y probablemente diversas órbitas de los objetos astronómicos. Desde los primeros versos vemos un águila, paradigma del alma humana, en un viaje epistemológico capaz de transportarse de orbe en orbe y tener una visión global de la tierra y de la divinidad: "En cuya casi elevación inmensa" (v. 435). Sor Juana insiste en esta visión del mundo global en el que se visualiza la tierra siendo cargada por Atlas. Desde la visión apolínea femenina, el alma intenta "mirarlo todo" (v. 480) en un "osado presupuesto" (v. 454) y lo que puede captar es [un]

de diversas especies conglobado
esférico compuesto
(Cruz 1997: vv. 471-472).

[...] incomprehensible especie que miraba
desde el un eje en librada estriba
la máquina voluble de la Esfera
(Cruz 1997: vv. 484-486).

²⁵ Véase Saldarriaga (2006).

Más aún, el afán humano para lograr las mediciones científicas de la tierra es un paradigma del esfuerzo del águila evangélica para medir las estrellas:

de quien ser pudo imagen misteriosa
la que el Águila Evangélica, sagrada
visión en Patmos vió, que las Estrellas
midió y el suelo con iguales huellas
(Cruz 1997: vv. 680-683).

El águila evangélica divina se utiliza tanto para la representación de la divinidad como para el poder político masculino, el caso del águila bicéfala, representante de los Habsburgo. Esta inclusión y diferenciación entre los dos tipos de águila, la sagrada y la secular, permite así la separación entre el esfuerzo del alma del cuerpo durmiente equivalente al águila secular y el del elemento sagrado-político.

El cambio de la geometría euclídea a la analítica cartesiana había permitido que la esfera no solo representara el poder trascendental sino también el conocimiento científico. Recordemos que ya en 1494, con el tratado de Tordesillas, Castilla y Portugal se habían dividido los territorios recién descubiertos. La línea de demarcación fue el meridiano de 3760 ligas al oeste de las islas de Cabo Verde. Según este tratado, las tierras al oeste del meridiano le pertenecieron a Castilla y las del este a Portugal. El tratado, sin embargo, no incluyó los grados puesto que no se consideró la proyección sobre la esfera. La crisis se produjo con el descubrimiento de las Molucas, islas al oeste de Nueva Guinea, de donde los españoles fueron expulsados en el siglo XVI. Como lo afirma Jerry Brotton, el viaje de Magallanes hacia las Molucas utilizó el globo para medir los grados sobre la esfera y, aunque también se demostró que el globo no es el mejor instrumento de navegación, es a partir de ese viaje que la representación del espacio se proyecta sobre la esfera. Gracias al viaje de Magallanes se pudo comprobar que las Molucas estaban realmente en Castilla y que no le pertenecían al reino de Portugal.²⁶ Aquí habría que recordar que los esfuerzos que Sor Juana menciona en el siglo XVII para adquirir una medición correcta de la tierra continuaron hasta dos siglos después de la vida de la jerónima. El evento que comprueba que la necesidad de medición resaltada por Sor Juana era una realidad científica se dio ya a comienzos del siglo XVIII con la expedición geodésica hispano-francesa enviada a la Real Audiencia de Quito para medir el arco del meridiano y, por lo tanto, comprobar la forma de la tierra. A diferencia de las teorías pitagóricas, los científicos del siglo XVII presentían que la tierra no era una esfera perfecta. Descartes (1596-1650), Richter (1630-1696), Hooke (1635-1703), Cassini (1625-1712) y Newton (1642-1727), por ejemplo, tenían apreciaciones muy diversas con respecto a la forma real de la tierra. Algunos sospechaban, como el caso de Hooke,

²⁶ Véase Brotton (2001: 71-89).

que la fuerza centrífuga, producto de la rotación de la tierra, debía hacer los polos más achatados y la línea ecuatorial más abultada.²⁷ Los postulados de Newton, según los cuales la tierra tenía que tener una forma elipsoide con polos achatados estuvieron en oposición a las ideas de Cassini y de Descartes, para quienes la tierra era más alargada en los ejes polares. De hecho, a comienzos del siglo XVIII la *Académie Royal des Sciences* de París envía dos expediciones (Expediciones Geodésicas), una al Virreinato del Perú (actual Ecuador) al mando de Louis Godin y otra a Laponia (Suecia), dirigida por Pierre Louis Maupertuis, y cuya finalidad era la medición de la longitud de un grado del meridiano, pero hecha en localizaciones de diferentes latitudes. Es decir que el debate científico se daba entre los dos imperios, el inglés y el francés, pero a esto se unió la ciencia local (el caso de la figura de Pedro Vicente de Maldonado) y la supervisión de los españoles Jorge Juan y Antonio de Ulloa.

En el *Primero sueño* hay, asimismo, un intento por acercar la imagen de la punta de la pirámide con la redondez de la esfera:

si fueran comparados
a la mental pirámide elevada
donde -sin saber cómo- colocada
el Alma se miró, tan atrasados
se hallaran, que cualquiera
gradüara su cima por Esfera
(Cruz 1997: vv. 423-429).

De acuerdo al *Tesoro lexicográfico* (1734), graduar un círculo significa dividir la circunferencia en 360 partes, es decir, separarla por grados. La cima de la pirámide, por lo tanto, es medida y comparada con los grados de la esfera. Parece que la sugerencia apunta más bien a una imperfección de la esfera en un punto específico, idea que, como ya hemos visto, era conocida entre los científicos del XVII y que sólo se comprueba con las expediciones geodésicas después de la muerte de Sor Juana en el siglo XVIII. Que el alma femenina y secular intente obtener las mediciones científicas de la tierra implica, por lo tanto, una mirada diferente a la perfección del círculo que entiende a Dios por la esfera misma y que se distancia también de la concepción del compás como el ojo de Dios. Si Sor Juana utiliza la retórica visual de la esfera que se utiliza en el imperio es justamente para marcar la diferencia colonial. Para la jerónima, la esfera deja de ser un ente de perfección divina o de poderes mitológicos para convertirse en un objeto de estudio científico. El rechazo a la redondez perfecta de la tierra / divinidad es también un rechazo a la concepción del mundo como rueda mística²⁸ y al esquema geocéntrico de Ptolomeo, pues en una primera instancia este científico afirmaba que los planetas también trazaban

²⁷ Véase Francou (2013: 23s.).

²⁸ Véase Whitehouse (2011: 13).

círculos perfectos. Ptolomeo tuvo que ajustar su modelo científico incorporando los epiciclos y los ecuantos.²⁹ Y si tomamos en cuenta que la Revolución Científica ya había corroborado el modelo heliocéntrico propuesto primero por Aristarco de Samos (270 A.C) y luego presentado por medio de las teorías de Copérnico, este cuestionamiento de Sor Juana sobre la imperfección redonda de la tierra, por lo tanto, iría de acuerdo con lo que el historiador Paul Hazard llama la crisis de la conciencia europea. Hazard resalta que justamente en la transición entre los siglos XVII y XVIII se da una crisis ideológica que pone en evidencia la pérdida del poder de la escolástica y se llevan a cabo debates entre empirismo y racionalismo, entre muchos otros.

El imperio de los Habsburgo utilizó la esfera para manifestar su poder hegemónico en forma global y visual. Los estudios de Parker resaltan el lema *solis ortu ad occasum* (desde la salida a la puesta del sol), frase que se utiliza para celebrar la entrada de Carlos V en Messina en 1535, la misma que fue heredada de Virgilio para hablar de César Augusto. De manera similar, en una medalla acuñada en 1583, a Felipe II se le describe, por un lado, como rey de España y del Nuevo Mundo, y por el otro, se lee el lema *non sufficit orbis* (el mundo no es suficiente). En otro ejemplo, Parker resalta el arco triunfal que se construyó para la llegada de Felipe a Lisboa en 1581 cuyo lema reza: "El mundo, alguna vez dividido entre tu bisabuelo el rey Fernando el Católico y tu abuelo el rey Manuel de Portugal, ahora es uno solo puesto que tú eres el señor del este al oeste" (Parker 2001: 9s.). Si Carlos V fue conocido por su *plus ultra*, refiriéndose a los límites de su imperio, en 1586 el *non sufficit orbis* de Felipe II (el mundo no es suficiente) ya se había incorporado como parte del emblema oficial de la monarquía.³⁰ Para Parker, el imperialismo mesiánico de Felipe II le hizo creer que él solo podía entender los designios divinos, así, continuó con el proyecto de expansión y colonización que ya Carlos V había organizado en base al lema *plus ultra*.³¹

Si consideramos el movimiento y la percepción del poder imperial que va del este al oeste, es decir de la salida a la puesta del sol, y los comparamos con lo propuesto en el *Primero sueño*, vemos que el poema sorjuanino pone énfasis en una situación enunciativa inversa: se trata de un movimiento deíctico que va de la puesta del sol (o el ocaso) a la salida del sol, es decir, del paso de la noche a la luz y del Occidente al Oriente. Esta retórica de la jerónima no parece ser casual:

Llegó en efecto, el Sol cerrando el giro
Que esculpió de oro sobre azul zafiro:
De mil multiplicados
Mil veces puntos, flujos mil dorados

²⁹ Véase Gribbin (2006: 18).

³⁰ Véase Parker (2001: 10).

³¹ Véase Saldarriaga (2018).

-líneas, digo, de luz clara- salían
de su circunferencia luminosa,
pautando al Cielo la cerúlea plana;
y a la que antes funesta fue tirana
de su imperio, atropadas embestían
[...]
su sombra iba pisando
y llegar al Ocaso pretendía
(Cruz 1997: vv. 943-955).

Si consideramos la Revolución Científica y los adelantos que proponen los modelos de Copérnico, sabemos que este cura polaco explica correctamente el concepto del movimiento retrógrado de los planetas, el mismo que ya había sido intuido por científicos anteriores como Aristarco de Samos en el 275 A.C. El movimiento retrógrado es la trayectoria aparente de los planetas que va de este a oeste. Y es aparente, porque en realidad, desde la perspectiva de la tierra, se cree que se mueven en esa dirección. Desde una perspectiva más global del cosmos, sin embargo, sabemos que los planetas, en realidad, giran de oeste a este. Tanto las revoluciones (la órbita de los planetas alrededor del sol) como las rotaciones (sobre el mismo axis de la tierra) se llevan a cabo en la misma dirección, de oeste a este. Es decir que la retórica imperial del flujo de poder que va de este a oeste (paralelo a la aparente salida del sol, principio en el que se basa el concepto del *translatio imperii*) es una percepción aparente y limitada que mira exclusivamente desde la perspectiva de la tierra y que no considera una visión más global del universo. Lo que Sor Juana propone en su *Primero sueño*, elevarse hacia las alturas para tener una perspectiva diferente a la de la superficie de la tierra (observar las revoluciones de los planetas) y visualizar la llegada de la noche al coincide con los descubrimientos científicos de la época, ya que el movimiento en ambos es de oeste a este. En el poema se representa la llegada del sol como un combate entre el día y la noche, la sombra y la aurora, y esta pugna se describe como la lucha de un imperio tirano ("fue tirana de su imperio"), idea que nos remite a la condición política de las colonias. Al llegar la luz (la situación enunciativa no onírica o el despertar del sueño) el alma puede recobrase de su caída y esa restauración se logra gracias a su ubicación deíctica en el hemisferio iluminado, es decir, en la América meridional. La poesía de Sor Juana protesta así por la injusticia de la ley sobre los sujetos coloniales pero también formula una posible inversión del poder que vaya de la puesta a la salida del sol, del oeste al este, es decir, que parta del continente americano hacia Europa. Allí radica el verdadero poder dorado. Y este movimiento inverso no se hace necesariamente utilizando una situación enunciativa onírica, sino que se manifiesta justamente estando despierta, en el último verso cuando se reconoce que los esfuerzos pertenecieron a un sujeto femenino. Es importante observar la diferencia entre la posición cartesiana individualista "pienso / existo" y los versos

de Sor Juana: "Mientras nuestro hemisferio" (v. 967). Si el yo cartesiano, de visión más seccional, se ubica en el continente europeo y marca la colonialidad del ser, el sujeto colonial cambia la retórica de la colonialidad del poder al invertir la situación enunciativa y reconocer la colectividad del hemisferio iluminado por el sol, la otra mitad del mundo, e invita a pensar en la globalidad a través de flujos anti-imperiales. Al final del poema, Sor Juana nos deja con otra imagen global de la tierra que muestra una representación del hemisferio iluminado vs. la vista del ocaso que ha dejado "la mitad del globo" (v. 963) sin la luz del sol.

Existe una plétera de textos sorjuaninos relacionados directamente con las esferas. Uno en especial me llama la atención, pues allí incluso se le reclama al autor soberano (Dios) la violencia epistémica sobre la población indígena: el soneto 'A una pintura de Nuestra Señora, de muy excelente pincel'. Este poema se puede leer como un diálogo metapictórico que compara la obra del pincel con la de un autor soberano. Si aceptamos la tesis de que se trata de la imagen de la Virgen de Guadalupe,³² el autor soberano de la persona sería la misma instancia divina, específicamente Dios o el Espíritu Santo. La autoría divina se enfatizó en la pintura guadalupana a lo largo del siglo XVIII (Cuadriello, *El divino pintor*). El segundo cuarteto directamente apela al diálogo, al preguntarse si esa creación divina sería superior a la del pincel. Se relativiza y se cuestiona la autoría divina en la medida que se eleva al pintor a un estatus superior pues su arte es comparable al de Dios. El desengaño del texto se revela en la medida que los tercetos apuntan a la falta del pago correspondiente. El pincel ha subido al ámbito supralunar, pero la autoría humana de ese pincel no ha recibido ni paga ni fama, ni dinero ni reconocimiento, ni devolución del material pictórico. Se apunta pues a la violencia epistémica del arte indígena para favorecer la autoría divina. Como en el *Primero sueño*, Sor Juana utiliza la retórica imperial de las esferas para así cuestionar la colonialidad del poder y la colonialidad del ser.

Bibliografía

AKERMAN, James Richard (1991): *On the Shoulders of a Titan: Viewing the World of the Past in Atlas Structure*. Dissertation. Thesis in Geography. The Pennsylvania State University.

ALDANA, Francisco de (1985): *Poesías castellanas completas*. Editado por José Lara Garrido. Madrid: Cátedra.

APPADURAI, Arjun (2000): 'Grassroots Globalization and the Research Imagination'. En: *Public Culture*, 12.1, 1-19.

BORJA Y CASTRO, Juan de (1581): *Empresas morales*. Prague: Georgius Nigrinus.

³² Véase Saldarriaga (2015a).

- BROTTON, Jerry (2001): 'Terrestrial Globalism: Mapping the Globe. Early Modern Europe'. En: Denis Cosgrove (ed.): *Apollo's Eye: A Cartographic Genealogy of the Earth in the Western Imagination*. Ithaca: Cornell University Press, 71-89.
- BRUNNER, Otto / Werner Conze / Reinhart Koselleck (eds.) (1972): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Tomo I. Stuttgart: Ernst Klett.
- BURNETT, Thomas (1684): *The Theory of the Earth: containing an account of the origins of the Earth, and of all the general changes which it hath already undergone [...]*. London: R. Norton.
- COPÉRNICO, Nicolás (2009): *Sobre las revoluciones (de los orbes celestes)*. Editado por Carlos Mínguez Pérez. Madrid: Tecnos.
- COSGROVE, Denis E. (2001): *Apollo's Eye: A Cartographic Genealogy of the Earth in the Western Imagination*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- CRUZ, Juana Inés de la (1997): *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz I. Lírica personal*. Editado por Alfonso Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica.
- CUSA, Nicolás de (1986): *De ludo globi. The Game of Spheres*. Traducido por Pauline Moffitt Watts. New York: Abaris Books.
- FLASCH, Kurt (2013): *Was ist Gott? Das Buch der 24 Philosophen*. München: C.H. Beck.
- FOUCAULT, Michel (1988): 'El sujeto y el poder'. En: *Revista mexicana de sociología*, 50.3, 3-20.
- FRANCOU, Bernard (2013): 'La primera Misión Geodésica francesa en el Perú y la determinación de la forma de la Tierra (1735-1744)'. En: Carlos Espinosa / Georges Laminé (coord.): *Ecuador y Francia, diálogos científicos y políticos (1735-2013)*. Quito: FLACSO, 23-35.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1995): *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.
- GRIBBIN, John (2006): *Historia de la ciencia: 1543-2001*. Traducido por Mercedes García Garmilla. Barcelona: Ed. Crítica.
- HAN, Byung-Chul (2016): *Sobre el poder*. Traducido por Alberto Ciria. Barcelona: Herder.
- HEATH, Sir Thomas (2004): *Aristarchus of Samos: The Ancient Copernicus*. Mineola, NY: Dover Publications.
- HOROZCO Y COVARRUBIAS, Iván (1604): *Emblemas morales*. Zaragoza: Editado por Alonso Rodríguez.
- LEIBNIZ, G. W. (1989): *Philosophical Essays*. Editado por Roger Ariew / Daniel Garber. Indianapolis / Cambridge: Hackett Publishing Company.
- LUHMANN, Niklas (1995): *Poder*. México: Universidad Iberoamericana / Anthropos.
- MAGRUDER, Kerry V. (2006): 'Global Visions and the Establishment of Theories of the Earth'. En: *Centaurus* 48.4, 234-257.
- MEISTER ECKHART (1981): *The Essential Sermons, Commentaries, Treatises and Defense*. Traducido por Bernard McGinn / Edmund Colledge. New York: Paulist Press.
- Museo de la Basílica de Guadalupe (2002): *El divino pintor: La creación de María de Guadalupe en el taller celestial*. Monterrey: Museo de Historia Mexicana.
- OLIVARES ZORRILLA, Rocío (2014): 'Sor Juana y Nicolás de Cusa'. En: *Hipogrifo* 2.2, 107-125.

- PARKER, Geoffrey (2001): *The World is Not Enough: The Imperial Vision of Philip II of Spain*. Waco: Baylor University Press.
- PLATÓN (1992): *Diálogos VI*. Traducido por María Ángeles Durán / Francisco Lisi. Madrid: Gredos.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1780): *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*. Madrid: Real Academia Española. <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle/> [02.01.2019].
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego de (1642): *Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas*. Múnich, 1640. Milán.
- SALDARRIAGA, Patricia (2018): 'Globus cruciger: Spheres and Empires in the Hispanic Enlightenment'. En: *The Eighteenth Century Theory and Interpretation*, 59.2, 183-200.
- SALDARRIAGA, Patricia (2015a): 'Cuestiones de autoría pictórica: el pincel y la imagen de la Virgen'. En: Sara Poot Herrera (ed.): *UNIdiversidad 19. Volumen especial dedicado a Sor Juana Inés de la Cruz*. Puebla: Editorial Universidad de Puebla, 24-31.
- SALDARRIAGA, Patricia (2015b): 'El mundo en las manos: El *Quijote* y las esferas celestiales, molinos, aceñas, batanes y otros círculos'. En: *eHumanista / Cervantes* 4, 326-338.
- SALDARRIAGA, Patricia (2006): *Los espacios del Primero sueño de Sor Juana Inés de la Cruz. Arquitectura y cuerpo femenino*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert.
- SEVILLA, Isidoro de (2010): *The Etymologies of Isidore of Seville*. Traducido por Stephen A. Barney / W. J. Lewis / J. A. Beach / O. Berghof. Cambridge: Cambridge University Press.
- SLOTERDIJK, Peter (2009): 'Geometry in the colossal: the project of metaphysical globalization'. En: *Environment and Planning D: Society and Space*, 27, 29-40.
- SLOTERDIJK, Peter (2003a): *Esferas I. Burbujas. Microsferología*. Traducido por Isidoro Reguera. Madrid: Siruela.
- SLOTERDIJK, Peter (2003b): *Esferas II. Globos. Macrosferología*. Traducido Isidoro Reguera. Madrid: Siruela.
- SLOTERDIJK, Peter (2003c): *Esferas III. Espumas. Esferología plural*. Traducido por Isidoro Reguera. Madrid: Siruela.
- SOTO, Hernando de (1599): *Emblemas moralizadas*. Madrid: Por los herederos de Juan Iñiguez de Lequerica.
- STEGER, Manfred (2017): *Globalization. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- WHITEHOUSE, David (2011): *Galileo. Vida y destino de un genio renacentista*. Barcelona: Springwood.
- ZANKER, Paul (2011): *Augusto y el poder de las imágenes*. Madrid: Alianza.

La marginalidad puesta en el centro: algunas reflexiones acerca de las 'trampas' de la canonización de Sor Juana

Kurt Hahn

(Ludwig-Maximilians-Universität München)

I

Por cierto, frente al dominio colonial y a la supremacía masculina en las élites novohispanas, el lugar enunciativo de Sor Juana se caracteriza, en primera instancia, por su irreductible alteridad. No es de extrañar, en consecuencia, que el interés de la crítica, a más tardar desde los años 1980, se haya enfocado en aquella "voz *otra*", pero auténtica, que Octavio Paz destaca en su estudio monumental sobre la autora:

Sin embargo, no pocas veces y casi siempre a pesar suyo, los escritores violan ese código [de lo *decible*] y dicen lo que no se puede decir. Lo que ellos y sólo ellos *tienen* que decir. Por su voz habla la *otra* voz: la voz réproba, su verdadera voz. Sor Juana no fue una excepción. Al contrario: sus contemporáneos percibieron muy pronto, en su voz, la irrupción de la voz *otra*. Ésa fue la causa de las desdichas que sufrió al final de su vida. Porque estas transgresiones eran y son castigadas con severidad; y más: no es extraño que en algunas sociedades –como la Nueva España del siglo XVII– el escritor mismo se convierta en el aliado y aun en el cómplice de sus censores (Paz 1982: 17).

No es éste el lugar adecuado para explayarse sobre los aportes innegables del libro de Paz o para volver a denunciar su tendencia conservadora a victimizar a la poeta por su renuncia final a las letras. Más que las *trampas de la fe* –que el Nobel mexicano cree descubrir– nos interesan aquí las 'trampas' en las cuales nosotras/os, las y los intérpretes, podemos caer al abordar la obra de Sor Juana desde la única perspectiva de su 'otredad', su 'ex-centricidad' y su 'marginalidad' subversiva. Sabido es que la recepción, de antemano, se ha centrado en la anomalía que el caso de una monja literata constituye en el mundo virreinal. La admiración del talento sobresaliente, tal como la expresan todavía los primeros comentaristas, en poco tiempo –ya a partir del siglo XVIII– cede su puesto al rechazo e incluso a estigmatizaciones de la religiosa disidente. Huelga decir que las valiosas investigaciones de los decenios pasados han cambiado radicalmente el panorama: antes considerada una transgresión ilegítima de las jerarquías inalterables, la heterodoxia se ha transformado en una distinción y, a menudo, en la calidad esencial de la escritura sorjuanina que, según esta lectura, desestabiliza desde los márgenes el baluarte patriarcal de la ciudad letrada.¹

¹ Para un panorama detallado de la cultura letrada novohispana durante el siglo XVII consúltese el volumen colectivo de Chang-Rodríguez (2002).

Pero, mientras que la singularidad artística de Sor Juana queda fuera de duda, las 'trampas' acechan quizás en el intento retrospectivo de demostrar y canonizar su singularidad con base en parámetros originariamente conformados para otra clase de literatura, para una literatura más o menos autónoma, moderna y socialmente diferenciada, tal y como la conocemos desde el siglo XIX. Al contrario, para el Barroco de Indias, en cuyo apogeo sale a la luz la obra fundacional de Sor Juana, ciertos planteamientos de los estudios de género y las teorías de la cultura –por refrescantes y eficaces que sean en otros contextos– tienden a conllevar anacronismos hermenéuticos. Así, la "conciencia criolla" (López Cámara 1957; Moraña 1998a: 25-48 y 1998b; Weiser 2018), sin duda anticipada por la jerónima, no debe confundirse con una actitud abiertamente rebelde ni con la anulación completa de las pautas literarias importadas desde la metrópoli. Más bien, presenciamos en los versos, el teatro y la prosa de Sor Juana el fino arte de hacer traslucir, en medio del universo represivo del imperialismo español, algunas que otras figuras de lenguaje y de sentido que justamente ponen en entredicho las normas discursivas de este universo. Con el fin de comprobar semejante suposición, a continuación nos proponemos revisar los dos ejes más sensibles de los textos sorjuaninos, a saber, su impronta femenina y transcultural cuya interpretación también suscita la cuestión de la historicidad de los criterios exegéticos.

II

Evidentemente, la constante actualidad de Sor Juana reside, antes que nada, en su autorrepresentación ofensiva como mujer de letras. Dando una voz literaria a quienes, en el siglo XVII, habitualmente no tenían voz, se convierte en verdadera precursora que irrumpe en la historia tan larga como oscura del falogocentrismo occidental. No es por casualidad que Sor Juana, en su famosa apología de la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, protesta explícitamente contra el silencio al que las creyentes femeninas están condenadas en la iglesia y en los asuntos teológicos. Tras acentuar su "total negación que tenía al matrimonio" (Cruz 2007: 831)² y la consecuencia de ingresar en el convento, tras repasar su carrera de niña prodigio y tras poner de relieve su vocación –menos a la fe cristiana que– a una sed insaciable de conocimiento (la "tan vehemente y poderosa inclinación a las letras"; Cruz 2007: 830), la *Respuesta* gira, durante varias páginas, en torno al entendimiento adecuado de la sentencia "*Mulieres in Ecclesiis taceant*"³ (Cruz 2007: 840) del apóstol Pablo en la 'Primera epístola a los Corintios'. Con

² Citamos la 'Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz' según la edición de Cruz (2007: 827-848). En la multitud de lecturas dedicadas al texto autobiográfico, solo remitimos a los análisis detenidos de Illades Aguiar (2010: 305-318); Perelmuter (2004: 25-41); Bijuesca (1998: 134-149) y Luciani (1995: 73-83).

³ Más exactamente, la 'Primera epístola a los Corintios' (14, 34) dice lo siguiente: "[M]ulieres in ecclesiis taceant, non enim permittitur eis loqui; sed subditae sint, sicut et Lex dicit".

brillantez retórica y una multitud de referencias doctas, Sor Juana expone una interpretación del versículo que aboga enfáticamente por el estudio y el discurso al menos privado de las mujeres:

Todo esto pide más lección de lo que piensan algunos que, de meros gramáticos, o cuando mucho con cuatro términos de Súmeras, quieren interpretar las Escrituras y se aferran del *Mulieres in Ecclesiis taceant*, sin saber cómo se ha de entender. Y de otro lugar: *Mulier in silentio discat*; siendo este lugar más en favor que en contra de las mujeres, pues manda que aprendan, y mientras aprenden claro está que es necesario que callen. [...] Y si no, yo quisiera que estos intérpretes y expositores de San Pablo me explicaran cómo entienden aquel lugar: *Mulieres in Ecclesia taceant*. Porque o lo han de entender de lo material de los púlpitos y cátedras, o de lo formal de la universalidad de los fieles, que es la Iglesia. Si lo entienden de lo primero (que es, en mi sentir, su verdadero sentido, pues vemos que, con efecto, no se permite en la Iglesia que las mujeres lean públicamente ni prediquen), ¿por qué reprenden a las que privadamente estudian? Y si lo entienden de lo segundo y quieren que la prohibición del Apóstol sea trascendentalmente, que ni en lo secreto se permita escribir ni estudiar a las mujeres, ¿cómo vemos que la Iglesia ha permitido que escriba una Gertrudis, una Teresa, una Brígida, la monja de Ágreda y otras muchas? Y si me dicen que éstas eran santas, es verdad, pero no obsta a mi argumento [...] (Cruz 2007: 843).

Refiriéndose al modelo de las grandes místicas Gertrudis de Helfta, Brígida de Suecia, María de Jesús de Ágreda y Teresa de Ávila como la más conocida, Sor Juana se inscribe en una genealogía de la erudición femenina.⁴ Al mismo tiempo, reclama el derecho a la palabra y se apropia del *logos* del que las mujeres, por lo general, estaban excluidas en el ámbito restrictivo del régimen colonial. En la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, esta toma del poder simbólico parte del relato o, quizás mejor, de la ficción autobiográfica, pasa por el tratado teológico y desemboca en una reivindicación inequívoca: el acceso igualitario a la educación para ambos sexos.

En otras creaciones de Sor Juana, como por ejemplo en su comedia de capa y espada *Los empeños de una casa* (1683; Cruz 2007: 627-704), la autodeterminación femenina se articula a través de fuertes protagonistas (Doña Ana y Doña Leonor) que manejan y manipulan activamente la dinámica de los enredos. Y aún más, las poesías celebran a heroínas legendarias como Lucrecia o Porcia⁵, cantan la gracia decente y la sabiduría de mujeres destacadas como la condesa de Paredes, o acusan, en el tono satírico de las redondillas, la hipocresía de los "Hombres necios" (Cruz 2007: 109). No obstante, existen también *límites de la femineidad* en Sor Juana, tal y como lo corrobora Rosa Perelmuter (2004) desde el título de su lúcida monografía. Arriesgando una hipótesis, seguramente demasiado esquemática, se podría avanzar, por un lado, que la sutil escenificación de lo femenino se muestra principalmente en los enunciados y la semántica de la escritura sorjuanina. En cambio, resulta mucho más difícil

⁴ Respecto al papel significativo de Sor Juana en la historia de la intelectualidad femenina véanse Laferl / Wagner (2002) y el volumen recientemente editado de Ventarola (2017).

⁵ Véase Cruz (2007: 138s.). Al respecto, véase también Sabat-Rivers (1998: 153-173).

detectar rastros y efectos relevantes del *gendering* a nivel de la enunciación y de los modos representativos. A ello se suma, por otro lado, que el empoderamiento de la mujer, patente en los textos de la religiosa, se manifiesta sobre todo en la esfera de lo intelectual –de dicho *logos*–, mientras que la dimensión física parece no revestir la misma importancia polifacética.⁶ Cabe objetar, de inmediato, que Sor Juana sí realiza profundas meditaciones sobre el cuerpo humano y su inevitable finitud. Basta con pensar en el soneto antológico 145⁷ ('Este, que ves'; Cruz 2007: 134), donde el desengaño de un (autor)retrato lleva finalmente a la desintegración completa de la criatura caduca.⁸ Tampoco debemos olvidar las preciosas aportaciones de la investigación que, bajo la superficie de las convenciones textuales, revelan indicios implícitos y alusiones cifradas a la corporeidad e incluso a una erótica femenina. Apenas hace falta recordar los análisis innovadores de Georgina Sabat de Rivers (1998), Margo Glantz (1995), Sara Poot-Herrera y Urrutia (1997), Stephanie Merrim (1991 o 1999), Yolanda Martínez-San Miguel (1999 o 2017), Patricia Saldarriaga (2006), Beatriz Colombi (2014), Verónica Grossi (2007), Stephanie Kirk (2016) y numerosos otros estudios.

Pero, a pesar de estas visiones diferenciadas, de nuevo nos encontramos aquí con la problemática omnipresente del biografismo que acompaña la crítica sorjuanista desde sus inicios y desde el primer hagiógrafo, el Padre Calleja. En casos extremos como el del académico alemán Ludwig Pfandl (1946), la situación marginal de Sor Juana incluso da lugar a una 'psicopatologización' de la autora de la que ni siquiera el libro ya clásico de Octavio Paz (1982) se escapa por entero.⁹ Sin embargo, en vez de especular biográficamente sobre una presunta negación o sublimación de la feminidad, convendría contextualizar la 'elipsis física', observable en la obra de la Décima Musa, dentro de su marco histórico. Pues, a la luz de los rígidos preceptos morales, sociales y en primer lugar sexuales que imperan en la Nueva España del siglo XVII, se advierte cuán restringida era en realidad la libertad de movimiento de Sor Juana, particularmente en cuestiones relativas a los roles y las relaciones de género. Además, la acentuación exclusiva de las últimas tiende a perder de vista lo que, a nuestro entender, es el verdadero "placer del texto" (Barthes 1973) en Sor Juana, y que consiste en la apropiación, matización y reescritura virtuosa de códigos literarios e iconográficos preexistentes. Mediante

⁶ Entre otros, se pueden mencionar impresionantes ejemplos líricos como el famoso soneto 146 ('En perseguirme, Mundo, ¿qué interesas?'; Cruz 2007: 134s.), que se apresta a trascender las "vanidades" carnales y materiales del mundo.

⁷ La numeración de los poemas –mantenida en la edición utilizada (Cruz 2007)– sigue las *Obras completas de Sor Juana* (4 vol., 1951-1957) editadas por Alfonso Méndez Plancarte.

⁸ "[E]s cadáver, es polvo, es sombra, es nada" (Cruz 2007: 134); así se termina el célebre soneto de Sor Juana que –como es sabido– dialoga con un pretexto gongorino y pone en escena la inexorable fragilidad del cuerpo humano. Véanse, por ejemplo, Teuber (2004) y Weiser (2016: 140-145).

⁹ Una crítica sucinta de la hermenéutica psicologizada de Pfandl y Paz ofrece Merrim (1991: 12-16).

acrobacias retóricas, ella se sirve de la agudeza conceptista así como del hermetismo culteranista, maneja soberanamente los tópicos petrarquistas o neoplatónicos y refina sus procedimientos de variación estilística, elaboración metafórica y (di)simulación afectiva. De esta manera, por ejemplo, las poesías clasificadas según su interlocutora, la Marquesa de la Laguna alias "Lysi", o sonetos antológicos como 'Detente, sombra de mi bien esquivo' (165; Cruz 2007: 143) y 'Yo no puedo tenerte ni dejarte' (176; Cruz 2007: 149) renuncian exactamente a 'señas de identidad' demasiado explícitas. Camuflando a menudo la voz, el lugar y hasta el sexo de sus sujetos enunciadores, la lírica de Sor Juana, en consecuencia, más que ofrecer fieles trasuntos de amistades o amores callados, lleva a cabo impactantes juegos de palabras y pensamientos, espectaculares experimentos versificados de encriptación, abstracción o sugestión.

III

Pero, a fin de prevenir malentendidos, es de aclarar enseguida que la ausencia (relativa) o el escamoteo de obvias manifestaciones corporales no equivale en absoluto a una carencia. Muy al contrario, tal omisión o, según la noción de Iser (1994: 284-301), tal *Leerstelle* forma parte integrante del ingenio de Sor Juana, cuyos textos a la vez encubren e insinúan las fronteras impuestas por su condición de mujer, monja y súbdita novohispana. Sin embargo, justamente la tentativa de ubicar la obra de la autora, original de San Miguel de Nepantla, no sólo en un territorio circunscrito, sino también en un conjunto cultural, se topa con serias dificultades. Pues, contrario a las apariencias, la Nueva España colonial está lejos de constituir un espacio demográficamente homogéneo. Aunque los órganos administrativos de la corona no escatimen esfuerzos para estandarizar y uniformar políticamente sus colonias, el futuro México, afortunadamente, resiste a la asimilación total al orden metropolitano. Dada la heterogeneidad (étnica, social o lingüística) de su población migratoria y mestiza, el virreinato, de hecho, resulta una "zona de contacto", conforme al concepto de Mary L. Pratt¹⁰, o un 'lugar transcultural', tal como se supone con acierto en el tomo presente.

No cabe duda, por ello, que los escritos de Sor Juana surgen en un entorno donde se cruzan y se superponen distintos estratos culturales, donde, en el dominio del arte y de la literatura, el barroco peninsular se entremezcla con cosmovisiones, estilos, temas o motivos procedentes de las tradiciones locales. Mas, debido a la realidad política en el siglo XVII, cualquier fusión (trans-)cultural queda enmarcada en acusadas asimetrías de poder. El desequilibrio entre

¹⁰ Véase Pratt (2008: 7): "[W]hat this book calls 'contact zones', that is, social spaces where disparate cultures meet, clash, and grapple with each other, often in highly asymmetrical relations of domination and subordination – such as colonialism and slavery, or their aftermaths as they are lived out across the globe today".

colonizadores y colonizados, entre españoles y criollos, entre criollos, indígenas o africanos esclavizados, entre la corte virreinal y otras capas de la sociedad novohispana –sin olvidar el discutido predominio masculino– es pronunciado y se sedimenta en las prácticas cotidianas y estéticas. Por lo tanto, dichas circunstancias afectan asimismo a la producción literaria de Sor Juana, cuya sensibilidad le permite, sin embargo, una visión más amplia de los pluralismos existentes, pero negados por las declaraciones e instituciones estatales. Así lo atestiguan de forma elocuente la poesía y el teatro de la religiosa, sea en el registro culto de los autos sacramentales y las loas o en el tinte costumbrista de los villancicos.

No obstante, es lícito preguntarse en qué medida el caso de Sor Juana efectivamente cuadra con la idea de una 'transculturación activa', tal como la acuñaron en América Latina el antropólogo cubano Fernando Ortiz y, en la revisión literaria, el célebre crítico uruguayo Ángel Rama. Ambos científicos entienden bajo el término un "proceso transitivo de una cultura a otra", en el cual –según Ortiz– la fase de la "desculturación" es complementada por otra de "neoculturación" (Ortiz 1978: 96s.). Rama, por su parte, enfoca las operaciones semióticas básicas de "selección" y "combinación" con el fin de subrayar la potencia (re)inventiva que una cultura primaria mantiene respecto a los "aportes exteriores"¹¹. La transferencia de conocimientos a la que se enfrenta Sor Juana, en cambio, es masiva y se funda en una taxonomía rigurosa de valores que interviene directamente en su proceso creativo. Por consiguiente, dispone de un margen de acción bastante estrecho para provocar en sus textos una "plasticidad cultural" en el sentido de Rama, si bien, con su habitual valentía, se atreve a pensar, saber y expresar lo que, en el patriarcado colonial, no debe pensarse ni saberse ni, aún menos, expresarse. Pero, incluso en una obra tan prolífica como la de la jerónima, que tiende el puente entre el núcleo 'estratégico' de la epistemología dominante y el arte 'táctico'¹² de lo débil, permanecen intactas algunas 'líneas rojas', infranqueables en el cerrado sistema ideológico del reino católico.

Al respecto, es revelador echar una rápida mirada a los villancicos de Sor Juana, compuestos por encargo para los maitines de las fiestas eclesiásticas. En el umbral entre lo sagrado y lo profano, estos poemas musicales siguen un esquema más o menos fijo de varias coplas, complementadas por un estribillo, e integran una larga gama de personajes, elementos

¹¹ Véase la definición de transculturación que Rama esboza a partir de sus diferencias teóricas con Ortiz: "Este diseño [de Ortiz] no atiende suficientemente a los criterios de selectividad y a los de invención, que deben ser obligadamente postulados en todos los casos de 'plasticidad cultural', dado que ese estado certifica la energía y la creatividad de una comunidad cultural. Si ésta es viviente, cumplirá esa selectividad, sobre sí misma y sobre el aporte exterior, y, obligadamente, efectuará invenciones con un 'ars combinatorio' [sic] adecuado a la autonomía del propio sistema cultural." (Rama 1982: 38).

¹² Obviamente, el dualismo de "estrategia" y "táctica" retoma la terminología acuñada por Michel de Certeau (1990: 50-73) para describir las fuerzas prácticas de lo cotidiano y su resistencia contra el poder epistemológico.

dramáticos o narrativos y registros comunicativos, desde los más coloquiales hasta los más cultos y estrofas enteras en latín. A la impresionante variedad de la enunciación lírica corresponde el afán de representar la diversidad –oficialmente silenciada– del pueblo novohispano.¹³ De este modo, los villancicos pintan escenas llenas de color local en donde la clerecía se encuentra al lado del pueblo llano, y las élites españolas o criollas van acompañadas de los sectores inferiores de la sociedad virreinal. Y, en efecto, poemas como el escrito para la fiesta de la Asunción del año 1676¹⁴ que cede la palabra a dos "Negrillos" (Cruz 2007: 211) y a "los Mejicanos alegres" (Cruz 2007: 212), cuyo "tocotín sonoro" (Cruz 2007: 212) se canta en náhuatl, parecen actualizar un sincretismo abierto de culturas. Por lo demás, hay que mencionar los villancicos –como el dedicado a San Pedro Nolasco (1677; Cruz 2007: 217-224) o aquel en honor de San José (1690, Cruz 2007: 270-279)– que verbalizan, de manera lúdica, la intuición de individuos subalternos y así resaltan la relevancia de saberes alternativos, de "saberes americanos" según la locución sugestiva de Yolanda Martínez-San Miguel (1999). Sin embargo, ¿la presencia de personajes social y étnicamente discriminados, así como su toma de palabra puntual, de hecho, son pruebas suficientes para hacer olvidar la otra tendencia patente en los villancicos? Pues, también estas canciones aparentemente inofensivas pierden su inocencia, apenas dirigimos nuestra atención a su funcionamiento pragmático. Dado que sirven de base para celebraciones litúrgicas, los villancicos no sólo forman parte del culto cristiano; al mismo tiempo, quieran o no, contribuyen a la gran empresa contrarreformista de la evangelización que, en los territorios de ultramar, enmascara nada menos que la cruel violencia de la Conquista. Por ende, hasta el tono popular de los villancicos lleva un sello colonial, aunque Sor Juana haga lo posible para descubrir, en ellos, asimismo la otra cara de la Nueva España como lugar de confluencias culturales.

Retomando las nociones de Fernando Ortiz y Ángel Rama, podemos sostener, entonces, que las creaciones sorjuaninas agotan todas las opciones posibles en la fase de la 'selección' transcultural, mientras que los pasos de la 'combinación' y '(re)invención' han de llegar regularmente a sus confines; confines no establecidos por cualquier obstáculo literario, sino por la vigilancia ubicua que un régimen autoritario ejerce también en y sobre el área de las producciones artísticas. Y no se trata únicamente del aparato censorial de la Santa Inquisición y su brazo alargado al otro lado del Atlántico. Más aún, probablemente, hace falta tener en

¹³ Acerca de los sincretismos socioculturales y lingüísticos en los villancicos de Sor Juana véanse, entre otros, Sabat de Rivers (1986: 247-255), Moraña (1995), Martínez-San Miguel (1999: 151s.) y las observaciones sucintas en la ponencia hasta ahora no publicada de Teuber (2016).

¹⁴ Véase Cruz (2007: 205-212).

cuenta –según la advertencia perspicaz de Michel Foucault¹⁵– que de ningún modo se puede salir de las infinitas maquinaciones del poder: "Le pouvoir est partout; ce n'est pas qu'il englobe tout, c'est qu'il vient de partout." (1994: 122). No existe otro lugar más instructivo para verificar la sentencia foucaultiana que el virreinato novohispano en el cual ni siquiera la imaginación osada de una poeta extraordinaria logra huir de las estructuras hegemónicas impregnadas en cada fibra de la cultura.

IV

Ambos aspectos de la obra sorjuanina, tanto su reclamo de autonomía como la innegable presión exterior, se evidencian en un poema que, además, enlaza los dos ejes temáticos anteriormente abordados. Hablamos del famoso romance 37 (Cruz 2007: 47-49) –llamado también según su destinataria 'Romance a la duquesa de Aveiro / Aveyro'¹⁶ y escrito entre 1682 y 1686– en el cual se vislumbran a la vez las perspectivas y los límites de una literatura 'otra', es decir, resistente al euro- y androcentrismo. No es de sorprender, por eso, que numerosos estudios acentúen la "desafiante posición ideológica" (Luiselli 1998: 306) que un "sujeto colonial" (Luiselli 1998: 306) asume en los doscientos versos. En su análisis detenido, Mónica Morales va aún más lejos al detectar una alegoría política y espacial que, según la crítica, toma dimensiones continentales y hasta intercontinentales:

Sor Juana [scil. en el romance 37] se encarga de convertir América en un sitio desde el cual se corrige la clasificación que lo hegemónico ha hecho con la ayuda del conocimiento producido por la exploración y la cartografía. El nuevo mundo pasa a ser un espacio desde el que se reclama un derecho epistemológico natural que ha sido usurpado (Morales 2010: 22).

A primera vista, el impulso postcolonial del comentario es más que comprensible, porque el poema –enmarcado en un intenso intercambio comunicativo (oral y epistolar) entre tres mujeres emblemáticas de su tiempo¹⁷– incluye una de las reivindicaciones más significativas de la voz lírica de Sor Juana. Pese a su celebridad, los correspondientes octosílabos merecen ser recordados en lo siguiente:

¹⁵ Por supuesto, la frase citada en el primer tomo de la *Historia de la sexualidad (La voluntad de saber)* ilustra ejemplarmente la 'microfísica del poder' que Foucault teoriza a partir de los años 1970.

¹⁶ María de Guadalupe de Lencastre y Cárdenas Manrique, duquesa de Aveiro (1630-1715), que, en el siglo XVII, representa la mujer docta por excelencia, desciende del rey Juan II de Portugal y está emparentada con la condesa de Paredes (María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga), la virreina novohispana (1680-86) que conocemos como patrocinadora y amiga de Sor Juana. A la luz de estas informaciones, también se explica el título añadido por el primer editor al romance 37: "Aplaudo lo mismo que la fama en la sabiduría sin par de la señora doña María de Guadalupe Alencastre, la única maravilla de nuestros siglos" (Cruz 2007: 47).

¹⁷ Véase Colombi (2014).

Desde la América enciendo
aromas a vuestra imagen
y en este apartado Polo
templo os erijo y altares.
Desinteresada os busco,
que el afecto que os aplaude,
es aplauso a lo entendido
y no lisonja a lo grande.
Porque, ¿para qué, Señora,
en distancia tan notable,
habrán vuestras altiveces
menester mis humildades?
Yo no he menester de Vos
que vuestro favor me alcance
favores en el Consejo
ni amparo en los Tribunales;
ni que acomodéis mis deudos,
ni que amparéis mi linaje,
ni que mi alimento sean
vuestras liberalidades.
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
(Cruz 2007: 47s., vv. 61-88).¹⁸

Mediante un brusco cambio de rumbo semántico, los versos citados se alejan del presunto propósito del romance, destinado inicialmente a dedicar un panegírico a la duquesa de Aveiro. En lugar de perpetuar la exaltación de la interlocutora, el poema desplaza su enfoque, refuerza –aparte de la conativa– la función emotiva del lenguaje y coloca, en adelante, el yo lírico en el centro de su atención. Así, la humildad convencional en honor de la venerada va desapareciendo poco a poco para dar cabida a la autoconstrucción de una hablante femenina que pone énfasis en su doble divergencia de la norma dominante (masculina y europea). Presentándose explícitamente como mujer americana ("[d]esinteresada", v. 65; "[d]esde la América enciendo", v. 61), se niega incluso a pedir apoyo o mecenazgo, como hubiera sido esperable en la relación entre una poeta y una aristócrata ilustre por su ingenio, su virtud y, no por último, su afán misionero: "Yo no he menester de Vos" (v. 73), recalca en cambio el sujeto del poema para destacar, poco después, su autarquía individual. "[Q]ue yo, Señora, nací / en la América abundante" (vv. 81s.), reza con énfasis la portavoz ficticia de Sor Juana cuya glorificación de la tierra natal reitera precisamente los estereotipos de la prodigiosa naturaleza americana.

¹⁸ Las citas del poema provienen todas de esta edición (Cruz 2007: 47-49) por lo cual, a continuación, sólo se mencionarán los números de los versos en el texto.

Mas, tal reescritura –¿irónica?– del imaginario utópico de la Conquista no resulta nada inocente, puesto que el romance no acaba aquí, sino agrega, en las líneas sucesivas, una polémica poco enigmática contra el imperialismo europeo:

Europa mejor lo diga,
pues ha tanto que, insaciable,
de sus abundantes venas
desangra los minerales,
¡Y a cuántos, el dulce Lotos
de sus riquezas, les hace
olvidar los propios nidos,
despreciar los patrios Lares!
Pues entre cuantos la han visto
se ve con claras señales
voluntad en los que quedan
y violencia en los que parten
(Cruz 2007: 48, vv. 93-104).

Los matices agudos contra la actitud usurpadora del viejo mundo no pueden pasar desapercibidos, tanto más cuanto que el contexto enunciativo –el homenaje a una noble ibérica– hubiera exigido un tono mucho más conciliatorio, si no jubilatorio. La audacia de Sor Juana, una vez más, causa admiración, porque no calla ni la codicia "insaciable" ni el desarraigo o la "violencia" explotadora de los invasores. A través de potentes imágenes, como la "desangración" de las "abundantes venas" (vv. 95-96), y con claro gesto apelativo ("diga", v. 93), el poema tampoco oculta que América (Latina) se ha convertido en simple presa para las garras de los auto-proclamados descubridores. A la luz de esta crítica mordaz, se entiende que muchas interpretaciones reconocen en el romance 37 un "orgullo nacional" (López Cámara 1957: 362), una "nationalistic declaration" (Arenal 1991: 136) o un "sentimiento nacionalista" (Morales 2010: 30).

Y sin embargo: este *writing back* (Ashcroft / Griffiths / Tiffin 1989) del ultramar colonizado no puede prescindir enteramente del aparato político, cultural y simbólico, implementado por los colonizadores.¹⁹ A partir de ahí, la constitución lírica de una subjetividad periférica, sin duda patente en el romance 37, ha de inspirarse en fuentes tradicionales, lo cual ya insinúan los versos citados (vv. 93-104). No es casualidad, entonces, que el "dulce Lotos" (v. 97) –el licor que, según la epopeya homérica, sedujo a los compañeros de Ulises– y los "patrios Lares" como dioses romanos del hogar remitan al universo de la mitología grecolatina y, por ende, de nuevo a una herencia europea. Y, lejos de ser ejemplos aislados, las dos ocurrencias pertenecen a un denso entramado de reminiscencias directas o encriptadas de la Antigüedad clásica, incluida

¹⁹ En este aspecto, claro está, nuestro bosquejo exegético se aparta considerablemente de la mayoría de los estudios que leen el 'Romance a la duquesa de Aveiro' como indudable testimonio del americanismo o criollismo de Sor Juana; véase el análisis detallado de Sabat de Rivers (1993).

sus diosas y dioses, sus heroínas y héroes, sus lugares y emblemas. Por cierto, los títulos honoríficos, asignados desde el comienzo a la "[g]rande duquesa de Aveyro" (v. 1), pueden ser calificados como epítetos tópicos en el contexto del elogio femenino, en la medida en que las comparaciones sirven para halagar y ensalzar a la destinataria. Leemos por ejemplo:

Venus del Mar Lusitano,
digna de ser bella Madre
de Amor, más que la que a Chipre
debió cuna de cristales;
gran Minerva de Lisboa,
mejor que la que triunfante
de Neptuno, impuso a Atenas
sus insignias literales [...]
(Cruz 2007: 47, vv. 13-20).

A través de una retórica hiperbólica, la duquesa de Aveiro es elevada a la altura de la diosa del amor y la belleza ("Venus") o se equipara con la representante de la sabiduría y la guerra ("Minerva" o, en la sistemática griega, "Atenea"). Otros apelativos manieristas, como por ejemplo la "cifra de las nueve Musas" (v. 25), la "[p]rimogénita de Apolo" (v. 33) o la "[p]residenta del Parnaso" (v. 37), subrayan la prudencia, la erudición y, en particular, la inclinación por las artes que reúne el "alto honor de Portugal" (v. 5) en su persona. Aún sin entrar en los pormenores de los mitologemas evocados, es obvio que los atributos otorgados a la duquesa corresponden, al menos en igual medida, a la monja y 'poeta docta' Sor Juana Inés de la Cruz.²⁰

No obstante, cabe interrogarnos por qué el romance recurre de manera tan pronunciada, con el panteón grecolatino, a una de las raíces del pensamiento occidental, mientras que carece de equivalentes de las culturas indígenas precolombinas. Esto salta tanto más a la vista, cuanto que la voz enunciativa insiste firmemente en la dignidad de su patria ("la América abundante", v. 82) y hasta se designa como "[m]usa" de la zona "tórrida" (vv. 49/51).²¹ La respuesta nada trivial consiste en que no puede ser de otra manera. Pues, al igual que en la literatura española de la época, en la lírica barroca de origen novohispano –sea de tendencia cultista o conceptista– el sistema de referencia principal es la poética de la imitación y emulación en donde el concepto de la *translatio studii*, la transferencia de los saberes antiguos, y, por ello, la mitología pagana desempeñan roles preponderantes. Ni siquiera el poema polifónico de Sor Juana es capaz de

²⁰ Véase Méndez Plancarte en Cruz (1951, I: 410).

²¹ El "manifiesto criollo, el cual brillantemente reta la hegemonía española" y la presencia de "la cultura prehispánica", que Alessandra Luiselli (1998: 306s.) descubre en el romance 37, se centran únicamente en el sujeto hablante. En cambio, apenas encontramos elementos descriptivos o comparativos que semantizan aspectos paisajísticos o culturales decididamente americanos.

abandonar tal molde preestablecido, aunque su virtuosidad estriba precisamente en aclarar la existencia de aquel molde discursivo.

De forma similar, el empeño por valorar y defender a la mujer letrada contra el desprecio misógino ha de concretarse en un procedimiento binario. Así, los enunciados encomiásticos, predominantes en los primeros doce cuartetos, no sólo divinizan a la duquesa, sino que reconocen en ella la perfecta personificación del "docto ultraje" que alarma a la sociedad patriarcal del virreinato:

[...] claro honor de las mujeres,
de los hombres docto ultraje,
que probáis que no es el sexo
de la inteligencia parte [...].
(Cruz 2007: 47, vv. 29-32)

Condensada en versos casi provocadores, la apología de la intelectualidad femenina dialoga, claro está, con la argumentación correspondiente en la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*. Pero, tampoco podemos pasar por alto que el desafío se permite exclusivamente a una persona de alto rango y prestigio, a la denominada "madre de las misiones".²² Sin importar su sexo, María de Guadalupe de Lencastre y Cárdenas, duquesa de Aveiro, ante todo encarna una autoridad política y religiosa cuya pertenencia a la nobleza peninsular le garantiza una situación privilegiada. Vale la pena hacer hincapié en esta circunstancia aparente a fin de delimitar, con la mayor objetividad posible, la posición desde la cual el yo lírico del romance, como posible alter ego de Sor Juana, tiene que expresarse. En el feudalismo colonial, su proceso de autoconocimiento requiere inevitablemente una proyección externa o, por así decirlo, la autoduplicación en una mujer renombrada, tal como se realiza en las alabanzas exuberantes de la duquesa. Asimismo, se añade la celebración de otra mujer influyente, la conocida protectora de Sor Juana, la "siempre divina Lysi" (v. 137), "mi Señora la Condesa de Paredes" (vv. 141s.)²³ cuya mediación tan sólo posibilitaba esta relación femenina entre los continentes.

De ahí deriva, en concreto, que el atrevido acto de autodefinición, perfilándose en el romance 37, no consigue ni intenta autonomizarse por completo. En cambio, la instancia emisora necesita, quiera o no, el recurso a una alteridad aseguradora para ubicarse, identificarse y afirmarse como sujeto a la vez femenino y americano. Rechazada vehementemente a nivel del enunciado y en el campo socioeconómico, político e incluso jurídico ("Yo no he menester de

²² Según Beatriz Colombi: "María de Guadalupe fue conocida entre sus contemporáneos como la 'madre de las misiones' [...], un título del todo merecido, por ser benefactora de los jesuitas en México, Perú, China, India, Filipinas y las Marianas" (Colombi 2014: 87).

²³ En los versos 135 a 172, el poema vuelve a apartarse de su intención inicial, porque aborda un panegírico más íntimo de la mecenas y confidente de Sor Juana, la condesa de Paredes, cuyo elogio de su pariente portuguesa, al parecer, dio lugar al romance sorjuanino.

Vos / que vuestro favor me alcance / favores en el Consejo / ni amparo en los Tribunales; / ni que acomodéis mis deudos [...]" (vv. 73-76), la influencia europea sigue repercutiendo en la estructura imprescindible de la enunciación lírica. Entonces, tarde o temprano, el poema debe atenuar su acento combativo y reanudar la pauta habitual de la *captatio benevolentiae*. Tras una larga digresión en su propio nombre, casi parece que se llama al orden y vuelve al propósito pragmático del que partió. En lo sucesivo prevalece, de nuevo, el discurso encomiástico del *genus demonstrativum* que sirve de marco macro-sintático para el romance y que desemboca en una reverencia cortesana hacia la duquesa de Aveiro. En los últimos versos, finos hasta la paradoja, esto se vincula con una reorientación geográfica, porque mediante una alusión al mito de Ícaro²⁴ la hablante, además de darse a conocer en definitiva como escritora y experta de la "pluma en tinta", pretende abandonar su verdadera patria para atravesar las "ondas" del vasto océano y llegar a la simbólicamente llamada 'madre patria':

[...] con pluma en tinta, no en cera,
en alas de papel frágil [...]
a la dichosa región
llego, donde las señales
de vuestras plantas me avisan
que allí mis labios estampe.
Aquí estoy a vuestros pies,
por medio de estos cobardes
rasgos, que son podatarios
del afecto que en mí arde.
De nada puedo serviros,
Señora, porque soy nadie,
mas quizá por aplaudiros,
podré aspirar a ser alguien.
Hacedme tan señalado
favor, que de aquí adelante
pueda de vuestros criados
en el número contarme.
(Cruz 2007: 49, vv. 177s. y vv. 185-200)

El viaje ficticio con que concluye el romance adopta un valor performativo²⁵, en la medida en que pide o, al menos, sugiere que la ofrenda del texto sea recibida por parte de la dedicataria. Las fórmulas elaboradas de modestia que abundan en las últimas líneas, por supuesto, pueden ser clasificadas como meras necesidades retóricas cuya lectura minuciosa además descubriría que el gesto de la postración (ante la duquesa) queda más bien insinuado que realizado.²⁶

Al mismo tiempo, sin embargo, el final no deja lugar a dudas en cuanto a la naturaleza de la relación intersubjetiva en cuestión y con respecto a la ineluctable determinación política de los

²⁴ Véase Sabat de Rivers (1998: 90).

²⁵ Véase Colombi (2014: 95).

²⁶ Véase Luiselli (1998: 308).

flujos culturales. Metafórica y literalmente, el poema de Sor Juana retorna a la –más o menos– "dichosa región" (v. 185) de donde no sólo proviene su destinataria, sino también el viejo mundo, que extiende su dominio arrogante por todo el globo. Tomando en cuenta tal desigualdad, plasmada en la imagen asimétrica del yo a los "pies" (v. 189) de su interlocutora, resulta al menos discutible la idea de un intercambio equitativo o de una intimidad solidaria que, según la brillante lectura de Beatriz Colombi,²⁷ se manifiesta en el romance 37 y las cartas respectivas. Hasta la "colaboración femenina transatlántica" (Colombi 2014: 95) que Sor Juana mantiene con dos mujeres únicas en su época, está afectada por la organización jerárquica de la monarquía española, representada pese a cualquier vínculo personal por la duquesa de Aveiro y su pariente, la condesa de Paredes. La escritura de la religiosa, por tanto, no pierde en absoluto su potencial subversivo cuya particularidad, al revés, reside en mover, desplazar y ampliar casi imperceptiblemente, a través de la ficción literaria, las restricciones decretadas por un poder omnipresente. En general, convendría relativizar la rígida oposición entre el poder y los débiles que lo padecen y deben defenderse contra su fuerza normativa. Al respecto, Didier Eribon constata en un estudio sobre el alcance de los juicios sociales: "Et l'on voit à quel point il est difficile d'opposer comme deux logiques radicalement antagonistes 'la norme' et la 'subversion', tant elles sont au contraire imbriquées l'une dans l'autre" (Eribon 2013: 23). Como lo ilustra el romance 37, la obra de Sor Juana testimonia de manera contundente el enlace intrínseco de los dos polos al parecer opuestos. Mediante una doble táctica, los versos dedicados a la duquesa de Aveiro, por una parte, cumplen con todas las expectativas requeridas de la poesía panegírica en el Siglo de Oro. Poniendo de relieve la otredad femenina y americana del sujeto hablante, el poema, por otra parte, realza su singularidad divergente, sin que, por ello, pudiera borrar la impronta definitoria del ambiente colonial.

En consecuencia, más que al margen de aquel último, Sor Juana tal vez escriba y se inscriba en los estrechos intervalos concedidos por la cultura a la vez represiva y formativa del Barroco imperial. Como monja, mujer y autora, ella no puede menos que responder a las exigencias de su inmediato entorno eclesiástico al igual que a las barreras materiales y mentales, erigidas por un mundo clasista, racista y sexista. En virtud de su creatividad poética, no obstante posee la libertad –y esto no sólo en el romance 37– de responder con "medias sílabas" (v. 54) que, si bien hacen eco de lo dicho e imitan lo prescrito, simultáneamente lo matizan, lo varían y lo reinterpretan "desde sus concavidades" (v. 56).²⁸ Así, una vez tras otra, los textos sorjuaninos

²⁷ Véase Colombi (2014: 93-95).

²⁸ En su contexto, el párrafo del romance dice de la "musa" hablante que: "al eco de vuestro nombre [scil. el nombre de la duquesa], / que llega a lo más distante, / medias sílabas responde / desde sus concavidades" (vv. 53-56). A diferencia de lo propuesto arriba, Luiselli, cuyo análisis del poema lleva las "medias sílabas" inmediatamente en el título, vuelve a sostener una lectura politizada de los versos en cuestión: "Las medias sílabas con las que habla

logran abrir huecos, grietas, o precisamente intervalos en un orden epistemológico en el cual, en principio, corren el riesgo permanente de ser callados. Frente a los discursos autoritativos y sus dispositivos de control, practican y perfeccionan una retórica de ambigüedades subtextuales²⁹ que no se someten al monopolio de la hermenéutica colonial y, efectivamente, revelan rasgos de un 'contradiscurso'³⁰ criollo. Pero, dado que en la Nueva España del siglo XVII no es posible ni aún concebible mantener constantemente este lenguaje contradiscursivo de la 'periferia' hispanoamericana, la astuta Sor Juana también recurre a los conocimientos y a los sistemas de significación surgidos en el 'centro' metropolitano.

Bibliografía

ASHCROFT, Bill / Gareth Griffiths / Helen Tiffin (1989): *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London / New York: Routledge.

ARENAL, Electa (1991): 'Where Woman Is Creator of the Wor(l)d. Or, Sor Juana's Discourses on Method'. En: Stephanie Merrim (ed.): *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*. Detroit: Wayne State University Press, 124-141.

BARTHES, Roland (1973): *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil.

BIJUESCA, Koldobika Josu (1998): 'La Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz como discurso forense: logos, êthos y pathos'. En: Carmen Beatriz López-Portillo (ed.): *Sor Juana y su mundo: Una mirada actual* (Memorias del congreso internacional). México: Universidad del claustro de Sor Juana, 134-149.

CERTEAU, Michel de (1990): *L'invention du quotidien: 1. Arts de faire*. Editado por Luce Giard. Paris: Gallimard/Folio.

CHANG-RODRÍGUEZ, Raquel (2002) (ed.): *Historia de la literatura mexicana*. Tomo II: *La cultura letrada en la Nueva España del siglo XVII*. México: Siglo XXI.

COLOMBI, Beatriz (2014): 'Parnaso, mecenazgo y amistad en el romance a la duquesa de Aveiro de sor Juana Inés de la Cruz'. En: *Zama*, 6, 85-97.

CRUZ, Juana Inés de la (¹⁵2007): *Obras completas*. Con un prólogo de Francisco Monterde. México: Ed. Porrúa.

CRUZ, Juana Inés de la (1951-1957): *Obras completas*. IV tomos. Editado por Alfonso Méndez Plancarte [tomo I-III] y Alberto G. Salceda [tomo IV]. México: Fondo de Cultura Económica.

Sor Juana, sin embargo, se reconstruyen en su totalidad cuando son escuchadas por aquellos que perciben el claro grito de independencia que deja oír la desafiante musa mexicana" (Luiselli 1998: 309).

²⁹ En su análisis pionero del Barroco de Indias y de una naciente conciencia criolla, Moraña insiste, a su vez, en la creatividad de las ambigüedades textuales, destacando, al respecto, el "ejemplo de sor Juana [que] es, en este sentido, el más rotundo, porque en ella convergen una actualización precisa del código barroco y una conciencia aguda de la marginalidad" (Moraña 1998a: 44). Siguiendo una pauta similar, recientemente Weiser advierte en su valioso comentario del *Divino Narciso*: "Kreolische Kulturprodukte zeichnen sich durch ihre Beweglichkeit, ihr Hin- und Hergleiten zwischen verschiedenen Kulturräumen, Sprachen und Zeiten aus. In der Literatur des 'Barroco de Indias' äußert sich das konkret in einer ideologischen Doppeldeutigkeit, einer Polyphonie oder Heterophonie. Die Texte adaptieren zum einen Gattungen, Themen und Formen der peninsularen Barockliteratur und schreiben sich damit durchaus affirmativ und mit dem Ziel der Partizipation in das abendländische Paradigma ein; zum anderen bringen sie eine neue, transatlantische Perspektive in das herrschende Paradigma ein, die eine supplementäre Funktion [...] übernimmt" (Weiser 2018: 40s.).

³⁰ Véase Foucault (1966: 58, 313).

- ERIBON, Didier (2013): *La société comme verdict. Classes, identités, trajectoires*. Paris: Fayard.
- FOUCAULT, Michel (1994 [1976]): *Histoire de la sexualité I: La volonté de savoir*. Paris: Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1966): *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard.
- GLANTZ, Margo (1995): *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿hagiografía o autobiografía?*. México: UNAM / Grijalbo.
- GROSSI, Verónica (2007): *Sigilosos v(u)elos epistemológicos en Sor Juana Inés de la Cruz*. Frankfurt a. M. / Madrid: Vervuert / Iberoamericana.
- ILLADES AGUIAR, Gustavo (2010): 'Sor Juana o la poética del silencio (*Primera Epístola a los Corintios 14,34 según la Respuesta a Sor Filotea*)'. En: Ignacio Arellano Ayuso / Ruth Fine (eds.): *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*. Frankfurt a. M. / Madrid: Vervuert / Iberoamericana, 305-318.
- ISER, Wolfgang (1994 [1976]): *Der Akt des Lesens. Elemente ästhetischer Wirkung*. München: Fink.
- KIRK, Stephanie (2016): *Sor Juana Inés de la Cruz and the Gender Politics of Knowledge in Colonial Mexico*. London et al.: Routledge.
- LAFERL, Christopher / Birgit Wagner (2002): *Anspruch auf das Wort: Geschlecht, Wissen und Schreiben im 17. Jahrhundert – Suor Maria Celeste und Sor Juana Inés de la Cruz*. Wien: Wiener Universitätsverlag.
- LÓPEZ CÁMARA, Francisco (1957): 'La conciencia criolla en Sor Juana y Sigüenza'. En: *Historia Mexicana*, 6.3, 350-373.
- LUCIANI, Frederick (1995): 'Anecdotal Self-Invention in Sor Juana's *Respuesta a Sor Filotea*'. En: *Colonial Latin American Review*, 4.2, 73-83.
- LUISELLI, Alessandra (1998): 'El romance a la Duquesa de Aveyro: las "medias sílabas" de Sor Juana'. En: Carmen Beatriz López-Portillo (ed.): *Sor Juana y su mundo: Una mirada actual* (Memorias del congreso internacional). México: Universidad del claustro de Sor Juana, 304-309.
- MARTÍNEZ-SAN MIGUEL, Yolanda (2017): "'Nepantleras: una lectura decolonial de Sor Juana y Anzaldúa'". En: *80grados: Prensasinprisa*, 28 de mayo. <http://www.80grados.net/nepantleras-una-lectura-decolonial-de-sor-juana-y-anzaldua/> [04.01.2018].
- MARTÍNEZ-SAN MIGUEL, Yolanda (1999): *Saberes americanos: subalternidad y epistemología en los escritos de Sor Juana*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- MERRIM, Stephanie (1999): *Early Modern Women's Writing and Sor Juana Inés de la Cruz*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- MERRIM, Stephanie (1991): 'Toward a Feminist Reading of Sor Juana Inés de la Cruz – Past, Present, and Future Directions in Sor Juana Criticism'. En: Stephanie Merrim (ed.): *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*. Detroit: Wayne State University Press, 11-37.
- MORALES, Mónica (2010): 'La distancia y la modestia: las "dos" caras del Atlántico en los versos de Sor Juana a la duquesa de Aveyro'. En: *Revista Hispánica Moderna*, 63.1, 19-33.
- MORAÑA, Mabel (1998a): *Viaje al silencio: Exploraciones del discurso barroco*. México: UNAM.

- MORAÑA, Mabel (1998b): 'Colonialismo y construcción de la nación criolla en Sor Juana Inés de la Cruz'. En: Carmen Beatriz López-Portillo (ed.): *Sor Juana y su mundo: Una mirada actual* (Memorias del congreso internacional). México: Universidad del claustro de Sor Juana, 328-336.
- MORAÑA, Mabel (1995): 'Poder, raza y lengua: La construcción étnica del Otro en los villancicos de Sor Juana'. En: *Colonial Latin American Review*, 4.2, 139-154.
- ORTIZ, Fernando (1978 [1940]): *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Editado por Julio Le Riverend. Caracas: Ayacucho.
- PAZ, Octavio (1982): *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Barcelona: Seix Barral.
- PERELMUTER, Rosa (2004): *Los límites de la femineidad en Sor Juana Inés de la Cruz: estrategias retóricas y recepción literaria*. Frankfurt a. M. / Madrid: Vervuert / Iberoamericana.
- PFANDL, Ludwig (1946): *Die Zehnte Muse von Mexico, Juana Inés de la Cruz: Ihr Leben, ihre Dichtung, ihre Psyche*. München: Kastner & Callwey / Hermann Rinn.
- POOT HERRERA, Sara / Elena Urrutia (1997) (eds.): *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando (homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz)*. México: Colegio de México.
- PRATT, Mary Louise (2008 [1992]): *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. London / New York: Routledge.
- RAMA, Ángel (1982): *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.
- SABAT DE RIVERS, Georgina (1998): *En busca de Sor Juana*. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- SABAT DE RIVERS, Georgina (1993): 'Sor Juana: feminismo y americanismo en su "romance a la duquesa de Aveiro"'. En: Rina Walthaus (ed.): *La mujer en la literatura hispánica de la Edad Media y el Siglo de Oro*. Amsterdam et al.: Rodopi, 101-109.
- SABAT DE RIVERS, Georgina (1986): 'Blanco, negro, rojo: semiosis racial en los villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz'. En: Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.): *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos* (Actas del Congreso Internacional sobre semiótica e hispanismo, II). Madrid: CSIC, 247-255.
- SALDARRIAGA, Patricia (2006): *Los espacios del "Primero sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz: arquitectura y cuerpo femenino*. Frankfurt a. M. / Madrid: Iberoamericana / Vervuert.
- TEUBER, Bernhard (2016): 'Retratando la sociedad virreinal de la Nueva España: Elementos costumbristas en el teatro de Sor Juana Inés de la Cruz' (ponencia no publicada).
- TEUBER, Bernhard (2004): 'Selbstportrait der Dichterin als Leichnam? – Malerei, Poesie und Begehren bei Sor Juana Inés de la Cruz'. En: Roger Lüdeke / Erika Greber (eds.): *Intermedium Literatur – Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft*. Göttingen: Wallstein, 209-236.
- VENTAROLA, Barbara (2017) (ed.): *Ingenio y feminidad: Nuevos enfoques en la estética de Sor Juana Inés de la Cruz*. Frankfurt a. M. / Madrid: Iberoamericana / Vervuert.
- WEISER, Jutta (2018): 'Pagane Mythen im *auto sacramental* – Zur transkulturellen Poetik in Sor Juana *El divino Narciso* und seiner *loa* (mit einem Seitenblick auf Calderóns *El divino Orfeo*)'. En: *Romanische Forschungen* 130.1, 36-69.
- WEISER, Jutta (2016): 'Zeit- und Medienreflexion im Selbstporträt des Siglo de Oro'. En: Barbara Kuhn (ed.): *Selbst-Bild und Selbst-Bilder – Autoporträt und Zeit in Literatur, Kunst und Philosophie*. Paderborn: Fink, 123-145.

IMEX XV

RESEÑAS

Stephen Trinder

(The Higher Colleges of Technology, Abu Dhabi)

Joseph Raab (ed.) (2014): *New World Colors: Ethnicity, Belonging, and Difference in the Americas*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag / Bilingual Press, 405 pages.

"Everything that divides men, everything that specifies, separates or corners it is a sin against humanity". This quote from José Martí's *Mi Raza* (trans. My Race; 1893) opens Josef Raab's wide ranging volume on identity and race in the Americas. The quote typifies the work's attention towards locating, critiquing, and then deconstructing the postmodern sociological markers that serve to articulate difference. This comprehensive 405-page collection of essays is the outcome of a 2008 conference held in Bielefeld, Germany on the topic of 'Ethnic Identities in Processes of Transnational Integration in the Americas', and features contributions from twenty scholars on a broad variety of topics, exploring varying perspectives on white, black, Asian, and Latino notions of identity. In editor Raab's own words, the work seeks to examine "multiple contestations that have been under way in processes of self-positioning and othering, in defining or defending a certain notion of self, collective, or nation" (2).

Benedict Anderson's thesis on the nation and nationalism largely underpins this book, which positions itself at the centre of contemporary Cultural Studies discussions on the shift from nation-centered approaches toward deterritorialized and transnational concepts of identity. *New World Colors* continues editor Raab's academic interest in exploring themes of identity and belonging within the framework of the Americas, with this volume enhancing arguments in 2008's *Hybrid Americas: Contacts, Contrasts, and Confluences in New World Literatures and Cultures* and 2012 essay *Multiculturalism and Beyond: The New Dynamics of Identity Politics in the Americas*. The volume is divided into five main chapters, with Raab himself setting the scene in the introductory essay 'Contested Americas', which engages Bruce Norris's Pulitzer Prize-winning play *Clybourne Park* (2010) to contextualize the shifting nature of race relations in the US since the 1960s. Heavily underpinned by French sociologist Pierre Bourdieu's work, it compares the differing strategies of political representation *vis-à-vis* race employed by US president Barack Obama and Bolivian leader Evo Morales upon their election to office in 2008 and 2006 respectively.

Chapter one 'Ethnic Typologies' explores self-defined difference and otherness, including essays on the mass immigrant marches in the US in 2006 and a lengthy piece from Raab on the genealogical representation of Latino(a)s on US television. Largely US-centric, the essays here bring attention to the increased presence of minority groups in national political and

[152]

mediascapes. Chapter two 'Questions of Belonging' focuses principally upon commonality. It features contributions from scholars on Asian-American perspectives of belonging in the US by analyzing popular migrant literary works *Native Speaker* (1995) by Chang-Rae Lee and 'Chang' (1989) by Sigrid Nunez. It also includes sociological critiques of Ecuador's bilingual education program and ongoing conflicts between Nicaragua's government and its indigenous Miskitu people. Generally this section highlights the traumatic nature of the processes that both the individual and the collective encounter in their pursuit for acceptance and belonging within the nationalist milieu.

The next chapter tackles issues of inter-ethnic conflict through the disparate frames of the Native American Indian genocide, the portrayal of US youth sports teams in film, and issues of ethnicity in Bolivian indigenous groups. It chiefly interrogates the violent elements that reside at the heart of struggles between indigenous and non-indigenous groups, chiefly with regard to the imposition of - and resistance to - state homogenization. Silvia Rivera Cusicanqui's essay 'Paradoxes of Ethnicity in Contemporary Bolivia' in particular explains this concisely.

Chapter four moves onto queries of nationhood. Here, Canada's national history is interrogated within the postcolonial milieu of the Spanish Conquest before belonging and citizenship are scrutinized in literary award-winning Chilean-American writer Isabel Allende's memoirs *My Invented Country* (2003) and *The Sum of Our Days* (2008). Continuing the focus on questions of indigenous identity, this section also includes an essay on the campaign for greater recognition of rights and territory of the Mapuche people in Chile and Argentina in the context of identity politics and postmodern deconstruction. This sets the scene for the theme of chapter five, which examines identity within a contemporary political framework: featuring attempts to theoretically conceptualize the question of identity politics through Pierre Bourdieu's model of the political field, proposing adaptations to develop its appropriateness to contemporary notions of identity as fluid phenomenon. The section's opening essay from Rudiger Heinze also debates second generation immigrant self-positioning in the United States, querying the effectiveness of terms like 'second generation' and 'migrant literature' in the epoch of identity politics.

New World Colors remains pertinent in its contribution to contemporary debates on identity in the Americas, particularly with regard to ongoing Hispanic immigration to the US (which as of 2016 had reached almost 44 million¹) and the influence of what is now the country's most significant minority on popular culture, media, and politics. The rise of Trumpism and a continued return to the promotion of monocultural identity constructs, which seeks to

¹ See Zong et al. (2018); most recent figures available.

marginalize immigrants and indigenous populations across the Americas, also draws attention to the relevancy of many of the issues discussed in this volume. While extremely wide-ranging in its subject matter, the book perhaps suffers from a lack of focus overall because of this. Structurally too, *New World Colors* is slightly inconsistent in its chapter formation and essay length: for example chapter one opens with an informative 13-page piece on spectacles of citizenship before editor Raab's extensive 58-page essay highlighting the representation of Latino(a)s on US television. Such disparities can surprise the reader and, in places, take attention away from the message that the book seeks to convey. Despite this *New World Colors* remains a useful work for students and academics of Inter-American Studies, highlighting relevant critical approaches to the subject of identity, belonging and transnationalism. Most importantly it provides a platform for those looking to advance the perspectives put forward in the context of recent political and social events across the continent as a whole.

References

RAAB, Josef. / Martin Butler (eds.) (2008): *Hybrid Americas: Contacts, Contrasts, and Confluences in New World Literatures and Cultures*. Münster / Tempe: Bilingual Press / LIT Verlag.

RAAB, Josef / Olaf Kaltmeier / Sebastian Thies (2012): 'Multiculturalism and Beyond: The New Dynamics of Identity Politics in the Americas'. In: *Latin American and Caribbean Ethnic Studies*, 7.2, 103-114.

ZONG, Jie / Jeanne Batalova / Jeffrey Hallock (2018): 'Frequently Requested Statistics on Immigrants and Immigration in the United States'. In: *migrationpolicy.org*, 8th of February. <https://www.migrationpolicy.org/article/frequently-requested-statistics-immigrants-and-immigration-united-states>. [27.06.2018].

Friedrich Frosch
(Universidad de Vienna)

Martina Meidl (2015): *Poesía, pensamiento y percepción. Una lectura de Árbol adentro de Octavio Paz*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert, 334 páginas.

La investigadora austríaca Martina Meidl dedicó su tesis doctoral, publicada en 2015 en una versión refundida, a una parte significativa de la obra del gran poeta y ensayista mexicano, a saber, su último poemario importante, incluyendo producciones del período entre 1976 y 1987. Al terminar su estudio de más de 300 páginas, ella declara acerca del título: "La alegoría del 'árbol adentro' se basa en la idea de una naturaleza interiorizada, de la reconciliación del hombre con el mundo, con sus propias raíces y con su otredad" (319). Tal programa interpretativo subyace a la lectura de los textos que, sea dicho de paso, se presentan de forma solo parcialmente completa (permítase el oxímoron): la autora selecciona tres de las cinco partes del libro paciano y las discute en orden permutado, después de un apartado introductorio general que, según la sección del poemario, versa sobre cuestiones de semiología e intermedialidad (la última aplicada a la serie de textos que enfocan ciertos artistas plásticos con afinidades electivas con el poeta), la muerte y la identidad / otredad existencial. Enmarcados por los parámetros generales, se desarrollan los comentarios sobre los poemas individuales, siguiendo en ello la discusión una línea estructural convincente, si bien que poco arrojada en sus propuestas. Debido a su carrera académica vienesa no sorprende que Martina Meidl utilice un vocabulario técnico-analítico con buen número de términos lingüísticos y una que otra referencia a su director de tesis (p. ej. la introducción del término "transmedialidad", atribuido a Metzeltin, (véase 47), pero normalmente antes asociado con Rajewsky (2002). Debido a su orientación, la autora sistemáticamente emplea el término "semioesfera", propuesto por Jurij Lotman en su artículo 'On the Semiosphere' (1984), como 'índole constructora' del poema y del mundo poético, un mundo regido por "referencialidad, autoreferencialidad y creación" (17), en oposición –y confrontación– con la "semioesfera objetiva" (19). De esta forma, ella demuestra su deuda para con el abordaje lingüístico, que se expresa también en menciones frecuentes de estudiosos como Roman Jakobson (19), Charles Bally (21) o Ferdinand de Saussure (25). Contribuye especialmente para erigir el edificio teórico de Martina Meidl la semiótica, como lo atestian citas sacadas de la obra de Umberto Eco (25 y *passim*).

Un aspecto acerca de las interpretaciones detalladas no se explica claramente: la omisión de las dos primeras secciones del libro paciano, decisión que probablemente se debe al tamaño del estudio y que sirve para evitar un número desmesurado de páginas. Comprensible desde el

criterio de la concisión, la reducción de los textos a las secciones 3 a 5 imposibilita la lectura de *Árbol adentro* como un todo y obfusca la estructura bien reflexionada del volumen. Pues es que Paz explica la organización del poemario en una entrevista con Manuel Ulacia: "Los [cinco] grupos o secciones forman un cuadrado con un centro. El primero y el quinto se corresponden: el yo frente a sí mismo y frente a la persona amada (el tú); también el segundo y el cuarto: el yo ante los otros y entre ellos (el nosotros y el ellos); en el centro el tercero: la muerte y su sombra. O su luz: como quieras)" (Paz 1989: 21).² La armazón así descrita a ciencia cierta reproduce y se refiere al *quincunce* / *quincunx*, una especie de 'mandala' azteca, elemento de la escritura hieroglífica precolombina, que representa los cuatro puntos cardinales y contiene un centro vacío, con la cifra cinco, señalando el encuentro de tierra y cielo –la parte central y realzada. En *Árbol adentro* esta posición –un homenaje implícito– es ocupada por el conjunto de los poemas dedicados al amor / a una compañera, eso es, a la esposa del poeta, introducida nominalmente hacia el final del estudio: "[p]odemos identificar la figura femenina evocada con Marie-José Tramini" (280).

Debido a la fecha de la primera redacción (y a pesar de la publicación del estudio en el año 2015, plazo que habría posibilitado ciertas inclusiones) faltan remisiones a obras como p. ej. la de Hugo J. Verani (*Octavio Paz: el poema como caminata*; 2014), que hubieran podido aportar pistas adicionales, especialmente en lo que dice respecto al surrealismo o al motivo del viaje y de la caminata, elementos importantes también de *Árbol adentro*. El surrealismo, característica notable de la obra paciana y mencionado solo de paso por Martina Meidl, se manifiesta nítidamente en el poema 'Esto y esto y esto', de *Árbol adentro*, por desgracia no analizado en el presente estudio. Solo de vez en cuando el asunto aflora brevemente, como en la discusión de 'La casa de la mirada', poema dedicado al pintor Roberto Matta, cercano a la peña bretoniana, donde la autora se limita a la constatación de "un metafórico viaje nocturno por fantásticos espacios interiores" pertenecientes a "mundos surreales" (125). Otra alusión se encuentra en la reflexión sobre la obra de Miró, cuando Martina Meidl habla de los círculos de los "surrealistas parisinos" interesados en "el mundo atávico y ritual", amén del uso de "estados alucinadores", que el pintor provocó no mediante drogas sino "por radical desayuno" (59). De ahí, nos dice la autora, que también el poema 'Fábula de Joan Miró' "asuma un semblante incoherente, asociativo y surrealista" (55).

Enriquecedora para la lectura es la constante remisión a otros textos de Paz, siempre que ellos señalan y hacen disponibles nuevos matices del poemario. La autora, pese al

² Paz, Octavio (1989): 'Poesía, pintura, música, etcétera: conversación con Manuel Ulacia'. En: *Vuelta*, 155, 14-23.

planteamiento inicial, concentrado sobre los 25 textos de las últimas tres secciones del libro, presenta numerosas referencias esclarecedoras, sea en forma de poemas anteriores, sea en forma de ensayos teóricos salidos de la pluma del ilustre escritor.

No pocas de las interpretaciones de Martina Meidl se basan en los "interdiscursos filosóficos" (34), con frecuentes referencias a Platón, Giordano Bruno, Hegel, Nietzsche, Wittgenstein, Gadamer, Lévinas, Merleau-Ponty y, con ostentosa insistencia, Heidegger –cuyo pensamiento, como afirma la autora, "se refleja en muchos pasajes del poemario" (174)– lo que ella suele demostrar con citas originales. Esta tendencia a la cita no traducida es general (cf. p.ej. 287-8, donde se presenta un extracto de la hermenéutica de Gadamer reunida en *Kleine Schriften II*) y genera problemas de comprensión serios para lectores sin la competencia lingüística necesaria.³ Claro está que para germanófonos resulta instructiva también una cita de Novalis, sacada de *Blüthenstaub* (esp. *Polen*; véase 149; 240s), pero para muchos lectores se pierde tal referencia. Asimismo, solo los 'entendidos' pueden apreciar varias estrofas de Rilke: la que inicia el apartado 'Vida y muerte como diferentes grados de realidad' (150), la que ilustra el capítulo 'La muerte y lo "otro"' (159) y la que contiene la idea del *Weltinnenraum*, "espacio interior del mundo", en "Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen" ("El sentimiento hace señas desde casi todas las cosas", 248), citadas exclusivamente en alemán.

En las páginas dedicadas a la 'estratificación semántica' (30-34) son convocados Homero, Virgilio, Dante, San Juan de la Cruz, Cervantes y Schleiermacher, al lado de Lotman, Hugo Friedrich y Gadamer, para explicar pormenorizadamente los procedimientos envueltos en la tradición alegórica. Lo que confunde un poco en este contexto es el término –un neologismo en español– "sentido concretista" (31) para designar el nivel denotativo del "significado directo" (31), sin que la autora tome en cuenta su uso corriente, aplicado al movimiento poético brasileño *Noigandres*. Tal vez ella momentáneamente se da cuenta de la problemática, cuando una vez contrapone "una capa semántica alegórica y otra *concreta*" (286), pero vuelve a la práctica anterior en "la lectura *concretista* de [un] pasaje" (288).

Entre las otras referencias aportadas –que son numerosas y siempre útiles– se encuentran repetidamente las referidas al "pensamiento parmenídico, heraclíteo, platónico" y al neoplatonismo (24). Y la perspectiva se amplía aún más: "[i]nspirándose en la tradición neoplatónica, panteísta, brahmánica y taoísta, su obra [la de Octavio Paz] nos señala repetida vez el concepto del Uno o del Gran Todo, pero también la aspiración al Nirvana budista y la fusión con el Vacío mahayana (*sunyata*)" (240). Como nos dice la autora, las filosofías

³ Véase (287s.), donde se presenta un extracto de la hermenéutica de Gadamer reunida en *Kleine Schriften II*

orientales –el tantrismo, el taoísmo y el budismo zen– en la poesía de Paz tienen la función básica de "tematiza[r] la anulación del pensamiento" (38) lógico.

Todo ello es muy correcto y propicio para la comprensión de los senderos poéticos pacianos, como lo es también la siguiente enumeración de Martina Meidl en lo concerniente a modelos y precursores: "La visión del poeta como revelador de misterios sin duda influyó la obra de Octavio Paz, a través de la poesía mágico-sugestiva de Mallarmé, de poetas como Valéry, Apollinaire, Breton, Eliot, Huidobro, así como Villaurutia y el grupo Contemporáneos" (241).

En total, el estudio se divide en siete grandes unidades: una introducción general, en la que la autora discute los rasgos dominantes del lenguaje poético del "*creacionismo* de Octavio Paz que intenta desarrollar e ilustrar nuevas cosmovisiones" (23), entre las cuales una de las más insistentes es la "aspiración a lo Uno como realidad trascendental" (24). A continuación, siguen tres dípticos, cada uno con un apartado más general presentando a una sección del libro y su temática prevaleciente, seguido por interpretaciones de los poemas individuales de la sección respectiva. En el primero de esos paquetes dobles, Martina Meidl se dedica al fenómeno de la 'écfrasis', caracterizando los poemas –enfoque especial (y lógico)– del apartado 'Visto y dicho' que se comenta después y que versa sobre cuadros de algunos pintores modernos (y de una pintora, Denise Esteban, en el caso de 'Paraje'), comentándolos, dialogando con ellos o desarrollando ciertos motivos inherentes a las obras en cuestión. Destáquese como un servicio de gran valor para los lectores la inclusión de reproducciones de los lienzos que Octavio Paz tomó como base e inspiración de sus poemas. Esta parte sobre las artes plásticas es la más amplia del libro (34-144) y, juzgando por la extensión, considerada como la más importante por la autora. Evidentemente, hay una interpenetración de asuntos y temáticas, ya que también en los apartados que presentan poemas ecfrásticos se habla de motivos existenciales que ganarán más relieve en secciones posteriores.

Puede causar objeciones, sin embargo, la manera en que Martina Meidl utiliza el término 'intermedialidad', ya que en la mayoría de los casos el concepto no corresponde a las posiciones más representativas concernientes al fenómeno. Mientras que la 'écfrasis' resulta cuidadosamente ideada, lamentablemente falta cualquier planteamiento teórico de la 'intermedialidad' (o del término anglófono *interarts*, véase Claus Clüver). De forma general, las especificidades tipográficas y distributivas constatables en los poemas de *Árbol adentro* carecen de las características del τέχνοπαίγνιον, de la 'poesía visual', de la poesía visiva italiana o del caligrama à la Apollinaire, las más conocidas realizaciones del concepto de la 'intermedialidad' literaria. Existe sí en el libro paciano una cierta forma de 'écfrasis', siempre metafórica, que se concentra en el apartado 'Visto y dicho'. Cuando la autora afirma que la "écfrasis poética es una

comunicación intermedial e interartística entre literatura y artes plásticas" (43), eso no corresponde a los hechos, porque lo que tenemos en el caso presente son poemas encomiásticos, reflexiones estéticas basadas en estilos u obras visuales, descripciones verbales ingeniosas y montajes de impresiones. Las páginas dedicadas a la intermedialidad tienen poca relación con los poemas en cuestión y con las concepciones de Paz (la situación cambiaría en otros casos, los de *Blanco*, *Topoemas* y *Figuras y figuraciones*). Como en *Árbol adentro* la autora tiene que excluir definiciones que conciben el fenómeno como una "mera transposición medial" (44), se plantea la cuestión sobre en qué medida aquí realmente existe una "traslación intermedial" (que presupone contacto o co-presencia de dos o más medios distintos) y "si el autor intenta expresar un medio por otro medio" (45), ya que Martina Meidl ella misma cita a Octavio Paz (de *Los privilegios de la vista*): "Pintor es aquel que traduce la palabra en imágenes plásticas" –eso es, una concepción del contacto en dirección inversa (45).

Puede confundir también un párrafo como el siguiente, que parece hablar tanto de la pintura de Robert Rauschenberg como del poema a él dedicado: "En los colores coinciden paradójicamente los tres aspectos fundamentales del acto comunicativo: de por sí son un medio de comunicación, aquí actúan además como emisores y como receptores. El arte plástico se presenta como *multimedial*, su recepción como sinestésica" (61). La intención por detrás parece ser esta: Martina Meidl desea equiparar la intermedialidad atribuida a Octavio Paz con el arte combinatorio de pintores como Rauschenberg y Miró, específicamente los "ideogramas geométricos" (66) del segundo, exponiendo así ante todo los componentes sinestésicos del poema paciano, al lado de las isotopías del fuego y de las cenizas como señales de la metamorfosis (véase 66-68). Como aquí, a veces la discusión muestra tendencias a mezclar informaciones sobre los cuadros / pintores y comentarios sobre los poemas, creando una atmósfera algo indecisa en la que el lector corre el riesgo de embarazarse en el vaivén argumentativo.

En el contexto de las artes plásticas parece algo enigmática también la siguiente aserción de la autora: "una de las formas en que se presenta la intensión [i.e. el conjunto de rasgos semánticos] medial es la percepción de una *semioesfera* multimedial, una percepción intensa, máxima, como la de la *semioesfera* urbana en 'Hablo de la ciudad'" (34, un poema no discutido en el estudio). Tampoco se esclarece la 'medialidad' en la constatación: "Por una variedad e intensidad especial se suelen caracterizar, entre otras cosas, los recuerdos de infancia y las *semioesferas* pertinentes" y resulta algo problemática la ilustración subsiguiente de la 'semioesfera multimedial' "que se compone de sonidos, de imágenes, de olores, de sabores, a veces sinestésicamente entretejidos" (34). Un planteamiento coherente de la 'multimedialidad'

implicaría la presencia real y palpable de todos estos elementos, lo que no es el caso aquí, donde se trata de meras referencias verbales en las cuales no se efectúa la combinación necesaria de dos o más medios. La imagen 'multimedial' (¿un contrasentido?) paciana debería, según piensa la autora, ser relacionada, a causa de su condensación, "con la experiencia mágica o mística" (35), algo como la *Alchimie du verbe* de Rimbaud. En la página siguiente, los medios son identificados con los sentidos (como ocurre otra vez, en la discusión del poema 'Regreso', donde se habla de la "experiencia *plurimedial* que requiere una entrega a todos los sentidos –el gusto, la vista, el tacto, el oído", 269), cuando en 'Ejercicio preparatorio' para la autora se "entreteje[n] imagen, sonido, tacto y pensamiento" (35), formando no sólo una sinestesia, sino también un "complejo intermedial" –lo que aquí se pone en duda, pues los elementos presentes en el poema son todos verbales / gráficos y debido a ello pertenecen a un único medio: la escritura convencional de un poema, ornamentada por escasos juegos de la "semiótica tipográfica" (39), esos de la línea escalonada y de palabras puestas en destaque a través de su aislamiento en el espacio de la página.

No se prueba la afirmación que "[e]n algunos casos se da un intercambio de sentidos y medios, o bien de una rotación medial, una forma sinestésica frecuente en la lírica paciana", cuando se aducen como ejemplo dos versos de 'Este lado': "Yo veo con las yemas de mis dedos / lo que palpan mis ojos [...]" (36). La misma idea se propone un poco más adelante, donde la autora habla de "metáforas visuales, a veces combinadas con otros medios, como la acústica, el tacto, el sabor" (38), y ella vuelve en la discusión del poema 'Como quien oye llover', en el "espectáculo *multimedial* de la lluvia [...] vivid[o] con los cinco sentidos" (279). Tampoco se justifica esta perspectiva generalizante en el apartado 'El medio visual y la poética de la mirada' (37-40), donde Martina Meidl sostiene: "Octavio Paz siempre ha considerado el poema como un texto visual, dirigido a la mirada del lector, teniendo en cuenta la iconicidad del poema. Realiza la incorporación del espacio en el texto poético introduciendo espacios en blanco y fragmentando los versos", en líneas escalonadas y versos escindidos (37), lo que describe un fenómeno completamente diferente de los anteriormente discutidos. Por supuesto la autora en principio sabe de qué habla, y así no sorprende que introduzca en seguida no sólo los nombres de Mallarmé, Apollinaire, el 'dadaísmo' y la 'poesía concreta' sino también *Topoemas*, *Blanco* y *Discos visuales*, poemas pacianos realmente intermediales. Por lástima, estos textos no forman parte del corpus del estudio, y la teorización de la medialidad pierde mucho su razón, pese a dispersas menciones de tales producciones como esta: "La imitación más auténtica del código visual la realizó Octavio Paz en su poesía ideográfica: los *Topoemas* (1968) y 'Custodia' de *Hacia el comienzo* (1964-1968)" (45).

Entre los rasgos estructurales generales la autora sostiene que la "mayoría de los poemas breves de Octavio Paz se caracteriza [...] por una parte introductoria de particular densidad semántica. Todas las capas semánticas vigentes aparecen y se conjugan ya en la primera frase; sigue una parte explicativa que concreta el nivel alegórico y engendra al mensaje del texto" (81). También se menciona "la conclusiva elevación de los contenidos precedentes a un nivel más abstracto y metafísico" como un "procedimiento frecuente de la poesía de Octavio Paz" (93). En lo atañente a las dimensiones "reflexiva y especulativa" (16) de la poesía paciana, la autora perspicazmente sigue las huellas metafísicas inscritas en los textos, al mismo tiempo introduciendo también estudios sobre los idearios expuestos en las fuentes identificables. Amén de ello, Martina Meidl establece los contrastes que según Octavio Paz existen entre el Occidente actual, el Oriente tradicional y los residuos de la cultura azteca en México, y como ellos se traducen en textos como p. ej. 'Ejercicio preparatorio', donde enlazan tanto elementos asiáticos y precolombinos ("cosmovisiones náhuatl y budista", 219) como referencias al México moderno, específicamente Mixcoac, donde el poeta pasó su infancia (véase 210-218). Como en tantos otros textos, también aquí se introduce "el concepto del instante como pausa en el tiempo y como acceso a la eternidad" (209).

Como podemos ver, el poeta desarrolla un campo de tensiones productivas entre el mundo occidental, el precolombino y las civilizaciones de la India, espacio cultural que conoció profundamente durante los seis años que allá pasó (de 1962 a 1968). Integrando en sus interpretaciones esas experiencias, la autora intenta dar cuenta de la polarización entre concretud descriptiva, basada en las sensaciones (con preferencia de la vista), y abstracción, confluyendo en esta "poesía tanto de pensamiento como de percepción" (19). Consecuentemente, la dicción paciana se caracteriza por su "estilo antitético y la suspensión de las oposiciones semánticas" (19) con tendencia a la paradoja. Constata Martina Meidl: "A todos los niveles lingüísticos sus poemas manifiestan una marcada organización contrastiva, desde la superestructura bipolar hasta la disposición gráfica de los versos" en la línea escalonada (20). Entre los procedimientos retórico-verbales que el poeta aplica, la autora señala la paronomasia (20) y la diáfora (21), como también las "figuras retóricas de la distorsión" (20), "la paradoja, el oxímoron, la sinestesia" (21) como modos preferidos para expresar la "experiencia mágica o mística" (21) y la "suspensión de las leyes lógicas" (22). Esos fenómenos se reafirman y modifican en los análisis propiamente dichos: "La abolición de toda oposición en el 'Uno' del *brahman* y del *nirvana* o en la Nada del budismo zen se expresa en la poesía paciana no solo por figuras semánticas como la paradoja, en particular el oxímoron y la sinestesia, sino que se refleja también en el nivel cohesivo por escisiones y reagrupaciones gráficas" (154). En su

exposición de la poética paciana, la autora añade que "la metáfora parece ser un ideal vehículo de la traslación intermedial", en la substitución de elementos concretos por "comparaciones y metáforas" (49), o sea, en el proceso de "interpretar la obra de arte con palabras" (52). Martina Meidl tiene plenamente razón en lo que concierne a la metáfora, pero no tanto, como vimos, en cuanto a la intermedialidad.

Después de algunas consideraciones acerca de la creación artística en la pintura y de los símbolos de revelación metafísica en la obra de Paz –"el ojo y la mirada, al lado de la luz, del reflejo, del espejo y de la transparencia" (39), enumeración reiterada en forma levemente alterada en la página 91 a propósito de un lienzo de Balthus–, la autora pasa a la discusión de la cuarta parte de *Árbol adentro*, 'Visto y dicho' (no se descortina bien la inversión del orden del poemario), en la que pretende poner en práctica los criterios discutidos en su capítulo sobre la "écfrasis referencial" o, más generalmente, "referencia intermedial" (46). En el caso presente, se trata de "écfrasis narrativa, descriptiva y deíctica, reflexiva o argumentativa" (46). La autora se concentra, sin embargo, en la écfrasis mimética que se "basa en la imitación de determinadas características de la expresión visual y constituye un tipo de intermedialidad icónica" (47). En la práctica, no resulta muy claro como las "dimensiones del lenguaje [serían] capaces de reivindicar los rasgos materiales de la obra visual subyacente", pues solo sigue una declaración global, según la cual el "carácter del cuadro 'traducido' puede manifestarse en la tipografía, en la sintaxis, en el léxico, en el sonido, en la métrica y el ritmo del poema" (47). El ejemplo ilustrativo, 'Diez líneas para Antoni Tàpies' no logra convencer totalmente: "la écfrasis recurre a la tipografía: los diez versos endecasílabos en líneas seguidas sin espacio en blanco dan al poema una forma rectangular y evocan el muro, la pared y el lienzo tematizados en el texto" (47). Tampoco contribuye mucho el comentario dedicado a 'Cuatro chopos' (hablando del lienzo *Les quatre arbres*, de Claude Monet), según el cual el poema "se destaca por la brevedad de sus versos: la forma larga y delgada del texto que de ahí resulta podría relacionarse con la imagen de los chopos y el tema de la ascensión" (47).

Una de las conclusiones algo vagas de Martina Meidl es que "[a]bundan las ambigüedades e indeterminaciones en *Visto y dicho*", la 'écfrasis' allí presente instala una "semiosis abierta", lo que "la semiótica designa como 'ruido'", "flujos de asociaciones que alejan el poema de la realidad material del cuadro" (52). Todo parece diluirse en "alusiones de vario tipo, literarias y musicales en 'La Dulcinea de Duchamp' y 'La casa de la mirada', bíblicas en 'La casa de la mirada' y en 'Diez líneas para Antoni Tàpies', antropológicas en 'Fábula de Juan Miró', psicológicas en 'Central Park', filosóficas en varios textos" (52s.). Afirmaciones de este género no dejan de ser riesgosas, pues significarían en última consecuencia que cualquier "descripción"

verbal o alusión a la literatura, a la música, la Biblia, la antropología, la psicología o la filosofía tendería a ser ecrástica y por ende intermedial, según la lógica de la autora.

La manera en que se hacen los análisis de los poemas no varía a través del estudio: después de una pequeña introducción general al poema, se citan en grupos coherentes los versos en los que se basan los comentarios detallados, y así se recorre cada texto individual. Las lecturas son cuidadosas, bien documentadas y abundan en profundas informaciones contextuales. En varias ocasiones, siempre que tales consideraciones contribuyen para una mejor comprensión, Martina Meidl particulariza fenómenos de la retórica literaria, como p. ej. en la lectura de 'Conversar', donde explica la función de las repeticiones léxicas, aliteraciones, paralelismos u homofonías (véase 161), con una cierta negligencia en cuanto al ritmo y la melodía. En cambio, la discusión se concentra en los rasgos gráficos formales (disposición de los elementos verbales en la página, como p. ej. versos escalonados, palabras aisladas), especificidades retóricas (sinestesias, hipérboles, anáforas, etc.) y temáticas de todas las categorías. Al mencionar "los recursos de la anáfora y paronomasia", Martina Meidl afirma que estos "funcionan como metáforas de lo subconsciente" (104), una "enigmática entidad receptora en nuestro interior" (104), constatación interesante que merecería una profundización y ejemplos concretos.

Veamos algunos aspectos más específicos de las interpretaciones propuestas por Martina Meidl. Entre las temáticas discutidas se encuentran la belleza física y la de la obra de arte, el amor, el tiempo, la eternidad o la muerte. En lo tocante al lenguaje poético concebido por Octavio Paz, la autora elucida: "La *palabra-semilla* es un motivo frecuente en la poesía paciana, la podemos relacionar con el concepto estoico y neoplatónico del *logos spermatikos* e interpretarla como fuente de las apariencias temporales" (259). De tal manera, la expresión poética se presenta como duradera y efímera al mismo tiempo, un ejemplo más de la paradoja como llave maestra explicativa. Encontramos el mismo asunto también en la constatación "[g]racias a las palabras perduramos en el tiempo, ellas son la base de nuestra identidad" y pueden servir "como medio de revelación del propio ser", de manera que el "lenguaje pued[a] ser revelador, pero es también el contrario" (296). Y casi como un resumen del estudio, la autora caracteriza la estética de Octavio Paz mediante el "concepto del lenguaje poético que se reintegra al mundo de las cosas, 'curando' la escisión entre palabra y objeto" (295).

A lo largo de sus incursiones en la simbología azteca, la autora menciona "la fusión o identificación de agua y fuego" (23) que para ella tiene su raíz en "la imagen azteca del *atl tlachinolli* ('agua quemada')" (24), y la del "instante eterno" articulado con una concepción cíclica del tiempo. Según Martina Meidl también "la muerte, como el amor o la poesía", son "las experiencias fundamentales que en la poética paciana llevan a la salida del tiempo" (156).

De manera semejante, el presente estudio retoma el asunto a propósito de 'Carta de creencia': "Así como el amor, la muerte nos conduce más allá del tiempo", siendo "la vivencia de la intemporalidad [...] el punto común de Eros como experiencia vital por excelencia y su *reverso* Thanatos" (305). Debido al hecho que tales asuntos y motivos se tratan en numerosas páginas y se repiten en varios poemas, ya que son los componentes del ideario de *Árbol adentro*, los comentarios de la autora a veces suenan repetitivos. Es ese el riesgo del procedimiento: cuando se comenta cada texto renglón por renglón, las redundancias son inevitables. La falta no es de la autora sino que se origina en las obsesiones existenciales del mismo Octavio Paz.

Como ya se perfiló, un motivo obsesivo de la fenomenología paciana es el tiempo –"en su poder tanto creativo como destructivo" (182)– que aparece en las más diversas variaciones a través de *Árbol adentro*. Una constatación a propósito del poema 'Un viento llamado Bob Rauschenberg', en las palabras de la autora gana contornos universales: "El verdadero creador de la vida es el tiempo cronológico: el tiempo nos *piensa*, inventa nuestra existencia temporal. Salta a la vista el énfasis en el *modus* virtual (pensar, soñar, decir), tanto en las metáforas de la existencia como en las de la creación. El pensamiento racional atribuido al tiempo [...] contrasta con la realidad onírica humana" (105). Con ocasión de 'Paraje', dedicado a los dibujos y aguadas de Denise Esteban, Martina Meidl afirma: "el hombre es portador y medida del tiempo" (113), lo que relativiza bastante el papel creador del fenómeno, una constatación paradójica, pues la autora continúa así: "El tiempo transforma, modela al mundo" (113), "es como una deidad maternal cuyos hijos son los hombres, somos hijos del tiempo" (182), instituyendo así la casi-omnipotencia del tiempo –"el tiempo inventa al hombre", sostiene Martina Meidl en un determinado momento (251)–, la que se puede leer en los poemas pacianos. Otra faceta es el momento eterno inmóvil, en el que "el tiempo se detiene y al mismo tiempo pasa" (114) –el instante de la revelación. Entre las posibilidades para escaparse de la tiranía del tiempo, los análisis de la autora parecen deducir cuatro opciones principales: la vivencia del momento en su máxima intensidad –"El verdadero ser no conoce a la temporalidad, vive en un continuo presente" (167)–, el amor extático, la "inspiración como liberación y transgresión de [los] límites establecidos" (163) y la experiencia mística propiamente dicha. Esta orienta la interpretación de la parte más abstracta y reflexiva (véase 115) del poema ya mencionado sobre la obra de Monet, donde se lee: "la verticalidad de los chopos insinúa un movimiento ascensional y se pone en relación con la experiencia mística de la intemporalidad – instante intemporal como experiencia mística" (121), "paradójico instante intemporal (278)–, experiencia ilustrada por una serie de sinestesias y de paradojas. Mientras los chopos enhiestos llegan a simbolizar la intemporalidad e instantaneidad, el arroyo representa el fluir del tiempo

cronológico" (115), o sea, se da la "contraposición dinamismo / inmovilidad" (118) combinada con una experiencia codificada en el "lenguaje incomprensible y enigmático de la naturaleza" (120), epifanía que atestigua "la irrealidad del mundo físico" (119). Así Martina Meidl lee *Cuatro chopos* (el cuadro) como "negación de la solidez del mundo" (121) y "revelación mística de la irrealidad de las cosas" (122), las cuales, como ella dice en otro pasaje, "nunca son idénticas a sí mismas" (295).

La discusión vuelve al asunto del tiempo cronológico en el apartado 'Un sol más vivo', donde se considera "la vida como reducción", sujeta a la transitoriedad, poseyendo el tiempo lineal "un efecto letal" (149) o "abrumador" (170). Como "a la metafísica del instante presente le corresponde una metafísica de la muerte como abandono definitivo de la temporalidad" (174), la autora constata, sin evaluarla categóricamente, "la dicotomía de tiempo e intemporalidad, cronología y presente fijo en la metafísica paciana" (158) y asevera que el "instante intemporal [...] equivale al momento de la muerte" (179), un "hueco en el tiempo lineal por el que caemos en el *tiempo puro*", un tiempo "mítico, trascendental y tal vez eterno", "un acceso a la 'otra orilla'" (180) que es también "la coincidencia de todos los tiempos en el tiempo presente" (181). Específicamente el acto sexual, "amor físico", conlleva la "suspensión del tiempo como una hendidura espacial" y acerca la pareja "al centro del ser simbolizado por la *sangre*" (278).

Analizando 'Un sol más vivo', un apartado central pese a su brevedad, la autora resalta como temática prevaleciente la muerte, para establecer, basada en el poemario, una especie de *ars moriendi*, "para prepararnos para la muerte" (184). Apoyada en los mismos poemas y en declaraciones contenidas en *El arco y la lira*, Martina Meidl demuestra la "concepción de la muerte no como término de la vida, sino como proceso correlativo al de vivir" (148). Esa intención se manifiesta más explícitamente en la discusión de 'Ejercicio preparatorio (Díptico con tablilla votiva)' (183-222), la más extensa y probablemente más bien lograda interpretación dentro del estudio. La autora aconseja "leer los textos [en su mayoría] en clave orientalista, [ya que] podemos considerar *Un sol más vivo* como sección particularmente 'budista'" (145). "La contemplación que es a la vez una comunión caracteriza la poesía paciana: convergen la metafísica y la mística" (146). También en otros contextos la autora se refiere al concepto de la "revelación mística", p. ej. cuando habla de la "claridad pacífica" o del "instante diáfano" en 'La cara y el viento' (226s.), para indicar un "'estado sin muerte', alcanzado por los iluminados" (227).

En los seis poemas de 'Un sol más vivo' se encuentran la espiritualidad del Oriente y del Occidente, en combinaciones de conceptos orientales –*dharma*, *samsara*, *avidya*, *anatman* o *braman*, *nirvana* y *brahman* (cf. 152-154)– con ideas encontradas en autores como Heráclito,

Shakespeare, Villarutia o Unamuno (151). En cuanto a ello la autora afirma que "la mayoría de los textos de nuestra sección está plasmada por la vivencia mística del *nirvana*, la falta de muerte en esta vida" (152). Sin embargo, Paz no acepta plenamente tales convicciones que en algunos pasajes centrales resultan desvirtuadas. La inevitable quiebra de cohesión en la cosmovisión propuesta es señalada por la autora, pero no problematizada ni aquilatada. Según Martina Meidl, Paz se expresa a favor de "una muerte personal, la reconciliación con la 'otra cara' de nuestra personalidad" (155), lo que significa que él "[n]o acepta el rechazo del individuo" pues "niega la capacidad del budismo de prepararnos para la muerte" (155) y "no le convence [a Octavio Paz] la negación budista de la individualidad: *al morir tenemos una cara, morimos con un nombre*" (198).

Otro aspecto central es la pareja de "Identidad y otredad", discutida por la autora en el apartado 'El Yo en la *semioesfera*' (229-246), con especial enfoque en las "construcciones poéticas del espacio, de la historia, del arte y la experiencia del amor como encuentro con lo 'otro'" (229). En cuanto al primer aspecto, la "poesía paciana da fe de la memoria como factor principal de la identidad" (233), y no solo la memoria individual, con "recuerdos de adolescencia" (234) e infancia, sino también la "memoria e identidad colectivas de las respectivas culturas" (233) con las cuales Octavio Paz convivió durante su vida cosmopolita. La propia otredad se inscribe en un complejo de relaciones. Es el reverso de la fusión extática en el acto sexual, donde bajo la "mirada fecundante de la mujer" se desarrolla la "dialéctica de Eros y Thanatos como contrarios inseparables" (246). Según la autora, "el amor es codificado como un acto de comunicación o fusión con la naturaleza, como enlace con nuestra 'otredad'" (247). El árbol del título del poemario, "símbolo de la inspiración" y "del centro" del universo, "da los frutos de una introspección" y "representa la reconciliación del hombre con el espacio" (247). Los textos respectivos oscilan, como lo demuestra la autora, entre la sensualidad corporal del "encuentro amoroso" y la iluminación espiritual (véase 249), donde "imágenes del tiempo circular, en rotación" se relacionan "con el concepto de plenitud" (251). El amor entre mujer y hombre, "experiencia mágica o mística" (277), "es un elixir de vida", "participación en lo infinito", "si bien sujeto a la temporalidad (*agua del tiempo*)", "experiencia de una renovación o de un renacimiento" (269), "integridad o plenitud primordial recuperada a través del amor" (272).

Un aspecto algo delicado es el tratamiento poético de la mujer, a través de símbolos y metáforas que se encuentran en variadas formas bastante tradicionales, mi/s/tificándola "En la obra paciana, noche y agua suelen formar parte del campo simbólico femenino" –y la mujer implícitamente se concibe como un enigma insondable, pues "[l]a noche puede señalar lo

desconocido y la experiencia mística" (65). Los poemas frecuentemente aluden a la unión sexual, que es concebida bajo la imagen de la "pareja al amanecer, el yo y el tú poéticos tendidos en la cama" (253). En tal situación el hombre se presenta como sujeto despierto que mira y la mujer como pasiva y durmiendo, en otros poemas ella sufre un proceso de metaforización y es igualada con (y reducida a) un fenómeno natural ("tú eras la fuente que reía", "eras tú, era la brisa que volvía", 267s.) o al espacio seminatural / semicultural de un jardín (véase 284). Dice Martina Meidl: "Así como el viento y el sol se abren paso en las espesuras de un jardín exuberante, el yo lírico quisiera penetrar en la psique de la mujer amada y explorar su mundo interior" (284). Y ella añade poco después: "Día, noche y mujer se codifican como flores" (288). Desafortunadamente la autora no evalúa tal distribución de papeles que no sería nada del agrado de la teoría feminista, representada p. ej. por Teresa de Lauretis (*Alice Doesn't* etc.). Este matiz algo embarazoso hubiera valido por lo menos un pequeño comentario, en vez de simples referencias neutrales e inexpresivas, como en el caso de "el cuerpo femenino es codificado como paisaje, es un *país de dunas*" (269).

El poemario y su análisis terminan con la extensa 'Carta de creencia (cantata)', una de las más importantes creaciones en verso de Octavio Paz, con numerosos elementos musicales, entre los cuales Martina Meidl menciona la monodia, la polifonía, las variaciones y la coda (véase 292). La autora le dedica al texto el remanente de su libro, que se acaba sin conclusión. En este apartado final se resumen los conceptos recurrentes de *Árbol adentro*: "una filosofía del amor", "la distancia entre sujeto y *semioesfera*" (290), el lenguaje como recurso del hombre para "construir su identidad", al igual que "visiones y opiniones sobre el amor", la "vivencia de la intemporalidad", el deseo de "la salida del tiempo" y la "reconciliación con la propia otredad y con el mundo" que lleva a "un estado original", una "fusión con el macrocosmos" (291) y, por fin, la inspiración poética manifiesta en un "lenguaje cósmico" (294). Todo en ese poema confluye en la evaluación polifacética del amor, según la autora una "experiencia con vertientes contradictorias, como la física y la espiritual, la destructiva y la constructiva", que se puede interpretar "como predestinación y como libre elección, como caída y subida" (313).

El último poema del libro "ilustra la dialéctica entre separación y participación de un estado más vivo o más real del ser, dialéctica que constituye sin duda la esencia temática [del poemario] (317s.). Sigue la apoteosis del amor / amar, sentimiento de plenitud inspirado por el tú lírico: "Amar es comunicar con el Todo, a través de una persona, curar la escisión y recuperar la propia identidad a través del otro / la otra" (319).

La autora pone este mensaje positivo y perdurable como conclusión de sus perambulaciones a través de una obra esencial de la poesía del siglo XX. Las interpretaciones por regla general

proporcionan un gran número de informaciones válidas y lecturas asumibles. Como quedó claro ya, la postulada "percepción multimedial" (34) como marca de la poesía paciana constituye un problema menor dentro del marco teórico de este estudio, en casi todos los otros aspectos extremadamente cuidadoso y bien ponderado. Lo que se podría objetar también es que, vacilando entre la construcción de un sistema poético-filosófico coherente, con la documentación de fuentes directas, alusiones u otros fenómenos intertextuales y una lectura *close reading*, las preferencias permanecen algo indecisas. Este hecho se expresa más nítidamente en la evaluación de la filosofía oriental y de su función en el poemario, ya que Paz manifiestamente rechaza ciertos conceptos de ella. No obstante, en su totalidad el estudio de Martina Meidl es una contribución significativa para la 'fortuna crítica' del escritor mexicano.